

Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen.

Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette

rivoluzioni molecolari

von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine **percorsi di pensiero critico**

einzigste Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen,

die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein

Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln ver-

fangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr

schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die

Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor

ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen,

walter benjamin.

ist dieser Sturm.

pratica della critica,

esercizio della scrittura

**rivoluzioni molecolari.
percorsi di pensiero critico
n.5 (dicembre 2019)**

**walter benjamin.
esercizio della critica,
pratica della scrittura**

editor_matteo settura

direttore responsabile: Milena Moneta

direttore editoriale: Giuseppe Molinari

**redazione: Massimo Coccorese, Francesca Danesi, Augusto Mazzoni,
Matteo Settura, Emiliano Zanelli**

comitato scientifico:

**Prof. Mauro Farnesi Camellone, Università di Padova
Dott. Roberto Cammarata, Università degli Studi di Milano
Prof. Pierpaolo Cesaroni, Università di Padova
Arch. Marco Frusca, Accademia Santa Giulia di Brescia
Dott. Giulia Gamba, Liceo M. Foscarini di Venezia, Italia
Prof. Rino Genovese, Fondazione per la Critica Sociale di Firenze
Prof. Dario Gentili, Università Roma Tre
Prof. Giovanni Matteucci, Università di Bologna
Dott. Renzo Mulato, Associazione culturale Metamorphosis di Pordenone
Prof. Stefano Petrucciani, Università La Sapienza di Roma
Prof. Gaetano Rametta, Università di Padova
Prof. Emanuele Zinato, Università di Padova**

Sommario

Dario Gentili, <i>La politica dei mezzi puri. Sui paragrafi 10 e 11 di Sulla critica della violenza di Walter Benjamin</i>	3
Fabio Antonio Scignoli, <i>Il mélange dialettico come immedesimazione inespressiva nell'alterità in Benjamin lettore di Goethe</i>	11
Alessandro Cazzola, <i>La percezione dell'alterità dal gioco della riflessione in W. Benjamin al sentimento del sublime in Th. W. Adorno</i>	35
Gabriele Maria Gallina, <i>Alcuni cenni sul sistema di consonanze e differenze tra Benjamin e Adorno</i>	71
Olmo Nicoletti, <i>Giostre, gioco e rivoluzioni. Un'indagine su infanzia e materiale in W. Benjamin</i>	96
Elena Girelli, <i>Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra immagine dialettica e détournement</i>	122
Piero Carreras, <i>Musica assoluta e rumore emancipato</i>	136
Fulvio Rambaldini, <i>Sulle tracce di Benjamin. Furio Jesi interpreta Walter Benjamin</i>	150

La politica dei mezzi puri. **Sui paragrafi 10 e 11 di *Sulla critica della violenza* di Walter Benjamin** Dario Gentili

Abstract:

Questo articolo è incentrato sull'analisi dei paragrafi 10 e 11 di *Sulla critica della violenza* di Walter Benjamin. In particolare, si sofferma su due aspetti: la funzione della polizia nell'ordinamento giuridico dello Stato e la "politica dei mezzi puri". Benjamin considera sia la polizia che la politica dei mezzi puri come appartenenti al "regno dei mezzi", ma rappresentano due configurazioni alternative di politica. Lo Stato di polizia esemplifica l'arte di governo che si produce quando "lo stato di eccezione è la regola", cioè quando la paura della violenza costantemente riprodotta svolge una funzione disciplinare. Al contrario, la politica dei mezzi puri indica la possibilità di una politicizzazione degli esseri umani sulla scorta di disposizioni soggettive diverse se non alternative a quella paura che la tradizione contrattualista della politica moderna ha assunto come movente fondamentale per giustificare l'istituzione dell'ordinamento giuridico dello Stato.

Il regno dei mezzi

La "politica dei mezzi puri" rappresenta l'esito affermativo di *Zur Kritik der Gewalt* di Walter Benjamin: la definizione di una politica alternativa rispetto a quella determinata dalla violenza, da cui muove la critica benjaminiana. Per giungere a delineare le peculiarità di una politica dei mezzi puri, bisogna tuttavia ripercorrere lo svolgimento dell'argomentazione benjaminiana, che procede nel senso di una "critica" che "delimita" preliminarmente il campo di analisi alle condizioni per cui il potere si esercita – e non può che esercitarsi – mediante la violenza.

All'inizio del saggio, Benjamin asserisce che: "l'ambito dei fini e, pertanto, anche la questione di un criterio della giustizia restano, per il momento, al di fuori di questa indagine"¹. In prima istanza, Benjamin esclude che l'esito di una critica della violenza vada ricercato nel "regno dei fini" della giustizia – cioè, nella violenza divina come espressione di "fini puri" separati dal rapporto con i mezzi. La questione della giustizia e dei suoi fini verrà discussa solo nell'ultima parte del saggio. Per ora, l'analisi di Benjamin rimane focalizzata sul regno dei mezzi e, in particolare, su come tale regno è configurato dall'ordinamento giuridico. Non sta tuttavia ancora considerando il regno dei mezzi puri, perché – come argomenta più tardi in relazione ai fini puri – la sua possibilità si trova al di fuori del diritto. Infatti, per Benjamin, al di fuori del diritto, esiste una correlazione tra fini puri e mezzi puri, una correlazione pienamente coerente con la sua concezione di "dialettica degli estremi"². In tale dialettica, la politica dei mezzi puri potrebbe corrispondere a quell'"ordine profano" della cui dinamica scrive nel *Frammento teologico-politico*; stessero così le cose, pur non perseguendoli

¹ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, in *La politica e altri scritti*, a cura di D. Gentili, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 97.

² Cfr. W. Benjamin, *Premessa critico-conoscitiva*, in *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 69-103.

intenzionalmente, la politica dei mezzi puri promuoverebbe indirettamente i fini puri della giustizia³.

Essendo però *Zur Kritik der Gewalt* innanzitutto una critica della violenza all'interno dell'ordinamento giuridico, prendo in esame il rapporto tra mezzi e fini nello stato di diritto, che non comprende né i mezzi puri né i fini puri. Piuttosto, l'ordinamento giuridico definisce mezzi e fini solo nel loro rapporto reciproco, un rapporto che ha luogo all'interno del regno dei mezzi legali. Il regno dei fini puri, quello della giustizia, è assolutamente separato dal diritto. Riferendosi al regno dei mezzi legali, Benjamin scrive che "il più elementare rapporto fondamentale di qualunque ordinamento giuridico è quello tra fine e mezzo", e che "la violenza può essere cercata in prima battuta solo nell'ambito dei mezzi e non in quello dei fini"⁴. Radicalizzando la sua argomentazione, si potrebbe sostenere che, in ogni ordine giuridico, i mezzi sono sempre violenti e questa assunzione resta tale se si considerano i fini giusti all'interno di un ordinamento giuridico. In esso, la *Gewalt* (che in tedesco significa tanto "violenza" quanto "potere", "potenza", "forza", "autorità") si manifesta esclusivamente come violenza. Pertanto, all'interno di un ordine giuridico, il rapporto tra mezzo e fine si configura come il rapporto tra la violenza che pone il diritto e la violenza che lo conserva.

Stato di polizia

Per considerare i mezzi puri, dobbiamo analizzare la relazione più immediata che l'ordinamento giuridico stabilisce tra mezzi e fini. Poco prima di introdurre la questione dei mezzi puri, Benjamin discute il fenomeno della polizia. Nel decimo paragrafo di *Sulla critica della violenza*, Benjamin definisce la polizia come quell'istituzione dello Stato moderno in cui tanto la violenza che pone il diritto quanto quella che lo conserva si combinano "in una mescolanza in certo qual modo spettrale"⁵. Se la separazione tra la violenza che pone il diritto e quella che lo conserva è la condizione preliminare per una critica dello *status quo*, poiché la critica della violenza che conserva il diritto apre alla possibilità di una nuova posizione di diritto, l'istituzione della polizia rappresenta la chiusura di questa possibilità. Un'istituzione come la polizia impedisce l'infinita decostruzione del diritto all'interno del diritto, in cui, secondo l'interpretazione che Jacques Derrida fornisce del rapporto tra diritto e giustizia in *Dal diritto alla giustizia*, consiste l'ideale della giustizia all'interno dell'ordinamento giuridico⁶. Tale concezione è tuttavia inapplicabile a Benjamin, per il quale il regno della giustizia è appunto separato dal diritto. Piuttosto, la polizia dimostra in modo esemplare che non vi è alcuna differenza sostanziale tra la violenza che pone e quella che conserva il diritto.

In effetti, per Benjamin, nella polizia "è soppressa la separazione tra violenza che pone e violenza che conserva il diritto. [...] La violenza della polizia è svincolata da entrambe le condizioni. Essa è violenza che pone il diritto – in quanto la sua funzione caratteristica non è certo di promulgare leggi, bensì qualsiasi decreto da emanare con pretesa giuridica – ed è violenza che conserva il diritto, perché si pone a disposizione di quei fini"⁷. La polizia comporta l'indistinzione tra mezzi e fini nell'ordinamento giuridico. Ciò accade quando lo

³ W. Benjamin, *Frammento teologico-politico*, in *La politica e altri scritti*, cit., pp. 55-56. Nonostante la sua datazione sia incerta, probabilmente il *Frammento* risale agli stessi anni della *Critica della violenza*.

⁴ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 96.

⁵ Ivi, p. 105.

⁶ Cfr. J. Derrida, *Dal diritto alla giustizia*, in *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

⁷ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 105.

Stato non è in grado di governare le “forze” (le *Gewalten* non ancora giuridicamente riconosciute), che dall'esterno premono contro i confini del suo ordinamento. Lo Stato non è cioè più in grado, per mezzo della legge, di includere nei suoi fini – nella violenza che conserva il diritto – le *Gewalten* non ancora legalizzate: “il ‘diritto’ della polizia determina fundamentalmente il punto in cui lo Stato, vuoi per impotenza, vuoi per i nessi immanenti a ogni ordinamento giuridico, non è più in grado di garantirsi mediante l'ordinamento giuridico i fini empirici che anela a raggiungere a ogni costo”⁸.

La polizia è l'istituzione statale che governa nello “stato di eccezione”. La Costituzione di Weimar allora in vigore prevedeva che, in situazioni di emergenza, il presidente del Reich potesse sospendere alcuni diritti costituzionali e dichiarare lo “stato di emergenza”, ricorrendo all'uso delle forze armate (articolo 48). Si potrebbe sostenere che la polizia svolge la funzione dell'esercito quando lo “stato di eccezione è la regola”⁹. È per questo motivo che, per Benjamin, la polizia rivela l'essenza di ogni ordinamento giuridico: lo stato di eccezione come regola rappresenta non solo la violenza costitutiva di ogni ordine giuridico, ma anche la sua permanenza. Inoltre, la polizia rovescia anche il rapporto tra violenza che pone e violenza che conserva il diritto: lo stato d'eccezione come regola che essa amministra rivela che la violenza che pone il diritto procede dalla violenza che lo conserva. Anzi, per l'esattezza, nello Stato di polizia, violenza che pone il diritto e violenza che lo conserva finiscono per coincidere.

A differenza di quanto sostiene Carl Schmitt a proposito della dottrina della sovranità¹⁰, la violenza della polizia non richiede la “decisione” sovrana per legittimare il suo potere, ma rientra piuttosto – usando la formulazione di Benjamin alla fine del saggio – nella “violenza amministrata” (*verwaltete Gewalt*), che è al servizio della violenza che conserva il diritto¹¹. L'amministrazione giuridica della violenza che conserva il diritto produce un surplus di potere: la violenza che pone il diritto configurata dalla polizia. È quanto può accadere nelle democrazie, poiché in esse lo stesso potere esecutivo è coinvolto nell'apparato giuridico. Non è difficile riscontrare la “spettralità” della violenza amministrata – in quanto violenza che pone il diritto che procede dalla violenza che lo conserva – nelle democrazie contemporanee. Benjamin scrive che la polizia “accompagna il cittadino attraverso una vita regolata da ordinanze come una molestia brutale o semplicemente lo sorveglia”¹², anticipando così alcuni tratti dell'analisi del potere disciplinare avanzata da Michel Foucault¹³. Nella sua archeologia del concetto e della funzione della polizia, Foucault mostra come, sebbene oggi la polizia operi all'interno del sistema penale, appartenesse in origine al sistema amministrativo statale, cioè a quella forma di potere che egli definisce “governamentalità”¹⁴. È quanto risulta evidente oggi nel neoliberalismo, di cui la

⁸ *Ibidem*.

⁹ Benjamin utilizza questa formula nella VIII Tesi *Sul concetto di storia*: “La tradizione degli oppressi ci insegna che lo ‘stato d'eccezione’ in cui viviamo è la regola”. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 33.

¹⁰ Cfr. C. Schmitt, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in *Le categorie del ‘politico’. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, il Mulino, Bologna 1972.

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 119. Nell'ultimo paragrafo, la “violenza amministrata” (*verwaltete Gewalt*) è direttamente riferita al “potere che governa” (*schaltende Gewalt*). Al “potere che governa” della “violenza mitica” Benjamin contrappone il “potere che regna” (*waltende Gewalt*) della “violenza divina”, che sembra rimandare al “Regno messianico” evocato nel *Frammento teologico-politico*. Cfr. W. Benjamin, *Frammento teologico-politico*, cit., p. 55.

¹² W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 106.

¹³ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.

¹⁴ Cfr. M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005.

governamentalità è l'arte di governo per eccellenza. La governamentalità neoliberale si rivela "violenza amministrata" intervenendo costantemente per affermare che – per usare lo slogan di Margaret Thatcher negli anni Ottanta – "non c'è alternativa" alla violenza che conserva il diritto, al mantenimento dell'ordine per "ragioni di sicurezza"¹⁵, allo stato di eccezione come regola.

Mezzi non violenti

All'inizio dell'undicesimo paragrafo del saggio, Benjamin riassume la sua analisi del regno dei mezzi dal punto di vista del diritto: "Ogni violenza è, come mezzo, violenza che pone o che conserva il diritto. Se non accampa una pretesa a nessuno di questi due attributi, rinuncia da sé a ogni validità. Ma ne consegue che ogni violenza come mezzo partecipa, anche nel migliore dei casi, alla problematica del diritto in generale"¹⁶. È in paragrafi come questo che emerge chiaramente l'"anarchismo" di Benjamin di quegli anni¹⁷. Se fini giusti all'interno di un ordinamento giuridico si rivelano essere esclusivamente mezzi per conservare il diritto, allora in quanto stato di diritto il regno dei mezzi è costitutivamente violento. Come Benjamin ben aveva presente, nel 1919, in *Politica come professione*, Max Weber ha affermato che "lo Stato è quella comunità umana che all'interno di un determinato territorio [...] pretende per sé (con successo) il monopolio del legittimo uso della forza fisica"¹⁸. Citando Sorel, Benjamin specifica che il monopolio sull'uso legittimo della violenza da parte dello Stato non riguarda una comunità umana in generale. Piuttosto, l'istituzione di uno stato di diritto ha "successo" allorché proviene dal "privilegio dei re o dei grandi, in breve: dei potenti. E così resterà, *mutatis mutandis*, finché esiste"¹⁹. In altre parole, lo Stato mira a monopolizzare tutti i mezzi al fine di neutralizzare la *Gewalt* (che tradurrei qui con "forza" se non proprio con "potere") custodita nei mezzi non ancora riconosciuti come legali.

Se nell'ordinamento giuridico dello Stato tutti i mezzi sono violenti, "s'impone da sé la domanda se, per regolare interessi umani in contrasto, non si diano altri mezzi che violenti"²⁰. Fosse la risposta affermativa – non si danno altri mezzi oltre quelli violenti per la regolamentazione degli interessi umani in conflitto –, allora ne consegue che, nel momento in cui il potere deliberativo e quello esecutivo della sovranità statale si rivelano impotenti, la violenza amministrata interviene a esercitare direttamente il potere statale. È a questo punto che Benjamin introduce la questione dei "mezzi non-violenti". In primo luogo sottolinea che nessun contratto legale può risolvere i conflitti senza violenza: "[La domanda] ci obbliga innanzitutto a constatare che una conciliazione di conflitti del tutto priva di violenza non può mai risolversi in un contratto giuridico. Questo, infatti, per quanto possa essere stipulato pacificamente tra i contraenti, alla fine conduce sempre a una possibile violenza"²¹. La violenza che il contratto legale implica non è accidentale o casuale, bensì è alle

¹⁵ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 105-106.

¹⁶ Ivi, p. 106.

¹⁷ "L'esposizione di questo punto di vista [una contraddizione di principio tra eticità e Stato (o diritto)] è tra i compiti della mia filosofia morale, nel cui contesto si può perfettamente impiegare il termine anarchismo per designare una teoria che contesta il diritto etico, non la violenza in quanto tale, ma piuttosto ogni istituzione umana – comunità o individualità – che se ne attribuisca il monopolio o, in una qualche prospettiva anche soltanto di principio o in generale, attribuisca a se stessa il diritto su tale violenza". W. Benjamin, *Il diritto di ricorrere alla violenza*, in *La politica e altri scritti*, cit., p. 233.

¹⁸ M. Weber, *La politica come vocazione*, in *Scritti Politici*, Donzelli, Roma 1998, p. 178.

¹⁹ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 114.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ *Ibidem*.

origini del contratto stesso. Infatti, essa è costitutiva del contratto in quanto violenza che pone il diritto: “così come l’esito, anche l’origine di ogni contratto rinvia alla violenza. Non è affatto necessario che essa sia direttamente presente nel contratto in quanto violenza che pone il diritto, ma vi è ‘rappresentata’ nella misura in cui il potere che garantisce il contratto è a sua volta di origine violenta, quando non è appunto inserito con la violenza in quello stesso contratto in veste giuridica”²².

Benjamin si sta riferendo a contratti tra individui, ma la sua argomentazione potrebbe essere estesa al “contrattualismo” in quanto tale. Sappiamo che il contrattualismo – specialmente nella versione di Thomas Hobbes – ha come propria premessa la condizione di violenza indiscriminata nello stato di natura, che giustifica l’istituzione della sovranità dello Stato e del suo stato di diritto, ovvero di ciò che Weber ha poi definito “il monopolio del legittimo uso della violenza”. Pertanto, dal punto di vista del contrattualismo, la violenza caratterizza la convivenza tra gli esseri umani prima e fuori dallo Stato e dal diritto. Ebbene, Benjamin rovescia completamente il rapporto che Hobbes stabilisce tra lo stato di natura e la società civile. Un’istituzione giuridica si conserva proprio mediante la violenza all’origine di ogni atto che pone il diritto, anzi la violenza deve rimanere latente durante l’intera esistenza dell’istituzione: “Se viene meno la consapevolezza della presenza latente della violenza in un istituto giuridico, esso decade. Di questi tempi, i parlamenti ne costituiscono un esempio”²³. Se per Hobbes è la paura della violenza nello stato di natura a condurre la moltitudine degli individui a cedere contrattualmente la propria libertà e il proprio potere in cambio della garanzia di sicurezza fornita dallo Stato, Benjamin sostiene piuttosto che la paura della violenza non svanisce con l’istituzione dello stato di diritto. Al contrario, è questa paura che garantisce la conservazione dell’istituto giuridico, come risulta evidente dallo stato d’animo che induce la polizia, quando “accompagna il cittadino attraverso una vita regolata da ordinanze come una molestia brutale o semplicemente lo sorveglia”. Pertanto, i tentativi dei governi parlamentari di risolvere i conflitti politici in modo non violento – non solo senza l’uso diretto della violenza, ma senza neanche l’uso della paura latente della violenza – ne contraddice lo status di istituzioni giuridiche. In tali circostanze, si corre il rischio che il parlamento stesso “decada”.

Benjamin non concede alcuna possibilità di risolvere pacificamente i conflitti politici attraverso i mezzi parlamentari, e quindi giuridici: “ciò che [il parlamentarismo] riesce a ottenere in faccende vitali non può essere altro che ordinamenti giuridici affetti da violenza nell’origine e nell’esito”²⁴. In ciò consiste anche il fulcro della critica benjaminiana al pacifismo: la critica alla violenza da parte del pacifismo si rivolge solo contro la “violenza di guerra” senza considerare la violenza del diritto in quanto tale, di cui la guerra stessa è espressione: “È significativo che la decadenza dei parlamenti abbia fatto allontanare dall’ideale della composizione non violenta dei conflitti politici forse altrettanti ingegni quanti gliene aveva procurati la guerra. Ai pacifisti si contrappongono i bolscevichi e i sindacalisti. Essi hanno sottoposto gli odierni parlamenti a una critica devastante e nel complesso appropriata”²⁵. È importante ricordare che per Benjamin l’ordinamento giuridico presuppone la violenza, e quindi al suo interno solo la violenza può opporsi alla violenza. Dunque, solo attraverso l’uso della violenza, i bolscevichi e i sindacalisti avrebbero qualche possibilità di successo. Pur esprimendo bolscevichi e sindacalisti una “critica appropriata” del pacifismo – infatti, mezzi non violenti non sono possibili all’interno dell’ordinamento

²² Ivi, pp. 106-107.

²³ Ivi, p. 107.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

giuridico, solo al di fuori di esso – la loro critica rimane tuttavia una reazione alla violenza del diritto, catturata all'interno del suo dispositivo e quindi obbligata a utilizzare i suoi stessi mezzi.

Conflitto e violenza

Che ne è dunque della possibilità di una “risoluzione non violenta dei conflitti”? Bisognerebbe ritornare a uno stato di natura che si presupporrebbe pacifico, destoricizzato e depoliticizzato? Nient'affatto. A differenza della moderna concezione politica dello stato di natura, il regno dei mezzi puri di Benjamin, in cui è possibile una risoluzione non violenta dei conflitti, è politico a tutti gli effetti. Al di fuori dello Stato e dell'ordinamento giuridico, la politica di mezzi puri non è reattiva, bensì attiva e affermativa. Alla fine del paragrafo dodicesimo, Benjamin introduce esplicitamente la questione di una “politica di mezzi puri”²⁶, ma, poiché il contesto del saggio è circoscritto alla critica della violenza all'interno dell'ordinamento giuridico, si limita a “richiamare soltanto i mezzi puri della politica stessa in quanto analoghi a quelli che reggono i rapporti pacifici tra persone private”²⁷. In precedenza, Benjamin aveva definito i mezzi puri come mezzi di accordo non violenti. Si manifestano in disposizioni soggettive come “gentilezza d'animo, simpatia, amor di pace, fiducia”²⁸. Vi è quindi “una sfera di intesa umana a tal punto non violenta da essere del tutto inaccessibile alla violenza: la sfera vera e propria del ‘capirsi’, la lingua”²⁹. La paura di essere uccisi da un altro essere umano non è allora l'unica o primaria disposizione soggettiva che muove gli esseri umani alla politica; così come lo stato di natura come guerra di tutti contro tutti non è l'unica alternativa allo Stato e all'ordinamento giuridico. Infatti, per Benjamin, la politica dei mezzi puri non è semplicemente un'altra forma politica rispetto alla politica di Stato; facendo riecheggiare i termini kantiani che vi risuonano, essa è piuttosto la “vera politica”. Bisogna poi rammentare che originariamente *Zur Kritik der Gewalt* doveva essere un capitolo di un progetto più ampio, presentato da Benjamin ai suoi amici e interlocutori con il titolo di *Politik*. *Sulla critica della violenza* sarebbe dovuto probabilmente rientrare nella seconda parte della *Politica*, a sua volta intitolata *La vera politica*. In una lettera a Gershom Scholem datata 1° dicembre 1920³⁰, Benjamin fa riferimento a questo capitolo con il titolo di *Abbau der Gewalt* (*Demolizione della violenza*). Si potrebbe quindi sostenere che *Sulla critica della violenza* rappresenta la *pars destruens* del progetto *La politica*, mentre una politica dei mezzi puri ne sarebbe stata la *pars construens*.

Se la vera politica è una politica dei mezzi puri, è tale politica senza *Gewalt*? Non del tutto. La politica dei mezzi puri è senza violenza, ma non senza *Gewalt*, se si considera di *Gewalt* non solo il significato di “violenza”, ma anche quello di “potere, potenza, autorità, forza”. Giorgio Agamben ha riformulato la nozione di “mezzi puri” di Benjamin con l'espressione “mezzi senza fine”, nel tentativo di definire la potenza umana come impotenza, che consiste nella capacità di rendere “inoperosi” i dispositivi messi in atto con violenza dalla

²⁶ Per una esauriente analisi della nozione benjaminiana di “mezzi puri”, che tiene conto anche di altri testi di Benjamin, cfr. S. Khatib, *Towards a Politics of 'Pure Means': Walter Benjamin and the Question of Violence*, *Anthropological Materialism*, August 28, 2011. <https://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1040>.

²⁷ W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 109.

²⁸ Ivi, p. 108.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe: 1919–1924*, vol. 2, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 109.

macchina ontologico-biopolitica³¹. Per Agamben, che ricorre alle categorie di Aristotele, i “mezzi senza fine” comportano una potenza irriducibile all’atto. Come in Benjamin, in Agamben la sfera dei mezzi senza fine è il linguaggio; tuttavia, Benjamin non contempla – come fa invece Agamben – che tale potenza si configuri esclusivamente come “potenza del pensiero”. Infatti, la politica benjaminiana dei mezzi puri implica una potenza capace di manifestarsi immediatamente in atto. Si tratta quindi di una effettiva “politica” dei mezzi puri.

I mezzi della *Gewalt* sono violenti all’interno di un ordinamento giuridico, ma non necessariamente al di fuori di esso. Il conflitto non è escluso, ma non si identifica necessariamente con la violenza. Infatti, Benjamin scrive che i mezzi puri – cioè i mezzi non violenti – “non si riferiscono mai immediatamente alla composizione dei conflitti tra uomo e uomo”³². In tal modo, Benjamin critica una lunga tradizione del pensiero politico moderno che identifica il conflitto con la violenza e attribuisce alla politica – e precisamente allo Stato – la funzione di neutralizzare i conflitti mediante il diritto. In questa tradizione, la paura della violenza è proiettata sul conflitto politico. Tuttavia, senza conflitto non si dà alcuna possibilità di accordo e, più in generale, è il conflitto stesso a indurre una relazione politica, di cui la paura è soltanto uno dei portati possibili.

Per concludere, quali elementi ci fornisce *Sulla critica della violenza* per configurare, oggi, una critica della violenza? Direi che oggi abbiamo ancora bisogno di una critica della neutralizzazione giuridica del conflitto politico, cioè una critica dell’identificazione di conflitto e violenza, che finisce per negare ogni potenzialità politica del conflitto. Come scrive Catherine Malabou, questa sarebbe la critica di una certa cultura “della cancellazione di ogni conflitto, mentre viviamo in uno stato permanente di guerra”³³. Una critica della violenza non è direttamente una politica dei mezzi puri, ma, poiché una politica dei mezzi puri è una possibilità sempre in atto, tale critica è la preconditione per trovare effettive alternative politiche.

³¹ Cfr. G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

³² W. Benjamin, *Sulla critica della violenza*, cit., p. 108.

³³ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, Armando, Roma 2007, p. 105.

Il *mélange* dialettico come immedesimazione inespressiva nell'alterità in Benjamin lettore di Goethe Fabio Antonio Scignoli

Voglio essere poeta, lavoro a rendermi
Veggente: lei non ci capirà niente, ed io quasi
non saprei spiegarle. Si tratta di arrivare
all'ignoto mediante la sregolatezza di tutti i
sensi. Le sofferenze sono enormi, ma bisogna
essere forti, essere nati poeti, e io mi sono
riconosciuto poeta. Non è colpa mia. È falso
dire

"Io penso". Si dovrebbe dire "Mi si
pensa". Scusi il gioco di parole: IO è un altro.

(A. Rimbaud)

La soglia critica: l'Altro come alter ego

Punto di partenza della presente riflessione è la definizione dell'alterità implicata dal Soggetto all'interno della costellazione significativa della cosiddetta molteplicità delle coscienze: se «l'io trascende la necessità di una particolare inconvertibile individuazione, esso è un continuum che si mantiene in unità dentro il discontinuo di infinite coscienze individuali in cui può proiettarsi», e che esso stesso intensifica fino ad una dimensione superiore, esattamente come «la massa submarina di un continente continua e unifica la molteplicità delle isole separate che emerge dalle acque».¹ Se nell'accezione filosofica moderna del termine "Altro" l'aspetto dialettico-dialogico del concetto è così dato per assodato ed imprescindibile, ora risulta però preponderante il versante più prettamente teoretico-ontologico: «Nell'Altro la metaforicità della parola è spinta al suo limite, porta per così dire al di fuori di Sé. Con il problema dell'Altro non si indica soltanto qualcosa di sempre anteriore al pensiero, ma – insieme a questo – il persistere di una paradossale contiguità».² Si tratta di una persistenza non solo irriducibile, ma già ontologicamente meta-riflessiva, una «inaggrabile e irrappresentabile contiguità al pensare stesso»³ che apre una breccia, un solco sempre di nuovo ben lungi dal venire colmato, una ferita che il pensiero stesso non può risanare proprio perché «una tale persistenza sta a dire che nella questione dell'Altro il pensiero ha a che fare con un *quid* irrappresentabile».⁴ Prendiamo le mosse, per tentare di risolvere questa apparente aporia, dal concetto husserliano di *Appräsentation*. Con esso Husserl vuole in prima istanza preservare il carattere costitutivo di *Kopräsens* appena delucidato, ed in secondo luogo rendere ragione del movimento proprio con cui l'Altro si dà: rendendosi cioè com-presente in quanto co-esistente⁴ in uno «spazio di alterità

¹ Julius Evola, *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, Edizioni Mediterranee 2007, p. 206.

² Fabrizio Desideri, *L'alterità come soglia critica* in "Atque. Materiali tra Filosofia e Psicoterapia", nr.7, 1993, pp. 65-79 (qui 65-66). Onde evitare incomprensioni, si dichiara subito come queste argomentazioni introduttive siano profondamente influenzate e prendano esplicitamente le mosse dal sopraccitato saggio di Desideri, una sorta di breve compendio che ricostruisce per tappe le declinazioni e gli snodi fondamentali della storia del concetto filosofico qui oggetto d'indagine.

³ Ivi, p. 66. 4

Ibid.

⁴ Edmund Husserl, *Meditazioni Cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, Bompiani 2002, pp. 113-114.

metaintenzionale coimplicata nella stessa costituzione dell'ego trascendentale». ⁵ Che Husserl individui questo spazio di separazione, questa soglia dialettica nel corpo non è affatto fuorviante rispetto alla prospettiva che si vuole nella presente sede mettere in risalto, semmai vi è decisamente funzionale soprattutto per i suoi risvolti in ambito gnoseologico: il *Körper* come corpo fisico puro, ossia come ideale unità delle molteplici individualità corporee, presuppone già costituzionalmente a livello metafisico il *Leib*, la sua realizzazione singolare in corpo organico che lo differenzia da qualsiasi altra manifestazione corporea. ⁶ Il movimento dell'Altro in quanto *Leib*, nei confronti sia del *Körper* superindividuale che di qualsiasi altro singolo *Leib*, è in quest'ottica letto quindi come una «trasposizione appercettiva proveniente dal mio corpo». ⁷ È chiaramente, questo, solo un polo del processo dialettico, poiché ammette esclusivamente il movimento che scaturisce dall'io verso l'Altro e non viceversa. Qui dove si ferma Husserl riparte Lévinas, che in *Totalité et infini* inverte specularmente la direzionalità, rendendo l'evento appercettivo radicalmente sbilanciato a partire dall'Altro e rivolto conseguentemente verso il Soggetto. Se quindi «L'assolutamente Altro è Altri», ⁸ non solo l'io viene spossessato del proprio carattere intenzionale e relativizzato ad Ego reciprocamente funzionale, ma inoltre l'alterità è definita in maniera totalmente positiva, e la trasposizione appercettiva raggiunge il mio corpo provenendo da un altro. Ricoeur per primo ha poi giustamente osservato ⁹ come l'appercezione come moto riflesso generato nel Soggetto dall'Altro venga a questo punto ad estendere il processo meramente gnoseologico, implicando già una relazione morale, una reciprocità complementare tra i due poli, nel momento in cui l'Altro, provocandomi alla comprensione profonda dell'intima consanguineità dell'alterità esterna, significa così un'ingiunzione etica che muove alla responsabilità. La lettura di Ricoeur difatti, osserva Desideri, «trova un epilogo nell'analisi della coscienza come coscienza morale (*Gewissen*), dove, nella dialettica tra ipseità ed alterità, si rivela una "profonda unità" tra "l'attestazione di Sé" e "l'ingiunzione" che viene dall'Altro». ¹¹ Qui è lo snodo in cui si inserisce in maniera precipua l'oggetto della presente analisi. Da un lato si vuole in questa sede restringere il discorso generale sull'alterità come soglia critica in cui l'Altro in-giunge eticamente l'io; e si tratta quindi di focalizzare il rapporto di alterità tra *Kunstwerk* e *Kunstkritik* – ossia tra opera d'arte e critica letteraria. Dall'altro lato si intende approfondire una questione squisitamente estetica e però consanguinea all'ingiunzione etica dell'alterità: il problema dell'irrepresentabilità dell'Altro a livello artistico superato dalla rappresentazione velata del Bello da parte dell'io che si riconosce nell'Altro. L'autore che viene qui chiamato in causa è Walter Benjamin, nella sua personalissima lettura dell'opera e della vita di Goethe. Il nome che verrà dato a questo processo di lettura critica è "Immedesimazione Inespressiva". Uno dei cavalli di battaglia del Benjamin teorico letterario è certamente il rifiuto programmatico della *Einfühlung*, ossia dell'immedesimazione superficiale ma violenta da parte del soggetto lettore nell'oggetto da leggere, laddove in realtà il primo sovrapporrebbe forzatamente e ad hoc categorie interpretative proprie ad un'opera che verrebbe quindi ridotta a puro strumento inerte, privo di un reale contenuto e di una vita propria. Per Benjamin invece è proprio al contrario l'opera che chiama il critico futuro alla continua rilettura di essa: quanto più significativo è il suo "contenuto di verità" originario tanto più essa potrà offrirsi in maniera proficua ad una sempre rinnovata attualità. L'avvicinamento al testo da parte del Benjamin lettore e traduttore di Proust è, come ha

⁵ Desideri, cit. p. 75.

⁶ Cfr. Husserl, cit., pp. 114.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalità ed infinito*, Jaca Book 1980, p. 50.

⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Parigi 1991.

¹¹ Desideri, cit. pp. 76-77. Cfr. anche Ricoeur, cit. p. 409.

brillantemente notato Piazza,¹⁰ quello proprio del *mélange*, ossia della “mescolanza” o “contaminazione”. Si tratta di una forma di »disincantamento dalle convenzioni e di rovesciamento dei codici psicologico-morali e culturali in genere« che rimanda ad un »pensiero della complessità e dell'interdipendenza degli opposti che istituisce o rivela un luogo dove il linguaggio ha a che fare con l'alterità«. ¹¹ Tale concetto è il punto di partenza per la presente riflessione, che si propone quindi di indagare la lettura benjaminiana dell'opera e della vita di Goethe intese come »Umwertung der Tradition im Sinne einer “Wiederbelebung” ihrer unergründeten Bedeutungs- und eben Wirkungspotentiale zugunsten des bedrohten Horizonts der Gegenwart«. ¹² Il saggio benjaminiano *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925) è in questo senso il luogo in cui l'alterità, lungi dal venire “appropriata” in modo illecito e coatto, è piuttosto riletta e declinata in maniera originalissima ed esemplare in un *mélange* psicologico-dialettico che sovverte le norme morali, estetiche e culturali in senso ampio, per giungere quindi ad un particolare cortocircuito tra autore e lettore, passato e presente, opera e vita. Si proverà quindi a verificare come si tratti in questo caso, appunto, di una “immedesimazione inespressiva” che ha a che fare sostanzialmente col concetto di *Ausdruckslose*, quel troppo poco studiato “senza espressione” che qui si considera, invece, come l'immagine di pensiero più importante di tutto il primo Benjamin. Che la lettura benjaminiana del romanzo goethiano sia a sua volta forgiata da una sorprendente affinità elettiva tra critico ed autore, tra critica ed opera è cosa risaputa; come e perché ciò avvenga e quali conseguenze comporti per una critica letteraria di stampo marcatamente contemporaneo è quanto dovrà venire mostrato nella presente sede.

Il *Mélange* e l'alterità in Proust riletto da Benjamin

Com'è noto, Benjamin fu assiduo lettore di Proust, tradusse tra il 1925 ed il 1927 i volumi secondo, terzo e quarto della *Recherche* e fece più volte riferimento allo scrittore parigino nelle sue opere “francesi”. ¹³ La modalità di avvicinamento di Benjamin traduttore e critico letterario al Proust scrittore è esemplare ed assolutamente originale, riproponendo però una gamma di circostanze e procedure che già avevano caratterizzato qualche anno prima il suo commento e l'annessa esegesi dell'opera goetheana – ma al di là della precedenza temporale e dell'indubbia maggiore mole di lavoro dedicata a Goethe rispetto a Proust, ¹⁴ per il presente plesso di discorsi si considera l'intera riflessione elaborata intorno al vate tedesco come decisamente più strutturata, teoreticamente ricca e profonda in termini

¹⁰ Marco Piazza, *L'alterità e il mélange. Benjamin, Proust e il rovescio dei codici psicologico-morali e culturali*, in “Atque. Materiali tra Filosofia e Psicoterapia”, nr.7, 1993, pp. 177-196.

¹¹ Ivi, p. 177.

¹² Valentina di Rosa, *Ein deutscher Mensch. Goethes Profil aus Walter Benjamins Exilperspektive* in “Cultura Tedesca”, nr. 47/48: “Goethe. Libri e Viaggi”, Mimesis 2015, pp. 93-109 (qui p. 95).

¹³ Oltre ad alcune brevi recensioni dedicate esplicitamente a Proust, basti citare *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, piuttosto che *Das Passagen-Werk*.

¹⁴ Benjamin comincia il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe già nella primavera del 1921, lo termina nell'inverno dell'anno successivo per poi pubblicarlo in due puntate tra il 1924 ed il 1925 sui *Neue Deutsche Beiträge* di Hugo von Hofmannsthal. L'altra opera “goetheana” principale di Benjamin, ossia la raccolta di lettere immaginarie intitolata *Uomini Tedeschi*, e che verrà anch'essa trattata in questa sede relativamente al presente plesso di discorsi, lo impegna invece successivamente, negli anni 1931-1936. In realtà l'interesse benjaminiano per Goethe si manifesta anche in una cospicua serie di articoli e saggi, alcuni di dimensioni anche notevoli, con una costanza e ricorrenza che ne fanno un motivo d'analisi assolutamente centrale almeno in tutto il ventennio compreso tra il 1918 e la propria morte, occorsa nel 1940 a Port-Bou, sul confine franco-spagnolo. 17 Walter Benjamin, *Lettere*, Einaudi 1978, p. 127.

di pensiero e pratica di *Kunstkritik*. Per ora, però, conviene inizialmente soffermarsi brevemente sulla lettura benjaminiana dell'autore della *Recherche*.

Nella sua delucidazione del concetto di *mélange* come concetto filosofico-letterario proustiano e insieme dispositivo critico benjaminiano, Piazza mette giustamente in risalto sin da subito una delle dimensioni più caratteristiche del Benjamin critico letterario nei confronti dell'oggetto d'indagine, la quale chiama direttamente in causa la concezione dell'*alter ego* e dell'ingiunzione etica sin qui sviluppate. Nonostante il berlinese avesse già precedentemente letto l'opera di Proust, nel momento in cui si accinge alla traduzione avverte subito una fortissima affinità con l'autore, che nel prosieguo del lavoro si chiarisce sempre più come una profonda analogia d'idee ed intenti. Così scrive al fidato Scholem nell'estate del 1925, appena apprestatosi ad incominciare la traduzione del quarto volume:

[...] ti ho già detto come mi sia familiare il tipo di pensiero filosofico che si esprime nei suoi scritti. Ho sentito uno spirito molto affine al mio, in tutte le cose che ho letto. Ora aspetto con molta impazienza di vedere se e in che misura sarà confermata questa sensazione da un più stretto contatto con la sua opera.¹⁷

Pochi mesi più tardi, dopo che il progetto di traduzione s'è ampliato comprendendo anche il secondo ed il terzo libro della *Recherche*, Benjamin entra in maniera molto più specifica nel merito di questa affinità, ora chiaritasi distintamente. Un passo recante la data del 18 gennaio 1927 e contenuto nell'autobiografico *Diario Moscovita* recita:

Lessi da Proust la scena di lesbismo. Asja ne capì il selvaggio nichilismo, come Proust in certo modo si spinga nel salottino bene ordinato del piccolo-borghese, quello con la scritta "sadismo", e spietatamente faccia a pezzi ogni cosa, così che non resta più nulla della concezione pulita, accomodante del vizio, ma in ogni frattura il male mostra in modo lampante la sua vera sostanza, l'*umanità*, anzi la *bontà*. E mentre spiegavo questo ad Asja mi divenne chiaro quanto ciò coincida con le intenzioni del libro sul dramma barocco. Proprio come la sera prima, mentre leggevo da solo in camera mia e mi ero imbattuto nelle straordinarie pagine sulla Caritas di Giotto, mi era stato chiaro che Proust espone in esse una concezione che in tutto e per tutto coincide con ciò che io stesso ho cercato di riassumere nel concetto di allegoria.¹⁵

Tralasciamo per un momento il fatto che il richiamo al proprio sistema critico-filosofico chiami in causa il concetto di allegoria barocca, su cui si ritornerà più avanti in maniera confutatoria,¹⁶ e concentriamoci sulla specificità del contenuto testuale che segnala l'affinità spirituale tra l'interpretazione del critico e l'opera dell'autore: le scene di Montjouvain e della Caritas. Alla luce di queste dichiarazioni decisamente programmatiche da parte di Benjamin, Piazza opera un'acuta lettura dei due passi sopraccitati – quello del bacio saffico di Mademoiselle Vinteuil con la mascolina convivente mentre entrambe sputano sulla

¹⁵ Walter Benjamin, *Diario Moscovita*, Einaudi 1983, p. 111. Asja Lacis, regista lettone alla quale per qualche anno Benjamin fu profondamente legato, è considerata una delle figure che più hanno influito sulla cosiddetta "svolta marxista" di Benjamin tra la seconda metà degli anni Venti e la prima del decennio successivo.

¹⁶ Nella sezione successiva, dedicata alla lettura benjaminiana dell'opera e della figura di Goethe, si proverà a mettere collateralmente in risalto, come già accennato, anche quanto Benjamin stesso abbia, a nostro parere, in questo frangente precipuo, ma anche in molti altri luoghi della sua opera, più o meno consciamente "camuffato" l'*Ausdruckslose* teorizzato per la prima volta nel saggio *Goethes Wahlverwandtschaften da Allegorie*, così come l'ha esposta nel celebre *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Per un'approfondita analisi di come il filosofo berlinese abbia a più riprese egli stesso "sopravalutato" il proprio concetto di Allegoria a discapito del precedente e, secondo noi, ben più formato motivo del "Senza Espressione", si rimanda al recente studio: Fabio Antonio Scignoli, *La vita oltre l'opera. I concetti della Kunstkritik di Walter Benjamin negli anni 1919-1925*, Artemide 2014.

fotografia del di lei defunto padre, e quello della fulminea rammemorazione dell'affresco giottesco – relazionando il concetto proustiano di *mélange* con quello benjaminiano di *Allegorie*. Nel primo caso si tratta, da parte di Proust, di un'elegante analisi psicologica di una devianza sociale che scoperchia il vaso di Pandora della pudicizia benpensante borghese e rovescia violentemente i codici morali del tempo. La peculiarità di questo processo sta però nel mettere in evidenza l'impossibilità di fornire un giudizio etico univoco che risulti da una rappresentazione rigidamente mimetica. Laddove difatti, «di là dall'apparenza, nel cuore della signorina Vinteuil, il male, sul principio almeno, non fu certo allo stato puro [*sans mélange*]»,¹⁷ nella visione apparentemente indiscutibile della scena di sadismo categoricamente condannabile si aziona in realtà una dialettica ben più problematica tra le due polarità dell'Ego virtuoso accostumato e conforme alla norma socio-culturale e dell'alterità della contravvenzione viziosa, che peraltro rimane inconscia nel Soggetto che non riesce, avvenuta l'unione che dissacra la norma, a riconoscersi nell'alterità comunque esperita. Le due polarità entrano fuggacemente in contatto invertendo la direzionalità canonica Ego-Altro, senza che tuttavia il loro incontro venga armonizzato o quanto meno simbolizzato catarticamente, poiché in Mademoiselle Vinteuil «[...] non era il male a darle l'idea del piacere, ad apparirle attraente: era il piacere a sembrarle perverso».¹⁸ Non si realizza l'ipseità nel gioco di forze tra i due poli; non si giunge quindi ad un *mélange* pacificamente a tutto tondo, e «la decostruzione proustiana delle leggi psicologico-morali convenzionali ci rivela dunque che è l'indifferenza alle sofferenze, ovvero la crudeltà ad essere la vera sostanza del male, la sua "umanità", [...] che l'alterità (morale) è sempre in noi, ma per una questione di comodo e di abitudini sociali facciamo di tutto per esentarci dal fare i conti con essa».¹⁹

La corrosiva profondità critica proustiana è in questo senso estremamente affine, a detta di Piazza, con lo sguardo allegorico teorizzato da Benjamin nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, che determina una simile coimplicazione delle polarità apparentemente contrapposte di Ego ed *alter ego*, ed allo stesso tempo una medesima critica della suddetta dialettica. L'Allegoria benjaminiana rappresenta la realtà con un rovesciamento "doppio", ossia come allegoria di un'altra realtà di cui è essa stessa allegoria, per diventare quindi nella sua rappresentazione apparente il totalmente Altro da Sé Stesso, pur mantenendo paradossalmente in risonanza di coimplicazione i due fulcri del movimento rappresentativo – si pensi qui ai simboli di morte dei drammi barocchi (il teschio, l'intrigante, il cielo pesante e minaccioso, il meditabondo, la malinconia, il sovrano irresoluto o quello infiammato dalla follia) che presentano già in sé una dialettica eccentrica tra quanto è figurato nell'espressione, le intenzioni soggettive che lo hanno prodotto e i suoi autonomi significati, generando così uno scacco del simbolico che rende il soggetto lacerato in maniera apparentemente insanabile, ma che proprio a partire da questa eccentricità significativa può paradossalmente realizzare una nuova unione concretissima di senso. La quale affinità tra i due procedimenti parrebbe ancora più evidente nel secondo passo proustiano qui citato, dove una sguattera incinta aziona in Swann prima ed in Marcel poi il riferimento memoriale involontario all'affresco padovano di Giotto. Anche in questa rammemorazione, però, l'appercezione indotta dall'alterità innesca una dialettica bipolare che, rovesciando i consueti codici psicologico-estetici, instaura un *mélange* paradossale e dissonante nel rapporto tra interno ed esterno. Si tratta nello specifico di una sorta di impenetrabilità fisiognomica dei personaggi dell'azione in larga parte consimile alla *facies hyppocratica* che è il volto proprio

¹⁷ Michel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, Einaudi 1978, p. 174.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Piazza, cit. p. 183.

dell'Allegoria benjaminiana. La sguattera, a differenza della Vergine mariana, si tasta il ventre rigonfio non per una piena consapevolezza del peso morale della propria maternità, ma per il complicato intralcio che il fardello fisico le arreca; alla stessa maniera anche «il pensiero degli agonizzanti è volto verso il lato effettivo e doloroso» della morte in sé, e non quello compassionevole della partecipazione all'epifania divina nell'umano che si manifesta nella *Caritas*, e così pure le «incarnazioni veramente sante della carità attiva» nel quadro proustiano sono invece pervase da un'aura «indifferente e brusca di chirurgo frettoloso». ²⁰ Si tratta a tutti gli effetti di un'apparente partecipazione, o meglio di una partecipazione che apparentemente non risulta compartecipativa, laddove l'apparenza fisiognomica esterna è evidentemente in opposizione all'intimità spirituale interna, rovesciandosi totalmente nel proprio opposto per rivelare il nesso col polo opposto, coll'assolutamente Altro con cui è in realtà in un legame di consustanziale coimplicazione. La virtù è quindi, anche qui, «partecipata dall'animo di un essere che sembra indifferente a quella virtù»: è una «partecipazione che in apparenza non risulta tale – equivalente ad una presa del simbolo non come tale, ma come qualcosa di "reale"». ²¹

Il brano della *Caritas* sul versante estetico e la scena di sadismo consumatasi a Montjouvain su quello culturale rivelano quindi un procedimento che innanzitutto, nello smascheramento delle apparenze morali e culturali si offre come strumento di una *Traditionskritik* che è in tutto e per tutto affine al tentativo benjaminiano di rovesciamento e rivalutazione attualizzante dei codici tradizionali. In secondo luogo assolutamente analoghe sono le dialettiche di *mélange* e coimplicazione delle polarizzazioni che l'ingiunzione etica dell'alterità chiama in entrambi in causa. Ciò che si vuole ora portare all'attenzione è però come tutto ciò si realizzi, in Benjamin, molto più che nella lettura di Proust piuttosto nella rilettura dell'opera e della vita di Goethe. Qui il *mélange* dialettico diventa *immedesimazione inespressiva* della vita del lettore nell'opera dell'autore, e l'alterità si rivela non solo già presente nell'io, ma soprattutto l'Ego si riconosce necessariamente coimplicato ed addirittura già inespressamente compresente nell'Alter. Qui sta a nostro parere lo scarto sostanziale che la paradossale polarizzazione inversa, la circolarità accogliente dell'*alter ego* come soglia critica dell'*Ausdruckslose* opera rispetto all'ancora almeno parzialmente solipsistico inabissamento nella profondità del Sé dell'*Allegorie*.

Goethe, Benjamin e Ottilie: le Affinità elettive e l'immedesimazione inespressiva

Ben lungi dalla canonica rappresentazione dell'autore come "vate olimpico", emblema personificato della *Entsagung*, della abnegazione esistenziale del "poeta di stato", manifesto e modello eccellente della *Kultur* nazionale e dell'*Ethos* di un popolo, l'interpretazione benjaminiana del "vecchio Goethe" (1788-1832) si stacca programmaticamente da ogni altra visione classica del poeta dopo il suo ritorno a Weimar. Con il consueto fiuto per le costellazioni liminari, per i momenti di passaggio e crisi, gli *Jetztzeiten* del decorso storico-filosofico, Benjamin legge in Goethe soprattutto l'inquieta angoscia primo-ottocentesca per il tramonto del *Klassizismus*, piuttosto che il vertice armonico del pensiero ufficiale che srotola all'apice della maturità la propria celebrativa auto-narrazione. È innanzitutto il rifiuto della tipizzante interpretazione di tanta *Lebensphilosophie* di fine secolo ripresa e rielaborata poi all'interno del cenacolo di Stefan George – la visione "eroizzante" di Goethe restituita tra gli altri da Gundolf, Wolters, Kantorowicz e Meyer, solo per citarne alcuni. In essa, sostiene

²⁰ Ivi pp. 88-89 *passim*.

²¹ Piazza, cit. pp. 184-185.

Benjamin, si annida il «proton pseudos [πρῶτον ψεῦδος] di quasi tutta la moderna filologia (di quella, cioè, che non si basa ancora sull'analisi delle parole e dei contenuti)», secondo un metodo che, cercando di «esporre il divenire dell'opera nel poeta in base a una schematica "essenza personale" e a una vuota e inafferrabile "esperienza di vita"», a partire da questi vaghi concetti di esperienza ed esistenza del poeta risponde al tentativo «se non di dedurre l'opera come prodotto, almeno di avvicinarla all'intelligenza dei pigri». ²² Che Benjamin avesse certamente motivi personali strategici per porsi in maniera critica e confutatoria nei confronti di tali eminenti posizioni, che tra l'altro costituivano all'epoca la vulgata ufficiale negli studi coevi sullo scrittore francofortese, è indiscusso: egli voleva proporre una lettura innovativa ed originale nel panorama della ricezione goethiana del primo Novecento. Tuttavia l'istanza puramente estetica ha evidentemente un'indiscussa preponderanza, trattandosi di questioni centrali per il pensiero filosofico in generale, la cui rilevanza nella concezione benjaminiana di *Kunstkritik* è d'altro canto assolutamente ineludibile. Una lettura come quella di Gundolf o degli altri adepti del circolo georghiano è per Benjamin da rifiutare programmaticamente, in quanto creerebbe prima di tutto confusione tra l'opera nella sua autonomia e la vita dell'autore, confondendo in maniera totalmente arbitraria l'una nell'altra e sfumandone pericolosamente i confini ed i tratti distintivi. Goethe verrebbe così presentato come poeta olimpico, onnipotente creatore, maieuta in pieno controllo della propria opera come proiezione artistica di una vita sublime, giustificando banalmente la prima come inerte prodotto mimetico che debba render giustizia alla seconda, o che comunque solo a partire da questa possa trovare le proprie giustificazioni. Vi è poi una terza motivazione alla base dell'innovativa originalità dell'interpretazione benjaminiana, che a ben vedere può essere considerata sintetica delle prime due e che ha a che fare in maniera preponderante con l'attualità più urgente. La lettura georghiana eroizzante di Goethe è per Benjamin non solo deontologicamente arbitraria e faziosa, ma oltretutto politicamente reazionaria e pericolosa: fare del maggiore letterato della storia della letteratura tedesca un imponente modello di statuaria germanicissima potenza creatrice risponde più o meno involontariamente, ma non per questo in maniera meno virulenta, ad una concezione esclusivamente estetizzante dell'arte da un lato, ad una strisciante ideologia di dominio dall'altro. La ri-lettura di ciò che è stato, ma che ancora si offre ad un potenziale di enorme risonanza nell'oggi, deve invece essere atto militante di resistenza alla violenta azione manipolatrice di appropriazione illegittima del potere autoritario. ²³ In ogni momento significativo della storia, il critico letterario, vero e proprio "stratega nella battaglia letteraria", deve confrontarsi col pericolo che incombe sulla tradizione, ossia quello di venire indebitamente manipolata, mortificata ad hoc ed in maniera funzionale ed arbitraria. Il suo approccio sarà piuttosto quello dell'avvicinamento al più o meno recente passato tramite la critica della sua trasmissione ufficiale; il suo scopo quello del ravvivamento e della ri-attualizzazione della tradizione, per concederle la salvezza. ²⁴ In questo senso rivitalizzare in maniera insieme etica e produttiva l'opera e la figura goetheane richiede perciò innanzitutto una previa transcodificazione dell'immagine canonica e ufficiale del vate della *deutsche Kultur*, una «kritische Distanzierung vom Genie-Kult der Dichter und Helden der Nation [...], dem

²² Walter Benjamin, *Le affinità elettive* in "Angelus Novus", Einaudi 2006, pp. 163-243 (qui p. 194). Questo saggio sul romanzo goethiano verrà d'ora in poi indicato con la sigla "AE".

²³ È quanto annota giustamente Valentina di Rosa, laddove dice: »Aus der Perspektive der Emigration galt ihm [Benjamin, nda] die Re-Lektüre des „Gewesenen“ als umso dringender Akt des antifaschistischen Widerstands – als Verteidigung der Toten gegen die manipulierende Macht der Sieger« (di Rosa, cit. p. 95).

²⁴ Cfr. sempre di Rosa: »Im Zusammenhang mit den Chiffren „Gefahr“ und „Rettung“ artikulieren die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* die Frage nach des Umgangs mit dem kulturellen Gedächtnis als neuralgische Aufgabe bzw. als Politikum schlechthin« (ibid.). 29 Ivi, p. 100.

nicht nur durch die exaltierte „Blubopropaganda“ des Regimes, sondern auch durch die reaktionäre Gesinnung der akademischen Eliten gefrönt wurde». È appunto, oltre all'opposta concezione del rapporto tra autore ed opera, soprattutto l'intuizione del margine di applicabilità e nefasta strumentalizzazione politica che una determinata visione estetizzante porta pericolosamente con sé. Da qui il rifiuto netto delle «tendenziöse Mystifizierungen der GeorgeSchule[...], das manipulierende Bild der Klassik als „vaterländische Dichtung“, die Verherrlichung der germanischen Tradition als „Heilsgeschichte des Deutschen“, der Hang zum „gefährlichen Anachronismus der Sektensprache».²⁹ Benjamin si distanzia così programmaticamente dalla patetica simbolizzazione del poeta Goethe come eroe della nazione tedesca, per puntare invece al recupero della dimensione più intima dell'uomo Goethe. Il focus viene decisamente spostato dalla glorificazione colossale e monumentale alla rappresentazione dell'individuo nella sua genuina quotidianità, nella sua finanche triviale esistenza. Al poeta di Weimar viene ascritto quindi, nella restituzione benjaminiana, il ruolo di outsider isolato e scomodo nel suo rapporto con l'ufficialità istituzionale, di anziano rimuginatore tutt'altro che scevro di dubbi ed angosce nel dialogo di ogni giorno col proprio animo. In opposizione all'esaltato culto della personalità che muove i panegirici georghiani, Benjamin scruta invece, con la solita attenzione micrologica che gli è propria, la «Dimension des Menschlichen eher im Bereich des Unscheinbaren [...], wobei der

Hauptaugenmerk nicht so sehr dem öffentlichen Wirken als vielmehr dem intimen, bescheidenen Rahmen der alltäglichen Existenz gilt».²⁵ Non vi è alcuna mitizzazione dell'uomo né tanto meno dell'opera, che vorrebbe porre entrambi su un piedistallo sovrelevato, in fin dei conti per distanziarli mantenendo l'illusione di tenerli sempre a portata di mano. È piuttosto un avvicinamento per affinità, che puntando alla vita vera presuppone una sorprendente ed esemplare concordanza di categorie estetiche e valori etici. La vita spirituale di Goethe è posta in primo piano nella propria *Beschränktheit*, nella sua limitata ma profondissima individualità, che proprio per questo motivo si innalza dalle anguste pastoie interpretative filo-nazionalistiche, per giungere ad un elevato orizzonte di ben più ampio respiro, europeo ed universale – come verrà dichiarato esplicitamente da Benjamin qualche anno più tardi nel magistrale carteggio fittizio *Deutsche Menschen* (1936). Il vecchio Goethe è già, nella lettura benjaminiana delle *Wahlverwandtschaften* (1809), «den kongenialen

Kronzeugen einer deutsch-europäischen Intelligenz, deren Humanismus sich an keine Volkszugehörigkeit orientiert, sondern sich als kritische Geisteshaltung und ästhetische Disposition versteht».²⁶ Come ciò presupponga una velata ma essenziale affinità fra tratti stilistici dell'opera, criteri estetici dell'autore ed inclinazioni personali dell'interprete verrà ora messo in luce, per meglio definire quella personale identificazione del commentatore con la materia trattata che finora abbiamo definito “immedesimazione inespessiva”.

Il saggio *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924)²⁷ non è solo un'acutissima analisi del romanzo goetheano, nonché un'originalissima interpretazione globale dell'intera fase weimariana del vecchio Goethe; esso è a ben vedere soprattutto un vero e proprio trattato teorico ed un esempio magistrale di *Kunstkritik* come critica artistica soggettiva. Se per Benjamin la critica d'arte (con la quale accezione il filosofo berlinese intende sempre in primo

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁷ Benjamin comincia la stesura del saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe nella primavera del 1921 a Berlino, due anni dopo essersi laureato a Berna con una tesi sul concetto di critica nel primo Romanticismo tedesco, e la termina nell'inverno del successivo 1922, ossia pochi mesi prima di cominciare a dedicarsi al lavoro sul *Dramma Barocco tedesco*. Il lavoro viene pubblicato in due puntate nel 1924 sui *Neue Deutsche Beiträge* di Hugo von Hofmannsthal.

luogo “arte letteraria”) è essa stessa pure espressione pienamente artistica, questa diventa inoltre il luogo in cui si realizza un *mélange* dialettico che rispecchia il disincantamento dai codici morali-culturali col rovesciamento dei canoni estetici tradizionali già visto in Proust. Nel saggio su Goethe ciò però è realizzato in maniera ancora più estrema ed esemplare. In primo luogo per il fatto che dichiaratamente anticonvenzionale rispetto ai valori morali e sociali dell’epoca è già la stessa materia “scabrosa” del romanzo (l’amore fedifrago e l’infedeltà coniugale che determinano la rovina dell’unione matrimoniale ed il suicidio); quindi l’interpretazione “umanizzante” della figura del vecchio Goethe qui proposta da Benjamin è assolutamente controcorrente rispetto all’interpretazione ufficiale generalmente diffusa ad inizio Novecento tra gli studiosi goetheani; infine nella sua critica all’opera di Goethe Benjamin radicalizza il leitmotiv primo-romantico della critica come *Vollendung*, necessario “completamento” dell’opera, facendo deflagrare un nucleo intimo e velato dell’opera d’arte, che nella teorizzazione benjaminiana presuppone la vita al di là dell’opera stessa. In questo senso, si vedrà ora, Benjamin lettore di Goethe è anche allo stesso tempo Benjamin lettore di se stesso. La modalità secondo la quale Benjamin critico letterario si rapporta all’opera trattata è come detto una sorta di avvicinamento progressivo che in maniera latente tende, specialmente negli snodi cruciali dell’argomentazione, all’immedesimazione non manifesta, ma che indubbiamente risuona armoniosa dietro le quinte – e tutto ciò nonostante e contrariamente a svariate dichiarazioni programmatiche dell’autore stesso contro certa *Einführung* di scuola diltheyana. Il presupposto metodologico di questo movimento costante ed infine “perforante” del nucleo più intimo dell’opera (propria ed altrui) è una *werkimmanente Kritik* di derivazione marcatamente romantica. Si tratta di una prassi critica immanente in un duplice senso: non solo procede alla valutazione dell’opera letteraria prelevando da essa i criteri ed i motivi della propria riflessione; ma inoltre, proprio a partire da questa assimilazione, da questa *trasposizione* che muove non dall’Io (l’orizzonte di pensiero del critico) bensì dall’Altro (il “mondo dell’opera”, prima ancora di quello del suo autore) costituisce in realtà un sistema circolare di immagini di pensiero e concetti ricorrenti, nell’iterazione dei suddetti elementi e nel costante richiamo tra di essi internamente alla propria opera critica globale. Il perno di questo movimento peculiare di una così particolare prassi critica è, come dichiara Benjamin stesso, quello dell’*affinità* – già sentita e dichiarata nei confronti di Proust, ma che ora con Goethe diventa lo strumento con cui inscenare un vero e proprio spettacolo di critica meta-testuale. Bernd Witte l’ha definita “critica allegorica”, vedendo a buon diritto già pienamente dispiegati nel saggio *Goethes Wahlverwandtschaften* tutti i concetti di teoria ed i dispositivi analitici che dovrebbero essere stati messi in campo, stando alla vulgata della ricezione benjaminiana, solo successivamente, ossia nel trattato *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.²⁸ Sempre Witte, parlando peraltro sempre del lavoro su Goethe, intende appunto questa modalità riflessiva come sintesi tra una critica immanente dell’opera in senso stretto, ossia in quanto spiegazione del testo reso comprensibile attraverso l’esplicitazione dei suoi contenuti propri, ed una critica di tipo valutativo (*evaluative Kritik*), in sostanza come costruzione liberamente creativa di una

²⁸ Cfr. Bernd Witte, *Einleitung* in ID., *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, 1976, p. X: «Denn aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint nicht das Trauerspielbuch als das entscheidende Werk der Frühzeit, sondern der Wahlverwandtschaften-Essay. In ihm hat Benjamin zum ersten Mal die ihm eigene Methode der allegorischen Kritik erarbeitet und damit die symbolische Kunstauffassung, wie sie seit der Goetheschen Kunstperiode in der deutschen Literatur vorherrschend war, kritisch vernichtet. Zugleich stellt und beglaubigt hier die Kritik den Anspruch, selber Kunst zu sein, ein Vorgang, dessen geschichtsphilosophische Relevanz zu untersuchen ist. Das Trauerspielbuch hat die Positionen des früheren Essays geklärt und systematisiert, aber es hat ihnen – bis auf die Einbeziehung des kritischen Subjekts in die Reflexion – nichts grundsätzlich Neues hinzugefügt».

connessione significativa estetica, storica e morale, le cui premesse siano in realtà apparentemente indipendenti dall'opera criticata. Proprio qui però si installa la scintilla dell'affinità che accende l'immedesimazione inespressiva.²⁹

Passiamo ora quindi al cuore della presente riflessione, ossia all'analisi testuale del saggio sul romanzo di Goethe *Die Wahlverwandtschaften*³⁰: «Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento».³¹ Così chiosa la parte terminale dell'*incipit* delle *Goethes Wahlverwandtschaften* di Benjamin, che sin dall'inizio della trattazione instilla, nell'argomentazione precipua riguardo al testo goetheano, tracce di una teoria critica che allude indiscutibilmente ad una dimensione dell'alterità consustanziale allo statuto dell'interprete. L'approccio del critico è da subito privato di qualsiasi pretesa soggettivistica nel senso violento dell'appropriazione dall'esterno: il commento è già esso stesso un'ingiunzione etica che muove dall'*alter ego*, che il soggetto percepisce come trasposizione proveniente dal proprio corpo. La similitudine del paleografo viene poi immediatamente ampliata da due successive caratterizzazioni tipizzanti, che la portano a sfociare nella piena metafora misterica; esse alludono sempre ad una disciplina della lettura esegetica già indirizzata nel senso del paradossale tentativo di rappresentare quel *quid* di irrepresentabilità che sta alla base della dialettica di vita ed opera:

Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto.³⁷

Al di là dell'apparente opposizione binaria dei "tipi" in gioco, in realtà si deve qui parlare di un'immagine unitaria: quella del paleografo-chimico-alchimista, figura in sostanza una e trina, coincidente col critico in senso lato. Essa sancisce quella necessità del commento al

²⁹ Cfr. Ivi, pp. 92-93: «Die dritte Art der Interpretation läßt sich als Synthese der beiden vorhergehenden verstehen. Sie baut einen neuen Bedeutungszusammenhang auf, indem sie zugleich den Determinationszusammenhang des kritisierten Textes als formales Zeichengefüge reproduziert. In diesem Sinne ist sie zuvor in Analogie zur Metapher als spezielle Konterdetermination definiert worden. [...] Das heißt, sie transzendiert die Grenzen dessen, was traditionellerweise als Interpretation angesehen wurde, da die Beziehung auf den kritischen Text für sie nur noch ein technisches Hilfsmittel ist, um die eigene Meinung zum Ausdruck zu bringen. So kann sie zwar auch gelesen werden als Text über einen Text, das heißt als Text, der die Rezeption des Urtextes steuern will. [...] Der schöpferische Charakter dieser Art von Kritik ist in ihrer Unabhängigkeit gegründet. Unabhängigkeit einerseits vom Leben und damit von der Banalität ungeformter Realität, von der sie sich durch die Kunst, ihren alleinigen Gegenstand, geschieden weiß; Unabhängigkeit aber auch von dieser ihrer vorgeblichen inhaltlichen Bindung an die Kunst. Denn die schöpferische Kritik behandelt das Werk nur als "Anregung", als "Ausgangspunkt zu einer neuen Schöpfung". Deshalb ist sie die reinste, weil freieste und spielerischste Ausdrucksform der eigenen Subjektivität».

³⁰ *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*) è il quarto romanzo di Goethe, pubblicato nel 1809, vent'anni dopo il suo definitivo ritorno a Weimar e poco più di vent'anni prima della morte. Il titolo allude all'affinità chimica, proprietà di alcuni elementi chimici, per la quale essi hanno la tendenza a legarsi regolarmente con alcune sostanze invece di altre. Il romanzo goetheano racconta similmente la vita di una coppia felicemente sposata, nella piena e d'armoniosa maturità della loro vita. Eduard e Charlotte però, dopo aver invitato a convivere presso la loro villa un caro amico di lui (der Hauptmann, ossia "il Capitano") e la nipote di lei (la giovane, bellissima Ottilie), vanno inesorabilmente incontro al disfacimento della propria relazione – causato dalla formazione di due nuove coppie (Eduard ed Ottilie, Charlotte ed il Capitano), che in brevissimo tempo si divideranno anch'esse per colpa di una serie di eventi avversi, che faranno terminare la storia in modo tragico.

³¹ AE, cit., p. 164.

testo come presupposto alla sua critica già prefigurata da Benjamin nella dissertazione *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), ma ne chiarifica ora ulteriormente le intenzioni programmatiche nel riferimento alla dimensione non scritta e allusa del testo. Tale allestimento propedeutico permette di chiarificare la natura del legame intrinsecamente storico alla base dei due contenuti dell'opera – quello reale superficiale e quello di verità celato. Inoltre l'autore segnala già la contiguità essenziale della critica all'opera e quella analoga della verità ai *Realien* rappresentati in quest'ultima, che devono essere delucidati dall'approccio commentario. È in questo punto un'ulteriore chiarificazione metodologica che però entra già prepotentemente nello specifico della ricezione originaria particolarissima dell'oggetto della presente analisi, laddove si accenna immediatamente al peculiare contesto del primissimo Ottocento tedesco, quando «si sviluppò quella corrente del Classicismo che cercava di cogliere non tanto l'elemento etico e storico, quanto piuttosto quello mitico e filologico. Non alle idee in sviluppo, ma ai contenuti formati, come li custodivano vita e linguaggio, si rivolgeva il suo pensiero». In questa fulminea ricostruzione dell'alveo sorgivo in cui fu accolto il romanzo goetheano Benjamin segnala già le proprie intenzioni metodologiche e ne chiarisce, letteralmente, i contenuti, sostenendo che «se il nuovo contenuto reale presente nelle opere della vecchiaia di Goethe sfuggì ai suoi contemporanei, [...] ciò dipese dal fatto [...] che la ricerca stessa di questo contenuto era loro estranea». «Quanto fosse chiaro, nei più alti spiriti dell'Illuminismo», precisa poi Benjamin, «il presagio del contenuto o l'intelligenza della cosa, e come anch'essi fossero tuttavia incapaci di sollevarsi all'intuizione del contenuto reale, appare evidentissimo nella questione del matrimonio», ossia del motivo attorno al quale ruota effettivamente la vicenda del romanzo. «Di fronte ad esso – prosegue il berlinese – si manifesta insieme per la prima volta, nelle *Affinità elettive* di Goethe, il nuovo atteggiamento del poeta, rivolto all'intuizione sintetica dei contenuti reali».³²

Il fatto che Benjamin neghi fin dall'inizio l'identificazione del matrimonio col contenuto reale dell'opera (esso sarebbe piuttosto un "presagio" di esso), ha certamente uno scopo che nell'ottica dell'autore si può definire di natura pratica, che come già s'è visto è quello di distanziarsi recisamente dalla critica coeva. Ma esso risponde inoltre alle caratteristiche generali dell'idea benjaminiana di *Kunstkritik*. Il *Sachgehalt*, riprendendo la famosa metafora dell'autore appena citata, è in effetti più cenere che legno, trattandosi per Benjamin molto più di un primo grado di significato nascosto piuttosto che di un livello superficiale di materia scritta. Questo contenuto reale non coincide direttamente con ciò che appare esternamente, ma risulta già almeno in minima parte dal lavoro progressivo di commento, come corrosione di un nocciolo esterno di pura ma ineludibile apparenza. Non si tratterebbe quindi di quanto appaia subito dinanzi agli occhi come immagine superficiale della narrazione, ma di ciò che quest'immagine può significare ad una comprensione seconda, che penetri oltre il necessario suggello superficiale. Prosegue infatti poco l'autore con la metafora del "sigillo", che precisa, generalizzandolo, il rapporto contenutistico sinora messo in risalto. Questa ulteriore immagine lascia inoltre presagire anche già il riferimento ineludibile all'elemento insieme simbolico e segreto del "reale" contenuto reale, se così possiamo dire, dell'opera d'arte: di quello che Benjamin chiama "contenuto di verità". L'indicibilità di quest'ultimo ha un costitutivo *péndant* tecnico nella sua irrapresentabilità, che dovrà essere invece allusa – nell'orizzonte ideologico di Benjamin – nel continuo riferimento dialettico alla vita:

Decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa custodisce. Come la

³² Ivi, p. 165.

forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, così il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del suo contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo nell'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale.³³

Il rifiuto del matrimonio come contenuto reale del romanzo presuppone quindi, in quest'ottica, anche una considerazione generale sullo statuto dell'opera d'arte che fa diretto riferimento al suo "sigillo", al "segreto" che da un lato salda i *Realien* al contenuto di verità, e che dall'altro ricava però all'opera stessa un margine di azione libero rispetto a sovrapposizioni di pensiero successive. La vita dell'opera è, secondo Benjamin, assolutamente sciolta dai legami etici e morali come consueti metri di giudizio umani, e dev'essere analizzata sin dall'inizio secondo parametri immanenti puramente estetici. Si tratta di una concezione generale sull'arte che definisce l'opera come alterità pura, *alter ego* non oggettivabile bensì già essa stessa soggetto che muove l'io al commento all'opera singola, da cui si può però persino ambire a trovare una verità che trascende ogni individualità della riflessione sul Sé. Questo ritrovare la propria individualità nell'unità cui rimanda ogni opera d'arte è per Benjamin il vero e proprio mistero dell'arte in generale, che rimanda necessariamente alla vita sigillata nell'opera singola. Per questa particolarissima immedesimazione necessaria, per questa sorta di universalizzazione della singolarità tramite l'individualizzazione stessa, ogni giudizio valoriale o morale sull'opera d'arte non solo non ha alcun senso, ma è addirittura arbitrario. Così «i personaggi di un'opera poetica non devono mai essere sottoposti a una valutazione etica».³⁴ Piuttosto «la filosofia morale deve provare rigorosamente che il personaggio fantastico è sempre troppo ricco e troppo povero per sottostare a un giudizio morale. Questo può aver luogo solo su uomini reali»,⁴¹ nella stessa misura in cui nella lettura benjaminiana del *mélange* psicologico-morale in Proust è già un rovesciamento dei codici etici del tempo. Qui in Goethe riletto da Benjamin, però, quest'aspetto non può essere isolato dal discorso attorno al rapporto tra bellezza, apparenza e verità dell'opera: nell'immedesimazione critica nell'opera poetica il *mélange* è già necessariamente implicato in un disincantamento dalle consuete coordinate estetiche. Alludendo alla costruzione per parallelismi ed anticipazioni, all'architettura circolare ineccepibile di cui Goethe ha con tecnica magistrale dotato la struttura superficiale delle *Wahlverwandtschaften*, Benjamin annota a questo punto, per la prima volta esplicitamente nella propria analisi, quanto l'immedesimazione nell'alterità debba, per poter penetrare nel nucleo di verità dell'opera, muovere da una vera e propria affinità e finanche parentela spirituale che l'Ego deve già condividere con l'*alter ego*. «Nei tratti più segreti – così il berlinese – l'opera è intessuta di questo simbolismo. Ma solo il sentimento a cui esso è familiare è in grado di accogliere senza sforzo il suo linguaggio, mentre alla visione oggettiva del lettore si presentano solo bellezze scelte».³⁵ Il perfetto, matematico simbolismo della morte che struttura e permea il romanzo è stato chiaro fin dagli albori della sua ricezione originaria praticamente a qualsiasi recensore e commentatore dell'opera goetheana:

³³ Ivi, p. 166.

³⁴ Ivi, p. 172.

³⁵ Ivi, p. 174.

Gundolf, Meyer e gli altri georghiani “eroizzanti” l’hanno letto come pura tecnica autoriale che risponde ad una tipizzazione stilistica; Abeken, Solger e svariati altri pruriginosi timorati di dio vi hanno invece scorto un’esibizione di cattivo gusto di modelli morali corrotti risolti nella punizione provvidenziale. Benjamin invece supera entrambe le analisi di parte saldandole assieme – *mélange* psicologico che è insieme etico ed estetico – ma liberandole totalmente dal fardello di dover dipendere dalla soggettività autoriale: si tratta, per lui, di una caratteristica assolutamente essenziale dell’opera poetica, perfino al di là delle intenzioni e della piena coscienza dell’autore stesso. Respingendo le interpretazioni cristianeggianti operate da Abeken e Solger riguardo alla morte di Ottilie vista come eroico sacrificio da martire, Benjamin annota come «ad entrambi gli autori doveva sfuggire del tutto il nocciolo della vicenda, poiché essi non muovevano dall’insieme della narrazione, ma dal carattere dell’eroina».³⁶ Con la quale osservazione non solo si sospende, come accennato poco fa, il giudizio etico sul personaggio; ma si apre anche la strada ad una visione d’insieme e a sé stante dell’opera, più precisamente al riferimento al suo contenuto reale – ciò che Benjamin chiama *das Mythische*. Egli difatti prosegue:

Solo nel primo caso [quello in cui si contempla l’insieme della narrazione, *nda*] la scomparsa di Ottilia si rivela inequivocabilmente come sacrificio. Che la sua morte – se non nell’intento del poeta, certo in quello più risoluto della sua opera – sia un sacrificio mitico, è provato all’evidenza da una doppia considerazione. Anzitutto, non solo è contrario al significato della forma di romanzo avvolgere nell’oscurità più completa la decisione in cui la natura più profonda di Ottilia dovrebbe esprimersi più che altrove; no, sembra estraneo anche al tono dell’opera il modo brusco, quasi brutale, in cui si rivelano i suoi effetti. Ma poi, ciò che quell’oscurità nasconde, risulta chiaramente da tutto il resto: la possibilità, anzi la necessità del sacrificio secondo le più profonde intenzioni del romanzo. Onde Ottilia non perisce solo come “vittima della sorte” (per tacere che essa realmente “si sacrifichi”) ma – in senso più preciso e più spietato – come capro espiatorio dei colpevoli. Poiché il castigo, nel senso del mondo mitico evocato dal poeta, è sempre stato la morte degli innocenti. Ecco perché, nonostante il suicidio, la morte di Ottilia è quella di una martire, che lascia ossa miracolose.³⁷

Se, come ha notato per primo Adorno, la tensione tra mito ed antimito (ossia tutto ciò che al primo si oppone o viene contrapposto) è il *leitmotiv* dell’intera attività di Benjamin,³⁸ il saggio sulle *Wahlverwandtschaften* è il primo lavoro in cui il berlinese tratta in maniera sistematica e distesa il concetto. Per quanto si tratti di un motivo largamente diffuso nel contesto tedesco tardoottocentesco e primo-novecentesco, nello specifico però il *Mythos* negli studi benjaminiani esula sin da subito dall’ambito dell’indagine strettamente archeologica sulla classicità, per inserirsi invece esplicitamente nella riflessione propriamente critica. *Das Mythische* in Benjamin non è semplicemente una fase determinata dell’ambito della *Tragödie* greca, bensì un concetto universale che si insedia in maniera diretta nel cuore della sua stessa idea di *Kunstkritik*. Il mito (o meglio, “il mitico”) di cui l’autore tratta sin dai primissimi studi della seconda metà degli anni Venti è un *Begriff* nel senso più benjaminiano del termine: paradigma concettuale che, lungi dal rimanere ancorato alla definizione archetipica, viene invece continuamente risvegliato nella sua significante attualità originaria, attraverso il medium della riflessione sulla critica d’arte in generale.³⁹ Per

³⁶ Ivi, p. 180.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Frankfurt a.M. 1970.

³⁹ Benjamin prende spunto innanzitutto dagli studi sull’antichità greca, che all’inizio dell’Ottocento trovano in Germania un centro di ricerca tra i più attivi in Europa; ma tuttavia il recupero che Benjamin fa del concetto di

il presente plesso di discorsi è fondamentale notare come tale concetto venga ripreso e trattato dall'autore certamente in un'accezione che assume sin dalla prima occorrenza sfumature semantiche e riflessive particolari e personalissime, spesso effettivamente soggettive, ma comunque a partire dall'alterità dell'opera poetica trattata – quindi sempre nel senso di una *immanente Kritik* che tragga dalla *Werk* oggetto d'indagine i suoi concetti e li renda al contempo gli strumenti della propria analisi. In questo senso suona già perentoria e programmatica la dichiarazione che apre la seconda parte del primo capitolo del saggio goetheano: «Il mitico è il contenuto reale di questo libro: che appare come una fantasmagoria mitica nei costumi dell'epoca goethiana». ⁴⁰ Si tratta di uno snodo centrale per quanto riguarda lo stile tipico, il carattere insieme soggettivo ed immanente della critica letteraria benjaminiana: il mitico nelle *Goethes Wahlverwandtschaften* è il contenuto reale dell'opera goetheana, *Begriff* polisemico della critica d'arte benjaminiana ed inoltre il motivo che permette una prima lettura della dialettica tra opera e vita, specialmente nell'alveo della ricezione originaria del romanzo. Così recita il testo di Benjamin nella sua significativa interezza:

Vien fatto di raffrontare, a una concezione così insolita, ciò che Goethe stesso ha pensato della sua opera. Non già che le affermazioni del poeta debbano prescrivere alla critica il suo percorso; ma quanto più essa se ne discosta, e tanto meno potrà sottrarsi al compito d'intendere anch'esse in base agli stessi meccanismi con cui interpreta l'opera. [...] Anche elementi biografici, che non rientrano nel commentario e nella critica, hanno qui il loro posto. Le dichiarazioni di Goethe su quest'opera sono condizionate dallo sforzo di venire incontro ai giudizi contemporanei. [...] Fra le voci dei contemporanei hanno poco quelle – per lo più di recensori anonimi – che salutano l'opera col rispetto convenzionale che si tributava fin d'allora a ogni libro di Goethe. Importanti sono le affermazioni incisive, che ci sono rimaste col nome di alcuni recensori eminenti. [...] Poiché proprio fra i loro autori sono quelli che osarono esprimere per primi ciò che i critici minori non volevano ammettere solo per deferenza verso il poeta. Ma quest'ultimo intuì le reazioni del pubblico, ed è un amaro, inalterato ricordo che gli fa dire a Zelter, nel 1827, che esso reagì (come egli ben ricorderà) alle *Affinità elettive* «come ad una camicia di Nesso». Disorientato, stordito, come battuto, esso rimase davanti a un'opera in cui credeva di dover cercare solo un aiuto alle difficoltà della propria vita, senza volersi immergere disinteressatamente nell'essenza di un'altra. ⁴⁸

Il punto di partenza qui è un ardito tentativo di connubio tra i principi generali della teoria del *besser Verstehen* – secondo la quale la critica letteraria avrebbe un accesso privilegiato al senso dell'opera, molto più di quanto le stesse intenzioni del suo autore possano indicare – e la ferma volontà di non rinunciare ai presupposti di una *immanente Kritik*

Mythos assume praticamente sin da subito caratterizzazioni semantiche e quindi significanti del tutto particolari, che oltrepassano di gran lunga la definizione originaria e spazio-temporalmente circostanziata. Sicuramente anche le riflessioni benjaminiane in proposito vanno inserite in un orizzonte di studi moderni generali sul mito, che accoglie all'epoca correnti di pensiero tra le più disparate, a partire dal Romanticismo filosofico del XX secolo (Franz von Baader, Max Pulver, Felix Noeggerath), per continuare con le maggiori correnti della *Lebensphilosophie* tedesca della prima metà del Novecento (specialmente il "George-Kreis") fino ai moderni studi etnografici di Walter Lehmann e seguaci. Indubbiamente poi Benjamin deve moltissimo in questa sede soprattutto agli studi e alle tesi sul Mito, sul "simbolo riposante in se stesso" e sulla dialettica storica come "alternanza di fasi matriarcali e patriarcali" del giurista, storico e antropologo tedesco Johann Jakob Bachofen. Per un'estesa analisi del presente concetto in Walter Benjamin si rimanda nuovamente a: *Il contenuto reale nelle Wahlverwandtschaften e nel Trauerspiel* in Scignoli, cit. pp. 93-168 (in particolare al primo paragrafo del capitolo, *Das Mythische e la storia*, pp. 93-113.

⁴⁰ AE, cit. p. 180.

che tragga i concetti della propria analisi dai motivi inerenti l'opera stessa. È questa la base del paradossale soggettivismo della critica artistica benjaminiana, che a partire da tale ambivalenza costitutiva amplia la dialettica tra vita e opera estendendola a tutte le parti in causa. Gli elementi biografici, relativi alle intenzioni autoriali ed ai giudizi dei recensori, pur non rientrando canonicamente nel commentario come lo intende Benjamin, sono tuttavia necessari in sede preparatoria dell'analisi critica, nella misura in cui costituiscono la cornice che è contestuale proprio alla ricezione originaria dell'opera, quindi allo scaturire della vita dell'opera stessa. La sensazione di trovarsi di fronte una "camicia di Nesso" è l'effetto generato dal cortocircuito tra le due vite che si intersecano tra di loro, quella dell'autore e quella dell'opera – laddove il procedere dall'una all'altra è tutt'altro che canonicamente lineare o genealogico: non si tratta di ritrovare nell'opera elementi che ne forniscano una lettura dettata dalla biografia autoriale, semmai proprio il contrario, poiché, come dice Moroncini: «La presenza della vita nell'opera, prima di essere il dispiegarsi del concetto, è insistenza della trama del testo nella vita di chi lo sigilla coll'autorità del suo nome proprio».⁴¹ D'altra parte, osserva Benjamin, qualsiasi recensione che si proponga come vuoto banale ossequio all'auctoritas non può certo ambire al contenuto di verità di un'opera che in realtà è tutt'altro che rassicurante e compostamente apollinea come gli esegeti più superficiali potrebbero intendere. Una tale lettura pro forma non riesce d'altra parte nemmeno a toccare il contenuto reale se non in maniera superficiale e collaterale: se anche «il contenuto mitico dell'opera era presente, se non alla comprensione, quanto meno al sentimento dei contemporanei di Goethe, [...] non è più così oggi, che la tradizione centenaria ha compiuto la sua opera e ha quasi sepolto la possibilità di una conoscenza originaria».⁴² Per quanto Gundolf, Solger, Abeken e lo stesso George riconoscano effettivamente il mitico come sostrato preponderante, come ambiente tematico di riferimento del romanzo, tuttavia essi ricadrebbero in una trappola effettivamente "mitica" nel momento in cui non distinguono, nemmeno in sede propriamente preparatoria dell'analisi, tra opera e vita: essi leggerebbero così nel romanzo un miscuglio indistinto dei due ambiti. L'approccio di Benjamin è totalmente diverso, se non altro per il fatto che fin dall'inizio mette in discussione e problematizza l'immagine canonica della vita di Goethe che è stata formata dalla *claque* dei suoi esegeti. Tutta la parte finale dell'opera di Gundolf ruota attorno ai motivi della *Entsagung* e della *Vollendung*, e a partire dai connotati epigonali che i due concetti comportano in sede di disposizione già fondamentalmente etica, col topos della "rinuncia", o meglio della "abnegazione", tutta l'opera del vate del Classicismo tedesco viene letta da un lato come perfettamente coerente ed unitaria (da cui la volontà di *Vollendung* come compimento globale e in un certo senso, quindi, "perfezione"),⁴³ e dall'altro come rappresentazione non solo volontaria, ma inoltre perfettamente diretta e non mediata, di contenuti morali instillati in essa dall'intelligenza creatrice del genio poetico: trattasi della già citata visione eroica del poeta. Ma Benjamin parte proprio dal presupposto contrario: secondo lui è dall'autonomia dell'opera nei suoi contenuti estetici puri, reali e di verità, che si può verificare la presenza in essa della vita del poeta come compito, ma di sicuro non come causa generante. La qual cosa lo porta a ricercare programmaticamente non il carattere ufficiale, esemplare e glorificato del Goethe olimpico poeta di stato, quanto piuttosto «l'elemento umano, civile, che l'opera mette così intenzionalmente in mostra»⁵². E l'elemento umano che corrisponde alla rappresentazione delle intenzioni più intime dell'opera non può che avere, sul suo autore,

⁴¹ Bruno Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Cronopio, Napoli 2009, p. 56.

⁴² AE, cit., p. 182.

⁴³ Cfr. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Bondi, Berlino 1922, pp. 525-578, ossia la terza parte intitolata *Dritter Teil. Entsagung und Vollendung*, e specialmente l'introduzione di questa terza ed ultima parte del volume, dal titolo *Der alte Goethe* (ivi pp. 525-536). 52 AE, cit. p. 182.

l'effetto della tormentosa ed angosciante "camicia di Nesso", poiché Benjamin della vita del vecchio Goethe legge piuttosto l'angoscia della morte, l'ansia verso le responsabilità del matrimonio e della propria funzione di rappresentanza culturale, e infine ancora l'angoscia per la fine di un'epoca come elementi biografici che costituiscono il "sigillo" dell'opera, riflesso del contenuto reale della propria vita. In questo senso:

Goethe aveva una duplice ragione per non assistere in silenzio al conflitto delle opinioni. Doveva difendere la sua opera – ed era la prima. Doveva custodire il suo segreto – ed era la seconda. L'una e l'altra cospirano a dare alle sue spiegazioni ben altro carattere da quello di un'interpretazione. Esse hanno un tratto apologetico e mistificatorio, che si congiungono a meraviglia in quello che è il loro testo fondamentale: e che si potrebbe chiamare l'apologo della rinuncia. In esso Goethe trovava il punto fermo per negare al sapere un accesso più intimo.⁴⁴

Ma nemmeno la consapevolezza di dover custodire nell'opera il proprio segreto permette in ogni caso al poeta il pieno controllo della materia letteraria. Per quanto l'opera serbi celatamente in sé elementi della vita dell'uomo, tuttavia il nucleo più significativo e veritiero della sua vita è autonomo rispetto a qualsiasi intenzione e programma autoriali. Tanto più che, dato il contenuto reale che è proprio di questo romanzo, «qui la moralità non è mai trionfante, ma vive solo e unicamente soccombendo», e ancora una volta, al netto della confettura formale esteriormente impeccabile e della struttura ineccepibile del romanzo, non si dà nell'insieme alcuna morale coerentemente unitaria: «così il contenuto morale di quest'opera giace in strati molto più profondi che non lascino supporre le parole di Goethe».⁴⁵

Ben lungi dall'essere un magistrale *exemplum ex negativo*, composto esercizio mimetico di un'intelligenza pacificamente e pienamente padrona della propria rappresentazione, la vita autonoma delle *Wahlverwandtschaften* irretisce e pietrifica come la Medusa chiunque vi provi a gettare lo sguardo in profondità, e «qualunque sia l'interpretazione morale che si può dare di quest'opera, un *fabula docet* non vi si trova», sentenza Benjamin. Perfino le dichiarazioni autoriali e la perfetta architettura dell'opera sono atte a velare il segreto nucleo di verità biografica che è racchiuso nel romanzo, per cui «voler ricavare la comprensione delle *Affinità elettive* dalle parole stesse del poeta in proposito è fatica sprecata. Poiché esse hanno precisamente il compito di sbarrare l'accesso alla critica».⁵⁵ È quindi proprio qui il limite tra l'elemento scoperto e superficiale ed il significato recondito e abissale del romanzo: soglia eretta però come una barricata – questa sì – dal virtuosismo del poeta, con cui «il campo della tecnica segna il confine tra uno strato superiore, scoperto, e uno strato più profondo e nascosto dell'opera. Ciò che il poeta possiede consapevolmente come tecnica [...] tocca bensì gli elementi reali del contenuto, ma segna anche il confine verso il loro contenuto di verità».⁴⁶ Dove il segreto inespresso diventa enigma manifesto, Benjamin legge in questa direzione gelosamente programmatica elementi biografici dell'autore totalmente tralasciati dall'accomodante critica ufficiale: «più eloquente di ogni altra cosa è la distruzione degli abbozzi. [...] È chiaro che il poeta ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera. Se la presenza dei contenuti reali è celata con questi mezzi, la loro essenza si nasconde da sé. Ogni significato mitico cerca il segreto».⁴⁷ In questo senso anche la chiosa riguardo alla presunta armonia del vate del Classicismo tedesco:

⁴⁴ Ivi, p. 183.

⁴⁵ Ivi, p. 184.

⁴⁶ Ivi, p. 185.

⁴⁷ *Ibid.*

In questa consapevolezza Goethe poteva restare inaccessibile, non certo sopra, ma *nella* propria opera. [...] Così sta Goethe, nella vecchiaia, di fronte ad ogni critica: come un “olimpio”. Non nel senso del vuoto *epitheton ornans* o della bella individualità, che i moderni danno a questo termine. Esso [...] indica la natura oscura, mitica, immersa in se stessa, che vive – nella sua muta fissità – nell’artista Goethe. Come “olimpio” egli ha schizzato l’edificio della sua opera e ne ha chiuso la volta con scarse parole. [...] Il rifiuto di ogni critica e l’idolatria della natura sono le forme mitiche di vita nell’esistenza dell’artista. Che esse acquistino, in Goethe, una suprema intensità, è ciò che si può vedere indicato nella definizione di “olimpio”.⁴⁸

Non l’armonia della maturità, bensì l’angoscia della vecchiaia aleggia nella rappresentazione benjaminiana dell’ultimo Goethe. E seppure essa deponga l’aureola del vate apollineo, non di meno irradia un’aura poetica perfino più potente – benché nella rimuginante angoscia del proprio bilancio esistenziale in prossimità del tramonto, benefica e maligna insieme. È il *dàimon* antico che si ripresenta nel momento in cui il vecchio e fiero Goethe fissa il caos dei simboli della propria vita, rispecchiandoli nell’esperienza dell’inconcepibile ambiguità naturale che regna nella fantasmagoria mitica del suo romanzo. Si tratta a tutti gli effetti di un’attualizzazione originalissima e senza precedenti di una tradizione invece ben consolidata e fossilizzata, nella messa in risalto anzitutto dell’elemento umano – *Intimität* e *Alltäglichkeit*, *Humanismus* e *Armut* – nella «tacita immersione in sé della vecchiaia», nell’«attaccamento, spinto fino all’estremo, ai contenuti reali della propria vita».⁴⁹ Ulteriore indizio di quell’immedesimazione inespressiva nell’alterità che sta al centro del presente plesso di discorsi, la spia dell’ingiunzione etica come trasposizione appercettiva è proprio l’insistenza di Benjamin su questo silenzioso dialogo interiore dell’autore con la propria opera, oltre le altisonanti diatribe della critica coeva: il monologo intorno alla propria vita, in prossimità dell’epilogo. «Poiché proprio quest’opera – così Benjamin – getta luce in abissi della sua vita che, poiché le sue confessioni non li rivelano, sono rimasti occulti anche ad una tradizione che non ha saputo liberarsi dal loro influsso».⁵⁰ Ma «il tragico esiste solo nella vita del personaggio drammatico, cioè della persona che si rappresenta; mai in quella dell’uomo», e «così vale anche per questa vita, come per ogni vita umana, non la libertà dell’eroe tragico nella morte, ma la redenzione nella vita eterna».⁵¹ E la sintesi di questa intuizione sta già tutta nella formula che anticipa la chiusura della prima parte del saggio: essa definisce il “Simbolico” come «ciò in cui appare la fissazione indissolubile e necessaria di un contenuto di verità a un contenuto reale».⁵² Si tratta, proprio per la sua stessa definizione, di una fissazione inapparisciente ed inespressiva del simbolo. Si tratta del “privo d’espressione”. Nell’ouverture della seconda sezione del suo saggio, Benjamin ripropone riflessioni sullo statuto della *Kunstkritik* letteraria – focalizzandosi ancora una volta sul rapporto tra opera e vita da una parte, ribadendo l’originalità e la legittimità della propria tipologia di critica immanente dall’altra. Viene qui introdotto il concetto di “essenza” come motivo anticipatorio del contenuto di verità, ormai prossimo a venire alla luce. Così il berlinese:

Ovunque la comprensione si diriga al contenuto e all’essenza, è l’opera che deve stare in primo piano. [...] il solo nesso razionale fra il creatore e l’opera risiede nella testimonianza

⁴⁸ Ivi, pp. 186-188.

⁴⁹ Ivi, p. 191.

⁵⁰ Ivi, p. 193-194.

⁵¹ Ivi, p. 194.

⁵² Ivi, p. 192.

che l'opera rende di lui. Non solo l'essenza di un'opera si dà a conoscere solo nelle sue manifestazioni (a cui appartengono, in questo senso, anche le opere): no, essa stessa, nella sua realtà, si determina solo attraverso di esse. [...] Ciò che sfugge così all'interpretazione corrente, non è solo la comprensione del valore e del carattere delle opere, ma anche quella dell'essenza e della vita del loro autore. [...] l'essenza, dove si prescinda dall'opera, rimane del tutto imperscrutabile. Ma anche la comprensione della vita dell'autore rimane preclusa al metodo biografico tradizionale. Una chiara consapevolezza del rapporto teorico di essenza ed opera è la condizione fondamentale di ogni comprensione della vita.⁵³

La sferzata alla fallace interpretazione corrente è chiaramente diretta ancora una volta soprattutto al *Goethe* di Gundolf, dove l'identificazione eroizzante di autore e creatore, di opera e prodotto confonderebbe pericolosamente i limiti tra la sfera della vita del poeta e l'ambito precipuo in cui la "sua" opera in realtà sussiste autonomamente, nei suoi contenuti propri. La famigerata figura del poeta come «miscuglio di eroe e creatore» porterebbe così a compimento un «dogma che, dopo aver trasfigurato l'opera in vita, torna, con un rigiro non meno fallace, a irrigidirla, come vita, in opera. [...] quello sconosciuto uso linguistico, che si esalta della parola "creatore", porta direttamente a considerare non le opere, ma la vita come il prodotto specifico dell'artista».⁵⁴ Si tratta per Benjamin di un sopruso violento, prima ancora che di un'operazione faziosa: è un atto arbitrario e dispotico da parte del soggetto, che così facendo mortifica e rende inerte l'opera, laddove pensa di rischiararla. Che essa invece brilli già di luce propria è per Benjamin non solo la concezione fondamentale di una critica d'arte fedele al proprio compito, ma anche il presupposto concettuale per ritrovare, a partire dall'indipendenza costitutiva dei due ambiti di opera e vita, quegli interstizi liminari in cui la seconda si illumina della prima, ravvivando appunto i contenuti propri. È solo a partire dall'autonomia dell'oggetto letterario come *alter ego* già in sé formato che l'io del soggetto può ritrovare se stesso. Poiché «in realtà l'artista è meno il fondamento (o creatore) che l'origine (o il formatore), e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura, ma – piuttosto – la sua formazione».⁵⁵ Solo in questo senso la «poesia in senso proprio sorge solo dove la parola si libera dalla schiavitù anche del compito più grande. Essa non discende da Dio, ma sale dal fondo imperscrutabile dell'anima; essa partecipa della più profonda soggettività dell'uomo».⁵⁶

Per Benjamin si tratta quindi, innanzitutto ed in ultima istanza ancora di più, di «isolare la zona in cui il significato di questo romanzo vive autonomamente» per giungere così alla «scoperta di un nucleo luminoso di un contenuto liberatore».⁶⁷ E *das Ausdruckslose* è precisamente ciò che permette tale scoperta. Alla preparazione di questo concetto fondamentale è intesa tutta la seconda parte del secondo capitolo del saggio, che tematizza l'opposizione tra mito e verità secondo due direttive: la prima è, ancora una volta, l'invalidazione di ogni concezione eroico-estetizzante dell'artista creatore; la seconda chiarisce definitivamente l'immedesimazione critica all'interno del rapporto tra vita ed opera. Poiché «la vita dell'uomo, e sia pure la vita dell'uomo che crea, non è mai quella del creatore, [...] altrettanto poco si può interpretare come quella dell'eroe, che dà a se stessa la propria forma». Benjamin ribadisce ulteriormente il proprio iter riflessivo, che consiste sempre nell'«interpretare, con la grande e fedele modestia del biografo, il contenuto reale di questa

⁵³ Ivi, p. 195.

⁵⁴ Ivi, p. 199.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ivi, p. 198.

vita anche e proprio in funzione di ciò che in essa è rimasto incompreso». ⁵⁷ Solo il contenuto reale, il sostrato mitico che permea il romanzo, è manifesto e si è palesato fin dall'origine agli esegeti goetheani, mentre il contenuto di verità è rimasto ai più celato – e non solo per la fallacia e la faziosità arbitraria dell'approccio analitico dei primi commentatori, non solo per gli accorgimenti predisposti dalla volontà autoriale a sigillo del segreto della propria opera; ma soprattutto perché l'opera vela e ri-vela costitutivamente il proprio richiamo alla vita in maniera necessariamente inespressa. Di questo luminoso nucleo di verità «si può chiarire bensì il singolo tratto, il singolo rapporto, ma non la totalità, a meno di cogliere anch'essa solo in un rapporto finito. Poiché in se stessa è infinita». ⁶⁹ È, questa di Benjamin, una modalità di avvicinamento all'opera che non ha evidentemente precedenti nella storia della critica letteraria, e che nella sua immedesimazione inespressiva rivoluziona completamente la concezione e l'esperienza dell'alterità, realizzando un ammaliante e particolarissimo *mélange* tra l'Io, l'Ego e l'*alter ego*. Ciò si realizza col dispositivo critico dell'*Ausdruckslose*, col quale il superamento dell'oscuro mondo del mito introduce all'ambito in cui è da intravedersi il balenio scintillante di un contenuto di verità.

Poiché nell'ambito del mito non si esaurisce o rappresenta completamente né la vita di Goethe, né alcuna delle sue opere [...] nella misura in cui una lotta tenuta celata nella vita si appalesa nelle sue ultime. [...] Esse possono servire, nel quadro di questa vita, come una valida testimonianza del suo ultimo decorso. Ma la loro forza probante non riguarda solo, e non in ultima istanza, il mondo mitico nella vita di Goethe. C'è in lui una lotta per liberarsi dalla sua presa, e questa lotta, non meno dell'essenza di quel mondo, è documentata nel romanzo goethiano. Nella tremenda esperienza fondamentale delle forze mitiche, che la conciliazione con esse è possibile solo a prezzo di un continuo sacrificio, Goethe si è ribellato contro di esse. ⁵⁸

Ora il discorso diventa essenzialmente estetico, nella misura in cui, però, la dimensione etica è comunque già implicata nell'immedesimazione inespressiva. Se l'affinità all'ideale del problema è, per Benjamin, l'anello di congiunzione che sancisce il sodalizio tra l'opera d'arte e la filosofia, «farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire nell'opera d'arte l'ideale del problema come in una delle sue manifestazioni. [...] dal momento in cui l'analisi si solleva dai fondamenti del romanzo alla visione della sua perfezione, non più il mito, ma la filosofia è chiamata a farle da guida». ⁵⁹ E proprio questo è l'aspetto umanamente etico dell'estetica benjaminiana: l'ideale del problema artistico e filosofico si rivela nella reciprocità paradossale del *mélange* di Ego ed *alter ego*; esso non consiste nella rappresentazione soggettiva, bensì nell'oggettivazione di ciò che nell'opera d'arte permane come costitutivamente inespresso: la vita rimasta incompresa. Vi è, in questa concezione di *Kunstkritik*, un riferimento diretto al carattere di apparenza come contrassegno costitutivo della bellezza dell'opera d'arte – nel quale plesso concettuale Benjamin inserisce direttamente il proprio concetto di *Ausdruckslose*, e che di conseguenza rimanda direttamente anche al *mélange* di opera e vita. Così il testo delle *Goethes Wahlverwandtschaften*:

[...] nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fissata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos – esso solo in realtà, e non il mondo – ma così facendo lo

⁵⁷ Ivi, p. 200.

⁵⁸ Ivi, p. 204.

⁵⁹ Ivi, p. 213.

vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è l'inespresso. Quella vita costituisce il mistero, questo irrigidimento la validità dell'opera.⁶⁰

L'inespresso – o meglio, il “privo di espressione” – è l'interruzione della superficiale apparenza formale, l'attimo opportuno che «determina la scansione fra la bellezza e la verità. [...] è la differenza pura fra la bellezza e l'apparenza, fra la bellezza e la verità e fra la verità e l'apparenza», nella misura in cui «la bellezza si compie là dove scompare, il suo culmine coincide con il suo declino».⁶¹ È in sostanza la via d'accesso al contenuto di verità dell'opera nel suo rinvio alla vita: questa, irrigidita, diventa iscrizione del corpo vivente nel corpo testuale. Per definizione, trattandosi di ciò che è inespresso, esso non potrà realizzarsi nella volontaria rappresentazione autoriale, nemmeno sotto perfette mentite spoglie come ci si aspetta da un poeta del calibro di Goethe. L'*Ausdruckslose*, essendo interruzione del ritmo dell'opera⁶² ed irrigidimento della sua bellezza, ha a tutti gli effetti il carattere non manifesto della manifestazione – esso è rivelazione profana del viatico che conduce a quell'essere a-intenzionale formato di idee che, per parafrasare Benjamin stesso, altro non è se non la verità. L'aspetto paradossale di tale concetto però non si esaurisce nella mera dimensione del banale significato non detto. Si tratta di quel dispositivo proprio dell'opera e solo collateralmente pertinente all'autore, attraverso il quale il mistero dell'opera stessa deve rivelare il segreto, l'accesso all'ideale del problema dell'arte in generale. Il mistero dell'opera d'arte è appunto l'intima custodia del segreto della vita, ri-velato nel duplice senso del disvelamento e del velare un'altra volta ancora e daccapo. Il segreto non è mai scoperto, si scopre da sé nel momento in cui se ne riconosce appunto la copertura. Proprio da qui sorge, secondo Benjamin, «quella specie di oscurità che è estranea alle creazioni artistiche, e che si lascia penetrare solo da chi ne scorge la radice nell'apparenza. Poiché l'apparenza non è tanto rappresentata in quest'opera, quanto è piuttosto nella sua rappresentazione stessa».⁶³ La bella apparenza è quindi essenziale all'opera d'arte, e la critica, piuttosto che scardinarne l'accesso al contenuto di verità, ha invece il compito di rivelare ogni volta la cesura che nell'opera stessa segna il limite d'accesso al proprio segreto, appunto il rimando inespresso alla vita. «Rimane quindi – prosegue difatti Benjamin – in ogni bellezza artistica quell'apparenza, quella contiguità e vicinanza alla vita, senza la quale nessun'arte è possibile». Ancora una volta il rapporto paradossale informa il *mélange* dialettico tra critica ed opera, dato che «questa apparenza non esaurisce la sua essenza, che rimanda piuttosto, e più profondamente, a ciò che nell'opera d'arte si può definire, in opposizione all'apparenza, l'inespresso». L'indisvelabilità del velo di apparenza proprio dell'opera ha quindi il suo corrispettivo pratico nella necessità della continua ri-velazione operata dalla critica, poiché:

l'inespresso è, sebbene in antitesi, in un rapporto così necessario con l'apparenza, che proprio il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona. Poiché essa gli appartiene come l'involucro, e si rivela così la legge essenziale della bellezza, che essa appare come tale solo in ciò che è velato. [...] Non apparenza, né involucro di qualcosa è la bellezza. Essa stessa non è fenomeno, ma

⁶⁰ Ivi, p. 221.

⁶¹ Moroncini, cit. pp. 125 e 127.

⁶² Benjamin definisce subito dopo l'*Ausdruckslose* a partire da un passo delle annotazioni di Hölderlin al suo *Oedypus Tyrann*, così: «L'inespresso è la potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. [...] quel che si dice nel metro “cesura”, la pura parola, l'interruzione antiritmica [...] quella cesura in cui vien meno – con l'armonia – ogni espressione, per far posto a una forza priva di espressione» (Benjamin, cit. p. 222).

⁶³ Ivi, p. 228.

essenza, anche se tale che resta essenzialmente eguale a se stessa solo sotto un involucro. [...] Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. [...] Così, di fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica d'arte. La critica d'arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello: [...] all'intuizione del bello come segreto.⁶⁴

Ed è attorno al personaggio di Ottilie, vera protagonista del romanzo di Goethe, che Benjamin sviluppa l'intera parabola delle riflessioni sinora svolte. Nella bellissima fanciulla egli scorge un emblema dello statuto della propria concezione di *Kunstkritik*: un'immagine di pensiero ambivalente che mette in relazione, nel più compiuto *mélange* che al berlinese sia mai riuscito, i poli estremi (Ego ed *alter ego*, mito e redenzione, apparenza e verità, bellezza e Speranza) di tutto il proprio pensiero filosofico, codificando quei concetti che, immanenti all'opera, possono permetterne la penetrazione nel "nucleo luminoso del contenuto liberatore". Ma non solo questo: nella propria analisi del personaggio goetheano Benjamin realizza appieno quella immedesimazione inespressiva nell'alterità che dall'inizio è il fulcro attorno al quale ruota il presente discorso – in essa è realizzata la trasposizione appercettiva che muove dall'alterità, nel complesso dialettico di opera e vita. In Ottilie, difatti, l'*Ausdruckslose* raggiunge il romanzo come corpo scritto: ella si fa letteralmente scrittura. E ciò, come nota Moroncini,

in primo luogo perché Ottilia si definisce essenzialmente come corpo e corpo bello – Ottilia è l'incarnazione dell'idea della bellezza nell'apparenza corporea. In secondo luogo perché Ottilia [...] è forse una delle trascrizioni del corpo vivente di Goethe; ed infine perché Ottilia cessa di parlare, diviene corpo muto, si rifiuta all'espressione, senza tuttavia che l'assenza di parola significhi approssimazione ad una verità più alta. [...] Il diario di Ottilia è l'invaginazione del testo nel testo, scrittura che si doppia in scrittura e va a fondo. Ma che questo si presenti dapprima come una *mise en abîme* è tolto dal fatto che là dove la scrittura si riflette in se stessa, quello è anche il luogo del trapasso dall'apparenza alla verità.⁶⁵

Ottilie è, nella lettura di Goethe operata da Benjamin, il luogo della *Kunstkritik* in cui l'esperienza del bello, portata all'estremo, eroso da una conoscenza progressiva della bellezza in quanto tale, diventa emblema dell'indicibilità della verità cui la bellezza tende utopicamente, ma che da quest'ultima deve essere costituzionalmente velata.

Nell'allegoria della Ottilie benjaminiana la vita rispecchia in dissolvenza la bellezza tragica dell'opera d'arte. Per una delle tante fatalità del destino, i due innamorati dell'opera goethiana celebrano e sanciscono per la prima e ultima volta il loro amore appena prima che si compia la tragedia. Nella scena in cui Ottilie e l'amato Eduard verso la fine del romanzo finalmente si scambiano un appassionato bacio è contenuta la cesura del romanzo, prima che la vita si dissolva nella morte del bambino di lui e della moglie Charlotte e quindi in quella di entrambi. Nella lettura critica del passo in questione appare poi l'immedesimazione inespressiva che istantaneamente fissa nel *mélange* dialettico l'opera e le vite sia dell'autore Goethe che dell'interprete Benjamin. Il mistero della vita nell'amore precede la mortificazione dell'opera e la oltrepassa nella storia futura al termine della lettura critica:

Ottilia parlava in fretta, mentre vagliava le varie eventualità. Vicino a Eduardo era felice, ma sentiva che ormai doveva andarsene. « Ti prego, ti scongiuro, caro, » proruppe, « torna

⁶⁴ Ivi, pp. 235-236.

⁶⁵ Moroncini, cit. pp. 115-116.

indietro e aspetta il maggiore!» « Obbedisco ai tuoi ordini, » fece Eduardo, e la guardò con passione, poi la strinse forte. Lei lo abbracciò, e lo tenne teneramente a sé. La speranza balenò via sopra il loro capo, come quando dal cielo cade una stella. Sognavano, credevano d'appartenere l'uno all'altra; per la prima volta si scambiarono baci apertamente, liberamente, e si separarono poi quasi a forza, con pena.⁶⁶

Qui è realizzato il trapasso dall'apparenza alla verità, il disvelamento fulmineo del segreto dell'opera che si attua nel tramonto della bellezza. È questo l'ultimo brillio dell'apparenza della bellezza come sembiante della conciliazione, la massima dolcezza nella commozione empaticamente condivisa, prima che la bellezza scompaia. «Nel segreto – dice qui Benjamin – è il fondamento divino della bellezza. Così l'apparenza, in essa, è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello necessario di cose per noi».⁶⁷

A questo punto – solo a questo punto – la biografia è necessariamente chiamata in causa. Perché questo involucro, questo velo dell'opera, era davvero necessario per Goethe: l'immagine del velo è, per il vecchio Goethe, anche il risvolto imprescindibile della “camicia di Nesso” cui egli si sacrifica al tramonto della propria vita. Essa è simbolo di un sofferto apologo della rinuncia, di un angosciato scendere a patti con la necessaria dedizione alla causa umana e civile, alle responsabilità cui egli non può ormai più sottrarsi. Ma anche è un estremo, commosso e malinconico saluto alla speranza dell'amore infinito di una vita, che in Ottilie viene a simboleggiare la resa finale alla lotta che l'ha segretamente logorato verso l'epilogo: il tentativo di strappare frammenti di poesia e bellezza ad un mondo che gli si andava disfacendosi dinnanzi. Che Ottilie sia il simbolo dell'ormai impossibile ricerca di ardente e libero amore, l'amore per l'amore del Goethe sceso a patti con gli obblighi della sua età virile – e specialmente quello matrimoniale – non riduce, semmai alimenta il suo significato di allegoria della bellezza in deperimento: «è la figura, anzi, il nome di Ottilia, che ha incatenato Goethe a questo mondo, per salvare una creatura che perisce, per redimere in esso un'amata»⁶⁸. Il poeta stesso l'ha confessato inconsapevolmente all'amica Sulpice Boisserée, di cui Benjamin riporta le parole ormai in chiusura del proprio saggio:

Per via venimmo a parlare delle *Affinità elettive*. Egli pose l'accento sul modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe. Erano spuntate le stelle; parlò del suo rapporto con Ottilia, come l'aveva amata e come lei lo aveva reso infelice. Finì per diventare quasi enigmaticamente misterioso nei suoi discorsi. – Ma nel frattempo disse un verso sereno. Così arrivammo stanchi, eccitati, pieni di sonno e presentimenti, nella splendida luce delle stelle a Heidelberg.⁶⁹

Il monito delle stelle, così fortemente sentito da Goethe, è altrettanto esperito con forza dal suo interprete Benjamin negli anni della stesura del saggio, come testimonia l'insistenza con cui egli vi ritorna nel carteggio con l'amico Florens Christian Rang, nell'espressione ripetuta fino all'esasperazione della «Himmels-Urschwung der Gestirne», motivo tutt'altro che accessorio, anzi fondativo e finale in questo senso – e che il berlinese riprende proprio in quegli anni dall'opera fondamentale di Rosenzweig: *La stella della redenzione*. Si tratta di un monito originario nel senso benjaminiano dell'accezione del termine e decisivo in senso pieno; un monito che Benjamin deve poi essenzialmente alla figura dell'angelo, vero e proprio emblema esistenziale per la propria vita e la sua opera:

⁶⁶ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, Garzanti, Milano 2007, p. 241.

⁶⁷ Benjamin, cit. p. 236.

⁶⁸ Ivi, p. 240.

⁶⁹ Ivi, p. 241.

l'*Angelus Novus* che egli riprende e rielabora concettualmente dal dipinto di Paul Klee come metafora del recupero del passato in chiave della speranza futura. Non può, in questo senso, non esservi immedesimazione, per quanto non espressamente, nella speranza invece si espressa dalla stella cadente sopra la testa dei due amanti del romanzo di Goethe. La speranza effimera e paradossale per la possibilità dell'amore impossibile: la «speranza nella redenzione, che nutriamo per tutti i morti». ⁷⁰ Al Goethe letto da Benjamin non poteva che apparire essenziale questa speranza infinita e disperata, incarnata perfettamente dalla figura di Ottilie, nella sua bellezza che si spegne per una promessa più pura. Ma altrettanto necessaria doveva esserlo per Benjamin interprete di Goethe, se si prende in considerazione la nota vicenda esistenziale del berlinese che accompagna la stesura del saggio goetheano – non per spiegare il motivo alla base dell'analisi, ma per inquadrare organicamente la rappresentazione finale della critica. Gershom Scholem è la voce più autorevole per fissare questo frangente, in un'annotazione relativa ad una visita fatta all'amico ed alla moglie Dora Pollack, il tutto riportatoci da Desideri:

Nell'aprile del 1921, durante una visita a Berlino egli constata «l'evidente fallimento del matrimonio di Walter e Dora». Come osserva lo stesso Scholem, si era creata una situazione analoga a quella delle *Affinità elettive* di Goethe: mentre Dora si era innamorata del comune amico Ernst Schoen, Walter «si accese di ardente passione» per la scultrice Jula Cohn, sorella dell'amico di gioventù Alfred Cohn. In questo frangente biografico Benjamin inizia il suo grande saggio sulle *Affinità elettive*. [...] Tra il dicembre 1921 ed il gennaio 1922 B. scrive l'*Annuncio della rivista: Angelus Novus*. In quello stesso inverno termina il lavoro sulle *Affinità elettive*. Intanto si fanno più stretti i rapporti con il filosofo-teologo Florens Christian Rang. [...] In dicembre B. si reca a Francoforte per fare visita a Franz Rosenzweig, gravemente ammalato, [...] l'autore della *Stella della redenzione*.⁷¹

La profonda affinità che lega la vita dell'interprete non solo a quella dell'autore dell'opera interpretata, ma addirittura alla vicenda ed ai contenuti reali dell'opera stessa, ben lungi dal poter essere letta linearmente secondo metri genealogici meramente biografici, testimonia piuttosto dello strenuo tentativo di tematizzare come mistero e sigillo il marchio della vita nell'opera singola e nella sua rilettura. Ciò nella paradossale espressione di un "privo d'espressione" in cui si compendiano programmaticamente forma poetica e superamento dell'arte, concetto ed idea, origine e divenire, opera e vita, destino e redenzione. Laddove il contenuto reale dell'opera è la vita mitica, la critica dell'opera accede così ad una teoria generale del vivente: la vita non è un elemento fra i tanti dell'opera, ma il suo problema, la ragione stessa della sua esistenza. Citando nuovamente il passo di Moroncini: la presenza della vita nell'opera, prima di essere il dispiegarsi del concetto, è insistenza nella trama del testo della vita di chi lo sigilla coll'autorità del nome proprio. Ed il sigillo del proprio nome Benjamin effettivamente lo pone, e nel luogo in realtà insieme più originario e più apparentemente celato che un libro possa accogliere al proprio interno: la dedica dell'opera che segue il titolo *Goethes Wahlverwandtschaften* e che suona fatalmente: "Jula Cohn gewidmet". Così si chiude il cerchio della dialettica paradossale di questo *mélange* uno e trino: «il corpo scritto di Ottilia come trascrizione del corpo vivente di Goethe; il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe come corpo scritto di Walter Benjamin. Fra i due il cortocircuito dell'esperienza e il passa parola della speranza». ⁷² E difatti l'immedesimazione come

⁷⁰ Ivi, p. 242.

⁷¹ Ivi, *Cronologia della vita e delle opere*, a cura di Fabrizio Desideri, pp. XLVIII-XLIX.

⁷² Moroncini, cit., p. 137.

Einführung in questa sede non ha assolutamente spazio alcuno, trattandosi invece proprio del suo esatto opposto: non è l'opera a venir modellata sull'esperienza della vita, bensì la vita si riconosce in quei contenuti puri che l'opera reca misteriosamente in sé e che vela dietro la bellezza della propria forma. È l'immedesimazione inespressiva di una critica che mescola e compendia in sé, artisticamente, l'immanenza oggettiva dell'opera e l'alterità soggettiva dell'autore. In questo originalissimo *mélange* dialettico, l'*alter ego* è continuamente ri-velato nella sua essenza di altro dall'io e, allo stesso tempo, di altro io. Io è un altro, diceva Rimbaud, e l'apparenza di questo altro da me che è, in realtà, me stesso è esteticamente fatta brillare al momento opportuno dal vero mistero celato da ogni opera d'arte: la speranza disperata, sempre e comunque, nella vita.

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

Alessandro Cazzola

Abstract:

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

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

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

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

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Cfr. *infra*, n. 94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Sublime e gioco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ Cfr. *ivi*, «O°», 81, p. 947.

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

²⁸ Cfr. *ivi*, «G°», 8, p. 918.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Il gioco allegorico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Cfr. *ivi*, [H 2, 7], pp. 217-218.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁰ Cfr. *ivi*, [m 1a, 4], p. 870.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Estetica dell'interiorità

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

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

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

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

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

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

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

¹²² Cfr. *infra*, n. 153.

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

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

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

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

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

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

¹²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 23-27.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Linguaggio e soggettività

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Prossimità e percezione dell'alterità

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 163-165.

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

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

Conclusioni

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

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

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

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

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- dell'opera», in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 57-59.
- *Trauerspiel und Tragödie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 133-137; tr. it. di A. Barale, *Trauerspiel e tragedia*, in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 351-355.
 - *Traumkitsch*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. II.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 620-622; tr. it. di A. Pinotti, A. Somaini, *Kitsch onirico*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 317-319.
 - *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 691-704; vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 1229-1252; tr. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete: Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-517.
 - *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 605-653; tr. it. di B. Chitussi, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 853-893.
 - *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 203-430; tr. it. di A. Barale, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 67-303.
 - *Zentralpark*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 655-690; tr. it. di B. Chitussi, *Parco centrale*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 570-597.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alcuni cenni sul sistema di consonanze e differenze tra Benjamin e Adorno

Gabriele Maria Gallina

Abstract:

This article proposes an analysis of the most relevant differences between the two German philosophers, Walter Benjamin and Theodor Adorno.

It seems that the roots of all the divergences between the two philosophers is in a different use of the dialectic. For Adorno, in fact, the dialectic is a way through which you can always show the other side, the opposite, inside every analysed phenomenon, risking sometimes to become abstracted from the historic moment in question. For Benjamin, the dialectic will be instead that movement to apply, starting from and inside the contemporary historical moment, because this gives relevance every time to a certain phenomenon instead of others. The goal will be a dialogue with an infernal present and, once we have found out a way to escape it is possible to set free from it. It will be remarked, how, from a different dialectic conception corresponds to a different way to look at the aesthetic, its foundations and its citizen's right in the modernity.

In conclusion, some connecting lines are traced with the contemporaneity, that involve the actuality of the thought of the two German thinkers as well as the ability of being ahead of their time and give other development to their investigations.

Introduzione

Nell'ormai cosiddetta «*Quinta versione*» del noto saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹, Benjamin aveva posto in esergo un lungo passo tratto da un breve saggio di Paul Valéry: *La conquête de l'ubiquité*². In quest'ultimo, si trovavano esposte una

¹ Nell'edizione italiana cui si sta facendo riferimento, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, viene indicata come *Terza versione*. È, tuttavia, a quest'ultima edizione – indubbiamente la più completa di cui possa disporre lo studioso italiano – che si rimanda per confrontare agevolmente le più note e dibattute versioni dell'opera. Inoltre, per chi ne volesse approfondirne il complesso iter editoriale si rinvia a M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione, Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016. In particolare, è nella recente edizione critica del *Kunstwerkaufsatz*, W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, Suhrkamp, Frankfurt 2013, che si presentano cinque versioni del saggio, rispetto alle quattro ipotizzate in precedenza (di quest'ultime, tre versioni tedesche e una francese, l'unica a essere pubblicata in vita dall'autore). Anche se, a ben guardare, l'attuale *Prima versione* «come ammettono gli stessi curatori [...] ha più la forma di un abbozzo» preliminare che quella di una versione come le altre, F. Desideri, *Dottrina delle percezioni e crisi della democrazia*, in M. Montanelli, M. Palma, op. cit., pp. 13-35, in particolare, p. 19.

² Si riporta qui di seguito il passo citato da Benjamin: «Le nostre Belle Arti sono state istituite, e i tipi e l'uso fissati, in un'epoca ben distinta dalla nostra, da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante se paragonato a quello in nostro possesso. Ma il sorprendente aumento dei nostri mezzi, la flessibilità e la precisione da essi raggiunte, le idee e le abitudini che essi introducono ci garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. C'è in tutte le arti una parte fisica che non può più essere guardata né trattata come un tempo, che non può essere sottratta alle imprese della conoscenza e della potenza moderne. La materia, lo spazio e il tempo non sono più da vent'anni a questa parte ciò che sono sempre stati. C'è da aspettarsi che novità così grandi trasformino tutta la tecnica delle arti, agiscano in questo modo sull'invenzione stessa, giungano persino a modificare in modo sorprendente la nozione stessa di arte [...] Le opere acquisiranno una sorta di ubiquità. La loro presenza immediata o la loro restituzione a qualsiasi epoca obbediranno al nostro richiamo. Non esisteranno più solo in sé stesse. [...] Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno [...] Non so se un filosofo abbia mai sognato una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio» (P. Valéry, *Oeuvres*, vol. II, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1960, pp. 1283-

serie di interessanti notazioni dal sapore profetico sulle possibilità che il progresso tecnologico sembrava dischiudere all'umanità in genere e, nello specifico, a quella che veniva definita, non senza una punta di ironia, «l'antica industria del bello». In particolare, si prospettava l'eventualità che la tecnica potesse determinare non solo mutamenti pratico-materiali, ma che avrebbe fatto mutare, suscitando vivo stupore, le umane percezioni e le stesse idee sull'arte. Veniva, in particolare, tracciata un'analogia tra la possibilità di avere, ognuno nella propria abitazione, acqua, gas e corrente elettrica, e l'auspicio di potere, in un futuro non troppo lontano (era il 1928!) disporre ugualmente di una «distribuzione della realtà sensibile a domicilio». Cosa che – oltre ad avere ottenuto un discreto *quantum* di adempimento (si pensi alla televisione o ad internet la cui fruizione è oggi pressoché analoga a quella dell'elettricità e del gas) – risulta, soprattutto, molto significativa poiché offre una sintesi del dato che fonda il saggio di Benjamin sull'arte: la logica del rapporto tra tecnica e arte quale specchio in cui riconoscere la condizione sensibile, il volto dell'uomo moderno.

Quello che va, sin da subito, rilevato è infatti il carattere di lucida presa di coscienza che Benjamin ha cercato d'attestare attraverso le differenti edizioni del suddetto saggio da lui composte³. Brevemente, se il progresso tecnologico comportava l'estensione dell'ambito del riprodotto in una serie potenzialmente illimitata e virtualmente ubiqua, ciò implicava anche che l'opera fosse, per così dire, divelta alla radice rispetto ad alcune sue caratteristiche fondanti quali la sua unicità, legata al concetto di qui e ora, ed il suo valore auratico, vera e propria marca esperienziale dell'arte fino a quel tempo comunemente intesa come tale⁴.

È il tramonto dell'aura all'interno della modernità a testimoniare come venga meno il concetto stesso di un'esperienza che si fondava proprio su auratiche percezioni, e, in secondo luogo, fu a causa di una siffatta mancanza, che il nuovo tipo di esperienza – che potremmo definire come «esperienza-tecnica», non già nel senso di una «esperienza-della-tecnica» ma, semmai, di «esperienza-tecnicizzata» – venne avvertita, almeno in origine, come inumana-disumanizzante⁵. Tuttavia, Benjamin, lungi dal soffermarsi unicamente su ciò che viene meno – sul negativo in quanto manchevolezza in seno all'esperienza-tecnica – sembra, piuttosto, interessato ad indagare le possibilità che venivano dischiuse all'arte nel vuoto lasciato dall'assenza dell'aura. Senza dubbio, inferire che attraverso la tecnica l'arte perdeva il suo ruolo parassitario nell'ambito rituale-culturale (da cui pure pareva avesse avuto origine), e che cionondimeno quest'ultima acquisiva tanto un largo spazio espositivo quanto un altrettanto ampio spazio per il gioco (di cui il cinema era l'esempio più eclatante), provano l'intenzione da parte di Benjamin di rapportarsi alla coscienza del suo mondo, all'altezza di quella che Heidegger avrebbe definito come la propria apertura storica, con un approccio quanto mai dialettico, invece di opporvisi con un secco rifiuto. In altri termini, la prospettiva

1287). È interessante notare che già Valéry – come poi Benjamin nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera – in questo suo breve scritto adottava una prospettiva volta ad osservare i mutamenti epocali attraverso la lente delle condizioni materiali dell'arte.

³ Vedi nota 1.

⁴ Propriamente, la grande arte della tradizione. Quella, cioè, che dimora nel regno della «bella apparenza» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 117) davanti alla quale dover assumere un atteggiamento di tipo regressivo-contemplativo, giacché ancora legata, nelle sue fondamenta, all'ambito culturale, quindi, del rito. Benjamin, ad esempio, fa riferimento, nel saggio sull'opera d'arte, al necessario raccoglimento da adottare di fronte ad un quadro di Derain o ad una poesia di Rilke, spiegandoci, inoltre, che l'archetipo teologico di questo raccoglimento è la coscienza di essere soli con il proprio Dio (ivi, pp. 130-131).

⁵ «Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto (e per giunta a lungo) all'apparecchio, mentre l'apparecchio raccoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo. Ma nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura» (W. Benjamin, *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 196). Con queste parole Benjamin descriveva efficacemente il venir meno dell'esperienza auratica una volta che questa doveva (non potendo fare altrimenti, dunque necessariamente) confrontarsi con le apparecchiature tecniche.

di Benjamin si confrontava apertamente col dato storico. Si potrebbero scorgere in questo atteggiamento delle assonanze con il pensiero dialettico di Marx, in particolare, al Marx dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. In queste riflessioni, vero e proprio spartiacque tra la sua produzione giovanile e quella matura che sfocerà poi nel *Capitale*, Marx ricava i suoi concetti a partire da dati concreti e determinati: quelli, cioè, offerti dai rapporti di produzione, nonché dalle contraddizioni costitutive che innervavano le formazioni economico-sociali. Anche la critica alla filosofia hegeliana ivi contenuta va in questa direzione. Quest'ultima (la critica), in particolare, risulta significativa ai fini di rintracciare l'origine di un differente utilizzo della dialettica che è forse possibile riscontrare, a nostro avviso, anche in Benjamin e Adorno⁶.

⁶ Marx in accordo con Feuerbach, criticava la posizione della filosofia hegeliana la quale millantava d'essere «l'assoluto positivo in quanto negazione della negazione». In questo modo, la filosofia, affetta dalla contraddizione, giungeva al paradosso di negare sé stessa. Occorreva, quindi, opporvi un altro tipo di fondamento: «un positivo che poggia su sé stesso ed è fondato positivamente su sé stesso». Il punto era, nello specifico, che la posizione hegeliana, in quanto «autoaffermazione ed auto-conferma che risiede nella negazione della negazione», veniva intesa da Feuerbach-Marx, come posizione non sicura di sé stessa. Per questo motivo le veniva «contrapposta direttamente ed immediatamente la posizione fondata su sé stessa e sensibilmente certa». Ancora più specificamente, ci spiega Marx qualche pagina dopo, il fatto è che in Hegel, tutto ciò che vi è nella «realtà» diviene «momento», che non vale mai «isolatamente» ma, si dissolve e genera «momenti del movimento», qualcosa da cui diventa possibile prescindere per andare dritti al cuore delle cose, il quale invero, semplicemente, non c'è (per quanto si segua quell'impostazione filosofica), mostrandosi piuttosto quale eterno punto di fuga, (le citazioni, tra virgolette basse, fanno riferimento a K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di E. Donaggio e P. Kammerer, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 125-127, 142-143). Ma, ci fa attenti Marx, nella «realtà, questa essenza dinamica – il movimento dialettico – è nascosta», essa giunge a manifestarsi unicamente nel pensiero (ed a rivelarsi soltanto nella filosofia!) (ivi, pp. 142-143). Proseguendo, anche se è fuori questione il fatto che Benjamin sia stato un attento lettore di Marx, ripercorrendone le orme sulla strada dell'analisi dei rapporti che determinano la struttura, tuttavia, anche, pare integrarne la speculazione con concetti di matrice psicanalitica. Come riportato da Ponzi in un brillante studio sul saggio sull'opera d'arte, Weigel sostiene che c'è uno scambio (*reversal*) tra il linguaggio ed i concetti di Freud e quelli di Marx nella prosa di Benjamin (M. Ponzi, *Immagini corporee. Riproducibilità e percezione: interscambio tra spazio onirico e spazio immaginativo*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 87; S. Weigel, *Body and ImageSpace, Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London – New York 1996, p. 140). In particolare, per quel che riguarda l'uso freudiano di Marx da parte di Benjamin, l'utilizzo del termine «sotto-struttura» nell'incipit «politico» del saggio sull'opera d'arte – ossia quei paragrafi che, conferendogli orientamento politico, costituiscono il primo capitolo dell'ormai *Terza versione* (nell'edizione italiana di riferimento la *Seconda*) e la premessa della *Quinta* (lì *Terza*), mentre mancano nella *versione francese*, l'unica pubblicata vivente Benjamin – potrebbe essere preso come un buon esempio del tipo di integrazione che quest'ultimo opera su Marx. Benjamin utilizza, infatti, i termini marxiani *Unterbau* e *Überbau*, che solitamente vengono tradotti con «struttura» e «sovrastuttura» – alcuni, invece, rendono *Unterbau* «infrastruttura», M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 192 – quanto a noi, stiamo qui seguendo la traduzione letterale resa da F. Desideri nell'edizione da lui curata e qui utilizzata, ossia F. Desideri, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 46. L'utilizzo del prefisso «sotto» (*unter*) potrebbe, dunque, alludere al concetto di inconscio freudiano. Quest'ultimo si rivela quale fonte pulsionale che, pur al di fuori dell'investimento verbale, non soltanto agisce in sordina su quanto giunge a manifestazione in superficie ma pure ne è l'origine, si potrebbe dire, ne è lo slancio più proprio, S. Freud, *L'io e l'es*, Bollati Boringhieri, Torino 1996. Dunque, da quanto è possibile leggere nel prologo politico cui ci si sta riferendo, per Benjamin la sovrastuttura non risulta essere in un rapporto meramente meccanico, ancorché non immediatamente scorgibile, con la struttura, così come ancora lo era per Marx. Essa sarà, piuttosto, espressione camuffata della sottostruttura, peraltro, osservabile in superficie sempre in ritardo rispetto a quando ed a quanto è avvenuto al suo interno. In altri termini, Benjamin sembra utilizzare, per leggere i rapporti tra struttura profonda e sovrastuttura, un modello simile – almeno per ciò che ne riguarda la logica processuale-esplicativa – a quello col quale Freud rappresenta i rapporti tra pulsioni ed espressioni coscienti, S. Freud, *L'io e l'es*, cit. I rivolgimenti di una siffatta struttura, profonda e primigenia rispetto alle sue determinazioni, saranno quindi ravvisabili in superficie (nella sovra-struttura) solo ad una differente altezza storica rispetto a quando hanno ivi effettivamente avuto luogo. Infine, al pari del sogno – strada maestra per l'inconscio, S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012 – che si configura quale spazio di esibizione-nascondimento di contenuti psichici arcaici verso i quali si regredisce venute meno le istanze super-egoiche e coscienziali che strutturano la veglia, anche la modernità di Benjamin è un mondo sognante dove, al contempo, viene mostrato e occultato quell'impasto di elementi arcaici e progressivi che talvolta tradisce il proprio arcano. Sostiene, a proposito, M. Ponzi: «scrivere una storia dei sogni significa scrivere una grammatica delle immagini oniriche, [...] c'è un parallelismo tra il procedimento di Benjamin e quello di Freud: ambedue vogliono decifrare il linguaggio simbolico dei sogni. Freud per un fine terapeutico, Benjamin per comprendere i meccanismi del linguaggio della comunicazione artistica e culturale [...] nell'epoca moderna. Queste considerazioni [...] stanno alla base della volontà, espressa da Benjamin nel *Passagen-Werk*, di scrivere la storia dei sogni, ossia la storia dell'immaginario collettivo», M. Ponzi, *Immagini corporee*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., p. 86.

1. Divergenze dialettiche

A questo punto si è, quasi involontariamente, giunti a toccare la prima e con ogni probabilità la più radicale delle differenze che sussistono tra Benjamin e Adorno: una differente impostazione e concezione della dialettica. Non è sbagliato affermare, in questo senso, che la critica di Marx ad Hegel appare come il rovescio della critica di Adorno a Benjamin: tanto Adorno lamentava – in diverse occasioni, come si vedrà più avanti – la carenza di un adeguato tenore dialettico negli scritti dell'amico (testimoniato, ad esempio, dalla lettera inviata a Benjamin, datata 10 novembre 1935, dove Adorno rileva l'assenza, nel cantiere del libro su Baudelaire, di un'adeguata mediazione ai fini di ottenere una corretta determinazione materialistica dei caratteri culturali), quanto Marx sembrava criticare l'eccessivo, inesorabile dinamismo della dialettica hegeliana che, non potendo soffrire l'alterità, cioè, l'oggetto in quanto tale («... non il carattere determinato dell'oggetto, ma il suo carattere oggettivo [...] è l'elemento scandaloso e l'estraniamento»), tendeva a perdere continuamente di vista ciò che aveva di fronte (il sensibilmente certo), per risolversi interamente nel pensiero il quale, infatti, sarà per Marx, pensiero dell'alienazione, esso stesso da sé estraniatosi⁷.

Interviene in soccorso un utile racconto che già Giorgio Agamben ha utilizzato ma che viene qui riproposto poiché mostra efficacemente le diverse concezioni della dialettica dei due filosofi. Nel capitolo di *Infanzia e Storia* intitolato *Il principe e il ranocchio*, infatti, viene utilizzata la classica storia della principessa che, baciato il ranocchio, riesce a far sì che questi si ritrasformi in principe, spezzando il precedente incantesimo subito ad opera della strega. Secondo Agamben, sarebbe piuttosto Adorno, identificato con la strega, a rendersi colpevole delle accuse imputate all'amico, poiché si appella ad un materialismo invero intriso di pudore idealistico:

Per riprendere il linguaggio magico di Adorno si potrebbe dire che lo storicismo dialettico, di cui egli si fa portavoce, è la strega che, avendo trasformato il principe in ranocchio, crede di detenere nella bacchetta magica della dialettica ogni possibile trasformazione. Ma il materialismo storico è la fanciulla che bacia direttamente il ranocchio sulla bocca e spezza l'incanto dialettico. Poiché mentre la strega sa che, come ogni principe è, in realtà, un ranocchio, così ogni ranocchio può diventare un principe, la fanciulla lo ignora e tocca ciò che è identico nel ranocchio come nel principe⁸.

⁷ T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1994, pp. 365-369; trad. it. In W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1973, p. 364; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 139. Si tratta, in fondo, di due diversi impianti filosofici che si contrappongono: quello hegeliano che, potremmo dire, pare teso a destituire l'oggetto della sua oggettualità, un pensiero dove sembra rarefarsi l'idea di un reale inteso come sostanza, e quello di Marx, invece, che riafferma l'oggettualità in quanto tale. Si potrebbe descrivere questo punto dirimente, sintetizzando il modo di procedere di quel Marx – rispetto a quello di Hegel – con il motto, quasi un titolo: «Marx, o del ritorno all'oggetto». Inoltre, Pinotti, in un suo recente saggio su Benjamin (2016), non a caso, mette in relazione le riflessioni di quest'ultimo sulla storicità della percezione, esposte nel saggio sull'opera d'arte, proprio con i *Manoscritti* di Marx. In particolare, nella prospettiva marxiana i sensi sarebbero da intendere non come meri «organi immediati» ma come «organi sociali», cioè, organi la cui attività percettiva risulta quale esito di una mediazione delle condizioni storico-sociali nelle quali sono collocati. Viene, anche, menzionato un ulteriore passaggio di Marx dove si allude ad una correlazione tra storia dell'umanità, storia dei rapporti di produzione e storia dei cinque sensi: «l'educazione dei 5 sensi è un lavoro di tutta la storia del mondo sino a oggi», A. Pinotti, *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione, pre- e post-storia di una questione controversa*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 93-108, la versione dei *Manoscritti* a cui fa riferimento Pinotti è quella tedesca, K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in MEGA, sez. I, vol. 2, Dietz, Berlin 1982, pp.189-438, 392-393; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., pp. 115-116.

⁸ G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 128.

Seguendo l'interpretazione che di questo passo viene data in un interessante studio sul carteggio tra Benjamin e Adorno⁹, la concezione adorniana della dialettica verrebbe ben resa dall'atteggiamento della strega poiché, così come essa comprende la potenza trasformativa (e dunque dialettica) insita all'interno del principe, scorgendone il rovescio nel ranocchio e viceversa, ugualmente egli è portato ad operare mediazioni nei confronti dei fenomeni di volta in volta presi in esame. In questa maniera egli riesce a mostrare l'infernale rovescio in essi celato, ma al contempo rischia di prescindere, astraendosi da esso, dalla concretezza del dato storico, da ciò che le condizioni materiali determinano in quel dato momento. Il dato concreto – in particolare nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera ed in generale pressoché nell'intera disamina di Benjamin sul moderno – sarà quindi da ravvisare nel rapporto tra struttura, modi e mezzi di produzione da una parte e ciò che ne è espressione, la sovrastruttura, dall'altra. La dialettica di Adorno, che pure è una capillare analitica del materiale, tuttavia si trova costantemente sul punto di rendersi cieca proprio rispetto al contesto storico in cui comunque è collocata, ed in particolare rispetto a quei valori e fenomeni che in quel dato momento sono attuali in quanto determinati dalle condizioni materiali, e, assolutizzando sé stessa – si potrebbe dire al limite del paradossale «dialettizzando la dialettica» – giunge infine ad astrarsi, idealizzandosi. In altri termini, una prospettiva di questo genere, focalizzata esclusivamente sulla mutevole processualità del divenire in quanto perenne potenzialità trasformativa insita in ogni fenomeno, sia pure spacciata come storica, vede, invece, avviticchiati gli uni negli altri i tortuosi giochi del dipanarsi delle polarità¹⁰. Se non che, soffermandosi sulla trasformazione in quanto tale, viene meno l'immanenza stessa al movimento costitutivo della realtà; il quale vede, invece, di volta in volta, la concretezza delle situazioni entrare di per sé, proprio in quanto pura contingenza, in rapporto con alcuni dei possibili valori che stanno ad un capo della polarità sottese ad ogni fenomeno. Saranno queste ultime, secondo Benjamin, che,

⁹ B. Chitussi, *Immagine e mito*, Mimesis, Milano 2010, p.105.

¹⁰ A proposito di questo movimento potrebbe tornare utile ed esemplificativo un racconto di Italo Calvino, nel capitolo delle *Città Invisibili*, intitolato *Le città nascoste*, dove la descrizione sembra calzare a pennello rispetto ai concetti sopra esposti. Lasciamo, dunque, che parli il testo letterario: «... Da questi dati è possibile dedurre un'immagine della Berenice futura, che ti avvicinerà alla conoscenza del vero più d'ogni notizia sulla città quale oggi si mostra. Sempre che tu tenga conto di ciò che sto per dirti: nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; la certezza e l'orgoglio d'essere nel giusto – e d'esserlo più di tanti altri che si dicono giusti più del giusto – fermentano in rancori rivalità ripicchi, e il naturale desiderio di rivalsa sugli ingiusti si tinge della smania di essere al loro posto a far lo stesso di loro. Un'altra città ingiusta, pur sempre diversa dalla prima, sta dunque scavando il suo spazio dentro il doppio involucro della Berenice ingiusta e giusta. Detto questo, se non voglio che il tuo sguardo colga un'immagine deformata, devo attrarre la tua attenzione su una qualità intrinseca di questa città che germoglia in segreto nella città ingiusta: ed è il possibile risveglio – come un concitato aprirsi di finestre – d'un latente amore per il giusto, non ancora sottoposto a regole, capace di ricomporre una città più giusta ancora di quanto non fosse prima di diventare recipiente dell'ingiustizia. Ma se si scruta ancora nell'interno di questo nuovo germe del giusto vi si scopre una macchiolina che si dilata come la crescente inclinazione a imporre ciò che è giusto attraverso ciò che è ingiusto, e forse è il germe di un'immensa metropoli... Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirvi è un'altra: che tutte le Berenice future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili» (I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006, p. 157). Ciò che viene così felicemente descritto rende efficacemente ciò sulla cui apparente mancanza Adorno rimprovera Benjamin: la costante compresenza di polarità inerenti ad ogni fenomeno quale necessaria mediazione insita in qualsivoglia piega del reale, dove dialettica sarà la tensione stessa che struttura l'essente nel suo dispiegarsi processualmente. Laddove, come si vedrà più avanti, Benjamin, ben lungi dal porre immediatamente un solo estremo delle polarità via via sottese ai fenomeni presi in esame – trascurandone dunque solo apparentemente la mediazione col loro virtuale corrispettivo – rapportatosi al momento storico, mostrava, invece, come all'interno di un preciso contesto si articolasse di volta in volta quel dato valore, quell'estremo della polarità chiamato in causa dalle condizioni esistenti. Ragion per cui in ultima analisi dalla sua prospettiva si rivelava del tutto superfluo sviluppare la dialettica tra quel dato valore preso in esame in rapporto al dato storico ed il suo eventuale rovescio, correndo in tal guisa (in quel caso sì!) il rischio di astrarsi dalla storia e prescindere da essa, interpretandola piuttosto come un postulato suppletivo rispetto allo stesso, stagiato-stagliantesi, gioco della dialettica.

soltanto in virtù del loro assumere via via una configurazione storica, verranno quindi prese in considerazione e assunte dialetticamente ad opera del materialista storico. È precisamente a questa altezza che diventa possibile notare la differente impostazione dialettica tra i due pensatori o, quantomeno, comprendere come le critiche di Adorno siano piuttosto un fraintendimento del punto di vista benjaminiano.

Il problema, sembra suggerire Benjamin, restando sulla fiaba citata da Agamben, non è tanto che ogni principe è un ranocchio o viceversa, quanto invece che in quel dato momento il ranocchio diventa il principe solo in virtù dell'azione concreta della dialettica che, toccando ciò che è identico nel principe come nel ranocchio, consente l'adempimento della sua immanente processualità. Non è da dimenticare al riguardo che, nel caso di Benjamin, è un'impalcatura messianica a sorreggere e sostenere la strutturazione dello svolgimento temporale. Questa prospettava, in qualche misura, che il tempo – leibnizianamente fratto in monadi (ognuna *in nuce* contenente tutto intero un dato tempo, cioè una serie infinita di rapporti che lo legano a tutti gli altri tempi e che ne fanno, seppur in miniatura, un'immagine dell'intero universo) – proceda per salti e arresti. Questo particolare tempo, che di volta in volta può mostrarsi carico di attualità, è da Benjamin chiamato *Jetztzeit* (letteralmente «tempo-ora»). Sarà infatti esso che, colmo di un passato che pretende d'essere redento, lo esaudisce acclarandone l'incompiutezza – ciò che del passato è sperante in quanto in attesa di adempimento – tramite il deflagrare della rammemorazione¹¹. Il tempo, saturo di «adesso», non può far altro che, al pari di un fiume in piena non più trattenuto dagli argini della diga, prorompere nel tempo storico ordinario trasfigurandolo in una diversa configurazione del suo trascorrere e rendendo giustizia all'incompiuto passato.

2. Sulla questione dell'arte tecnica

Molto si potrebbe addurre ulteriormente a titolo di esempio per chiarire i complessi rapporti che sono intercorsi tra Benjamin e Adorno¹² ma, in questa sede, si ritiene possa risultare maggiormente utile soffermarsi con attenzione sulla questione della riproducibilità tecnica dell'arte, il che inevitabilmente condurrà a mettere in evidenza le differenti concezioni dell'estetica dei due filosofi. Si farà riferimento, inoltre, dato che non è forse possibile farne a meno ai fini di una più efficace comprensione delle rispettive posizioni, al noto saggio su Baudelaire. Questo, esito di un arduo percorso di compromessi che vide contrapposti Benjamin da una parte e Adorno ed Horkheimer dall'altra, risultò infine degno della lode di questi ultimi poiché, anche se in una forma contratta – Benjamin era ivi riuscito ad integrare, all'interno di un adeguato quadro interpretativo, i materiali raccolti ed esposti – si offriva come fedele immagine del *Baudelairebuch*¹³.

¹¹ In questo senso, e non diversamente, sono certamente da intendere le celebri asserzioni contenute nelle *Tesi di Filosofia della storia*, in particolare nell'ultima tesi, la numero XVIII: «La *thorà* e la preghiera li istruiscono invece nella memoria. Ciò li liberava dal fascino del futuro, a cui soggiacciono quelli che cercano informazioni presso gli indovini. Ma non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché ogni secondo, in esso, era la piccola porta dalla quale può entrare il messia» W. Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 86; poiché potenzialmente può già sempre essere il tempo del «tempo carico di adesso» (*Jetztzeit*) ogni secondo, meglio, ogni attimo può offrirsi come il breve spazio tramite cui un passato quanto mai attuale deflagri, arrestando il normale corso del tempo per redimerlo.

¹² Per chi volesse approfondire il sistema di differenze tra Benjamin e Adorno a partire dal carteggio che intercorse tra i due pensatori, si rimanda senz'altro all'interessante studio citato (B. Chitussi, op. cit.).

¹³ Spiegava Benjamin a Gretel Adorno a questo proposito che «... in nessuno dei precedenti lavori sono stato in tal modo consapevole del punto prospettico sul quale (come mi pare adesso: da sempre) convergono tutte le mie riflessioni, provenienti dai punti più divergenti», in W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, p. 1170.

Le maggiori critiche di Adorno rispetto al saggio sull'opera d'arte sono riassumibili in due capi d'accusa: in primo luogo viene rilevata la mancanza di un adeguato tenore dialettico tra l'arte tradizionale, autonoma, e l'arte moderna, tecnicizzata: se la prima risultava ascritta al contesto mitico-reazionario della percezione auratica, la seconda, andando invece ad inserirsi nel versante critico-antimitologico, giungeva infine a valorizzare quella che per Adorno era al massimo considerabile quale una pseudo-arte del divertimento a discapito della grande arte della tradizione. Inoltre, e certo questa seconda critica discende dalla prima, l'arte di cui parla Benjamin non sarebbe propriamente arte, bensì «divertimento mercificato».

È evidente che questo tipo di critiche sono ancora una volta riconducibili ad una differente concezione della dialettica (quantomeno per ciò che concerne il suo versante applicativo), nonché, ad una differente concezione dell'estetico.

Per quel che concerne la prima questione, Adorno, certo con fare hegeliano, rilevava nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera una mancanza di mediazione tra i due poli costitutivi dell'arte, il gioco e l'apparenza. Il rimprovero era quello di porre immediatamente l'arte tradizionale come nettamente avulsa rispetto a quella tecnica, tacciando Benjamin d'operare una caratterizzazione eccessivamente astratta di queste categorie. In altri termini, paradossalmente, l'accusa era di non volere comprendere i rischi della mancanza di aura nel momento storico, che tuttavia poteva (e certo, doveva, agli occhi di Adorno) essere superato. Non casualmente, Adorno definiva storico l'indebolimento del valore culturale a vantaggio di quello espositivo e, nondimeno, avrebbe in seguito asserito che l'arte auratica, l'unica che poteva essere presa come tale, doveva anzi correre il rischio della serializzazione.

Tuttavia, anche in questa occasione si tratta più di un fraintendimento che di altro, poiché, lungi dall'ignorare la dialettica immanente ai fenomeni artistici, Benjamin era teso soprattutto a mostrare come un valore poteva prendere diritto di cittadinanza ad una determinata altezza storica. La sua non era, come alcuni sostengono, l'inizio di una dialettica del negativo – che si svilupperebbe ad esempio come studio della negazione, della mancanza di aura e degli altri valori e concetti dell'estetica tradizionale – successivamente proseguita e portata quindi a pieno compimento da Adorno, quanto, piuttosto, una disamina in positivo dei rivolgimenti sociali e nei mutamenti percettivo-esperienziali causati dal progresso tecnologico.

Se per Adorno si rivelava impensabile anche soltanto parlare propriamente di arte nel caso in cui questa fosse stata privata della sua aura a causa della tecnica, Benjamin era, invece, disposto ad accogliere l'eventualità di considerare propriamente come arte l'arte tecnicizzata e, perché no, anche a gettare le basi per una nuova filosofia dell'arte proprio a partire dal fatto che la tecnica ne comportava una radicale trasformazione.

3. Sulla diversa concezione dell'estetico

Il differente uso che veniva fatto della dialettica trovava un corrispettivo nella differente intesa di quale fosse propriamente l'ambito dell'estetica. Così come andava dialettizzato ciò che aveva storicamente spazio e dunque senso indagare, (e semmai *adoperare* dialetticamente), ed occorreva esaminare le nuove possibilità annidate all'interno dell'enorme dilatazione tecnica del valore espositivo¹⁴, parimenti, l'estetica andava concepita, non soltanto come la disciplina il cui unico ed esclusivo campo d'applicazione fosse

¹⁴ A discapito, naturalmente, del valore culturale.

quello dell'arte e delle questioni ad essa legate, bensì – tornati fedeli all'*aisthesis*, l'etimo della parola – quale «dottrina della percezione che presso i Greci si chiamava estetica»¹⁵.

Riguardo quest'ultima affermazione, è certamente degno di nota ricordare l'analoga proposta che Paul Valéry aveva avanzato nel *Discorso sull'estetica*, dove, ad una estetica intesa esclusivamente quale scienza del bello, se ne opponeva un'altra che, attenta al recupero del suo orizzonte etimologico, si sarebbe, invece, occupata più diffusamente della percezione, un'estetica che fosse, cioè,

una scienza delle sensazioni [...] Se dovessi scegliere fra il destino di essere un uomo che sa come e perché una determinata cosa è ciò che si suole dire bella, e quello di sapere cosa sia sentire, penso proprio sceglierei il secondo, con il pensiero recondito che questa conoscenza... mi svelerebbe presto tutti i segreti dell'arte¹⁶.

Seppure manchino delle prove dirette, non è difficile ipotizzare che Benjamin segua una strada quantomeno già additata da Valéry¹⁷ nell'intendere l'estetica come dottrina della percezione, così da lasciare spazio ad un ripensamento della stessa nozione di arte, in particolare attraverso una rifunzionalizzazione di quest'ultima. Poco importava, allora, il fatto che venisse meno il valore culturale dell'opera e che questa, vedendosi spogliata dell'aura, perdeva anche i suoi caratteri di unicità, originalità, irripetibilità legati al suo *hic et nunc*. Era importante, semmai, che altri valori – precedentemente in ombra – connessi all'opera d'arte, trovassero così uno spazio espressivo, nonché la possibilità di articolare quella che doveva secondo Benjamin essere la nuova, eminente, funzione dell'arte: quella politica. D'altronde non era certo la prima volta che il progresso tecnico aveva determinato dei mutamenti nella concezione e nell'esperienza dell'arte nella storia umana: si trattava adesso di dedurre dall'arte l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca. Questa

¹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 88.

¹⁶ P. Valéry, *Valéry Opere Scelte*, a cura di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014, p. 1172.

¹⁷ Le intuizioni del quale, si ricorda, oltre ad essere poste in esergo al saggio sull'opera d'arte, sono anche citate in diverse occasioni all'interno di questo così come di altri lavori (ad esempio nel noto saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire*), a testimonianza di un continuo far riferimento e confrontarsi da parte di Benjamin con il poeta francese. Per chi fosse interessato ad approfondire questo rapporto si rimanda almeno a U. Doga, *Dall'orlo estremo di un'età sepolta*, il Valéry di Walter Benjamin, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XVIII, 2013, Trieste 2013, pp. 65-80. Invece, per quanto riguarda la concezione, per così dire, ampliata dell'estetica, è senz'altro interessante notare che anche uno studioso contemporaneo, Pietro Montani, in un suo – ormai non più troppo recente – lavoro, dove si pone sotto la tutela di Benjamin e di Freud, P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010 (al quale ci si riferirà più diffusamente a proposito dello spazio di gioco proprio del cinema e dei nuovi media, vedi nota 28), sostiene la necessità di «restituire all'*aisthesis* la responsabilità di prospettare un mondo sensato, un ambiente tecnico specificamente abitabile» P. Montani, *ivi*, p. 34, d'intenderla, cioè, non come una mera filosofia dell'arte, ma, piuttosto, quale «riflessione critica che ha per oggetto l'intero ambito della sensibilità» (*ivi*, p. XVII). Il campo dell'estetica, una volta che sia, per così dire, ripulito da qualsiasi specializzazione e costituitosi, quindi, quale riflessione su senso e sensibilità, può, nondimeno, riferirsi all'arte se questa si rende capace di adempiere al compito di «mostrare dall'interno di singole esperienze – le opere d'arte – qualcosa che abbia a che fare con le condizioni generali dell'esperienza» (*ivi*, pp. 61-62). Registrato, inoltre, il fatto che l'estetica in quanto filosofia non-speciale pare «oggi particolarmente – e motivatamente – interessata all'esame critico di un fenomeno emergente come la *progettazione tecnica della sensibilità*» (*ibid.*), questo insieme di osservazioni sembrano attestare non soltanto l'attualità della posizione di Valéry, ancor prima che quella di Benjamin (in quanto entrambe disposte di buon grado ad una rivalutazione del senso complessivo della suddetta disciplina già nel primo Novecento), ma, per di più, fanno dello spazio estetico – largamente inteso – il luogo di elezione di una radicale alterità, di un'irriducibile libertà. Quello stesso spazio che, al contrario, Adorno sembra volere restringere, paradossalmente, per simili ragioni, esclusivamente all'ambito dell'arte (vedi note 18, 48, 51), in modo da poterlo così caricare di potenziale critico e rifunzionalizzarlo in senso rivoluzionario, reso capace, cioè, di far saltare le logiche seriali del mondo amministrato e dell'industria culturale. Infine, oltre ai testi già citati nella presente nota, si rimanda anche – per quel che concerne la ridefinizione dell'estetica in una sua più ampia accezione – agli studi di F. Desideri, *La percezione riflessa: estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011; E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992; Id., *L'arte e l'altro dell'arte: saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma – Bari 2003; Id., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma – Bari 1986.

era la lezione dei maestri della scuola di Vienna¹⁸, i quali non potevano ancora, al loro tempo, forse neanche sperare di captare nella mutata percezione i segni dei rivolgimenti sociali in atto. Per fare ciò avrebbe trovato condizioni più favorevoli Benjamin, tutto volto a trovare una teoria che, prescindendone in quanto emancipatasi dal vecchio concetto di estetica, fosse maggiormente adeguata ad evidenziare quei rivolgimenti espressi (da) e impressi nella sfera percettiva. Tutt'altra era la prospettiva di Adorno, il quale non poteva assolutamente accettare che un valore come quello auratico (da lui pressoché identificato con l'ambito del culturale) venisse meno, perché questo avrebbe significato il venir meno dell'arte *tout court*. Giacché essa, il cui dominio iniziava e finiva nell'estetica classicamente intesa, trovava la sua irriducibilità, almeno a livello residuale, proprio in quella dimensione auratica che faceva dell'opera sempre più di ciò che essa era in quanto mera apparenza¹⁹. Se molti anni dopo le *querelle* con Benjamin Adorno denunciava, nella prima parte della sua *Teoria Estetica*²⁰, la crisi auratica come fine dell'ovvietà dell'arte, questo avveniva poiché per egli non c'era alcun dubbio su una liquidazione intra-estetica dell'arte: essa iniziava e finiva nello spazio delimitato dall'estetica classica. Venendo meno l'aura sarebbe per ciò stesso venuta meno quella portata anticipatrice dell'opera che, presagendo un mondo non ancora compiuto, propriamente *u-topico*, denunciava di per sé, attraverso la propria intelaiatura formale, la falsità della conciliazione avvenuta al suo interno – conciliato verso il quale nonostante tutto l'opera tendeva, per così dire, *naturalmente*, non potendo fare altrimenti –, poiché essa, non trovando una corrispondenza nel mondo che pure imitava lasciava che affiorasse, per così dire, per contrasto, l'impossibilità della conciliazione come cifra dell'infernale, rotta modernità.

¹⁸ «All'epoca delle invasioni barbariche, in cui sorsero l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi* di Vienna, non appartenne soltanto un'arte diversa da quella degli antichi ma anche una diversa percezione. Riegl e Wickhoff, gli studiosi della scuola di Vienna che si opposero al peso della tradizione classica sotto il quale quell'arte era rimasta sepolta, pervennero per primi alla convinzione di dedurre da essa l'organizzazione della percezione propria di quell'epoca, in cui essa era in auge. Per quanto le conoscenze di questi studiosi fossero di ampia portata [...] essi non hanno tentato [...] di mostrare i rivolgimenti sociali che trovavano la loro espressione in queste trasformazioni della percezione.», W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 51-52. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Alois Riegl e Franz Wickhoff, capiscuola della *Wiener Schule*, promossero una rivalutazione complessiva della produzione artistica romana di epoca tardoimperiale (A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953; F. Wickhoff, *Arte Romana, Le tre Venezie*, Padova 1947), contrapponendosi ai pregiudizi di un'estetica classicista che vi ravvisava, tendenzialmente, i prodotti della decadenza culturale e di impoverimenti formali. In particolare, Riegl descriveva un movimento complessivo, scorgibile nello sviluppo dell'arte antica, che, dalle rappresentazioni lineari caratteristiche dello stile egizio, cui corrispondeva una visione ravvicinata (tattile), giungeva fino ai cromatismi impressionistici, cui faceva da *pendant* una visione ottica, tipici dello stile tardoromano. Per quanto entrambi questi studiosi articolassero in senso storico le diverse modalità percettive, tuttavia, secondo Benjamin il loro limite era da cogliere nel fatto che essi si accontentavano di rilevare unicamente il contrassegno formale della percezione di un'epoca, rinunciando, per così dire, a priori, ad un'indagine a più ampio spettro, volta a scandagliare le modalità complessive dell'esistenza delle collettività umane, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 52. Per chi volesse approfondire questi aspetti si rimanda al già menzionato articolo di A. Pinotti, *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 93-108.

¹⁹ Va senz'altro ricordato che, nella *Teoria Estetica* di Adorno, l'aura sarà situata internamente all'opera d'arte. Essa scaturirebbe infatti dalla dialettica tra *Inhalt* e *Gehalt*. Se il primo termine indica il mero contenuto interno dell'opera, il secondo rimanda invece alla sua intrinseca qualità. Sarà quindi in grazia del fatto che tale contenuto complessivo rimanda sempre ad altro, che non è possibile livellare la qualità dell'arte nemmeno una volta che venga meno l'*hic et nunc* dell'opera. Se secondo la tesi di Benjamin l'aura si configura come interazione esterna, poiché comporta un'incolombabile lontananza spazio-temporale tra ciò che ne è fornito e chi ne fa esperienza (si potrebbe anzi dire che l'aura è in questo caso l'esperienza della lontananza in quanto tale), per Adorno le cose stanno diversamente: situando tale scarto piuttosto all'interno dell'opera stessa, come stacco tra *Inhalt* e *Gehalt*, l'auratica lontananza viene così esperita tra questi due poli, di cui il primo è essenzialmente riferibile, riducibile ad oggetto e dunque alla *ratio*, mentre l'altro rimanda ad un'alterità che si rivela, come si vedrà, almeno a livello residuale, indeterminabile. Per chi volesse approfondire la questione dell'aura in Adorno si rimanda almeno a G. Matteucci, *L'artificio estetico*, Mimesis, Milano – Udine 2012.

²⁰ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

Prima di procedere oltre, è utile formulare un'ultima notazione riguardo la diversa concezione estetica di Benjamin e Adorno, differenza della quale vi è una spia piccola ma significativa, che è possibile scorgere, in particolare, nella resa di quella che Adorno ha definito come la più felice frase dei *Rombi* di Valéry. L'originale francese della frase è, «Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses»²¹. Sulla scorta di quanto rilevato da G. Matteucci in suo articolo²² va notato che Benjamin cita la frase in una traduzione tedesca che rende il termine francese «indéfinissable» con il calco «undefinierbar»²³, ciò che in grazia della sua indefinibilità sfocia nell'ineffabile e, al pari dell'orizzonte, resta sempre avanti rispetto ai tentativi di definizione. Adorno rende invece il motivo di Valéry con *unbestimmbar*, ovvero, quello che, sottraendosi alla definizione, risulta indeterminabile, e, posto l'accento sulla residualità del bello, ne fa qualcosa che si mostra quale eterna mancanza, qualcosa, cioè, che resta indietro rispetto a qualsivoglia determinazione. Proprio in grazia di una siffatta residualità – la quale è a sua volta, almeno per Adorno, ravvisabile come cifra dell'aura – l'opera può sperare di sottrarsi all'omologazione seriale e dovrà anzi *correre il rischio* della riproduzione tecnica²⁴. Notava a proposito Gianni Carchia come l'aura fosse per Adorno quella dimensione che più di ogni altra definisce lo spazio estetico come irriducibile, e che fosse proprio l'instirpabile presenza di questa che «... consente di salvare il residuo mimetico rimosso dalla ratio, trasformando però quell'impulso in conoscenza»²⁵.

4. La massa e il cinema

Da una differente prospettiva, Benjamin aveva sviluppato nel saggio sull'opera d'arte quella che è stata definita come una teoria dell'avvicinamento o financo una fenomenologia della prossimità²⁶. Questa era stata costruita, in particolare, intorno ad alcune considerazioni. Da un lato, la massa, nuovo, non trascurabile soggetto della modernità, sembrava esigere un'inedita vicinanza a sé delle cose e, dall'altro, la stessa inedita vicinanza dei prodotti veniva resa disponibile dalla riproduzione tecnica. Una disponibilità, per così dire, immediata dei prodotti comportava inoltre che la durata temporale fosse come frammentata – ridotti al minimo i tempi d'attesa – e, compressasi, si offriva quale ambito di un diverso tipo di esperienza esistenziale.

Fu a partire da questo tipo di premesse che Benjamin si cimentò nel valutare in positivo – per i benefici che potevano apportare – le nuove forme d'arte. Esse, come nel caso del cinema, erano le sole in grado di stabilire un equilibrio tra l'uomo e le nuove apparecchiature che lo circondavano. Egli intendeva dunque mostrare, tra le altre cose, il possibile risvolto educativo dell'arte tecnica. Dunque, osservava:

Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dal rapporto con un'apparecchiatura, il cui ruolo nella sua vita aumenta quasi quotidianamente. Il rapporto con

²¹ P. Valéry, *Œuvres*, vol. II, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1960, p. 681.

²² G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella *Teoria estetica di Adorno*, disponibile online al seguente indirizzo <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10509>.

²³ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972, p. 639.

²⁴ «Forse, una parte non trascurabile della differenza tra Benjamin e Adorno sta appunto nell'ampliamento (debito? necessario? opportuno?) dal tema del definire a quello del determinare.» G. Matteucci, "Der Artist Valéry" nella *teoria estetica di Adorno*, cit., p. 180.

²⁵ G. Carchia, *Nome e immagine*, Bulzoni, Roma 2000, p. 144.

²⁶ B. Chitussi, op. cit., p. 56.

questa apparecchiatura gli insegna, al contempo, che l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa, quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forze produttive che la seconda tecnica ha dischiuso²⁷.

Se lo sviluppo tecnologico determinava un apparente impoverimento dell'esperienza – decadimento dell'aura, intensificazione della vita nervosa con conseguente incapacità della coscienza di far fronte all'eccessivo bombardamento di stimoli, per citarne alcuni – allo stesso tempo è soltanto attraverso essa che l'uomo poteva trovare una vaccinazione psichica contro i pericoli che da essa stessa provenivano. La tecnica era, in questo senso, *pharmakon*²⁸, il cui significato etimologico rinvia tanto al veleno quanto alla cura. Detto più concisamente: i pericoli e le perdite provocati dalla tecnica andavano affrontati e superati per mezzo e attraverso essa. Se il film ospitava al suo interno, rappresentandoli, una grande quantità di elementi grotteschi, e se in questi era da ravvisare una spia dei pericoli che correva l'umanità, allo stesso modo questi ultimi erano disinnescati e come sciolti nel riso collettivo scatenato dal film stesso. Esso compiva al tempo stesso una salutare funzione catartica. Il film era inoltre il luogo in cui il gioco²⁹, uno dei poli valoriali sottesi all'opera d'arte, trovava il suo

²⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 59.

²⁸ Posto che la tecnica seriale sia, in sé, qualche cosa di neutrale (scevra, cioè, da ogni orientamento politico), tuttavia, questa neutralità mostra un certo grado di ambiguità. Per quanto essa (tecnica) sembri intrinsecamente democratica (fondamentalmente, in grazia del principio di riproducibilità il quale, oltre a rendere disponibile il suo oggetto per una più rapida e massiva fruizione, rende, anche, più semplici pratiche prima inaccessibili) – il che si può scorgere, ad esempio, nel fatto che si vada sempre più assottigliando la distinzione tra autore e pubblico, «il lettore è ognora pronto a divenire uno scrittore» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 75) – al contempo, parimenti, essa può essere strumentalizzata da parte del potere, ad esempio, nel momento in cui viene da questo legata in un vincolo sacrale con la guerra – peraltro criticato da Benjamin, in particolare nel saggio sull'opera d'arte: «*La guerra imperialistica è un'insurrezione della tecnica* [...] invece di centrali elettriche, essa insedia sulla terra l'energia dell'uomo, in forma di eserciti. Invece del traffico aereo, essa insedia il traffico dei proiettili...» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit. p. 91) – (il cui corrispettivo è, inoltre, l'estetizzazione della politica). Occorrerà, quindi, ricercare in essa e nelle sue potenziali istanze democratiche la strada per il miglioramento e, in ultima battuta, per la salvezza dell'umanità. Siamo, inoltre, lieti di riscontrare una corrispondenza tra la nostra intuizione e quanto ha annotato F. Desideri in un suo saggio: «Al pari del *pharmakon* greco, che è veleno e rimedio nello stesso tempo, la tecnica può significare distruzione o potenziamento [...] per la natura umana. Se nel primo caso è il sapere del medico in relazione al corpo del paziente a decidere tale ambiguità, nel caso della tecnica riguarda il modo del rapporto tra sapere e corpo sociale» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea, Melangolo, Genova 2002, p. 135).

²⁹ Il gioco e, in corrispettivo, l'apparenza stanno tra loro in un rapporto polare. Quest'ultimo rappresenta ciò che sottende la mimesi, la gestualità originante l'opera d'arte. Osservava Benjamin: «...mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica. Colui che imita fa solo apparentemente ciò che fa [...] rende apparente il suo oggetto. E così si giunge alla polarità che sottende la mimesi. Nella mimesi sonnecchiano, strettamente piegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte, vale a dire il gioco e l'apparenza. Tuttavia, il dialettico può mostrare interesse per questa attività solo se questa svolge un ruolo storico.» W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Opere complete, a cura di R. Tiedman, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, pp. 288-289. Sebbene anche Adorno condividesse questa configurazione del gesto mimetico, il disaccordo faceva presto a farsi strada. Anche in questa occasione, infatti, quest'ultimo lamentava una mancanza di dialettica nel porre immediatamente, da parte di Benjamin, l'arte tecnica, il cinema in questo caso, come spazio del gioco, finendo per perdere così di vista il polo dell'apparenza. Ma, così come illustrato in precedenza, Benjamin si limita a far notare come, in quelle date condizioni, la modernità tecnica chiamava in causa il valore del gioco a discapito del suo corrispettivo. Era dunque ciò cui la storia dava spazio a dovere essere dialettizzato rispetto al ruolo che svolgeva, ai fini di farne un uso politico, volto all'emancipazione dell'uomo dall'oppressore. Risulta interessante, inoltre, notare che anche il già menzionato Pietro Montani (vedi nota 16), sembra virtualmente confermare nonché rilanciare la tesi di Benjamin. Sullo sfondo di un'alleanza tra etica ed estetica (Montani parla di un vero e proprio «debito etico nei confronti delle immagini», P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 32) – legittimato da quanto sostenuto da Benjamin (peraltro esplicitamente citato in più luoghi nello studio cui ci si sta riferendo (ivi, in particolare, p. XV; p. 6; p. 68) a proposito del mondo redento nelle *Tesi di filosofia della storia*, vedi paragrafo 1, e nota 10 – Montani, soffermandosi sulle eventuali «differmità di ordine qualitativo che le nuove tecnologie avrebbero introdotto – si domanda se – in un modo intuito tecnicamente, ossia quale ci si presenterebbe nell'ambito di una diffusa progettazione tecnica della sensibilità», questa eventuale sensibilità tecnica possa esaurirsi in una percezione assicurata da dispositivi o da «pertinenze istruite o programmate» (ivi, p. 21). Viene individuato, quindi, nella più totale «indifferenza referenziale», uno dei fenomeni tecnici che, ponendoci innanzi «un mondo indifferente – che avrebbe ridotto, o addirittura perso – il requisito dell'alterità», comporterebbe, sostanzialmente, due pericolose conseguenze: la prima è che il giudizio sull'immagine non avrebbe più come criterio interno il discrimine del reale

massimo spazio applicativo. Era anzi in virtù della presenza di questo elemento che, in definitiva, Benjamin poteva permettersi di leggere – ed «esortare» – un atteggiamento progressivo del pubblico nei confronti di un Chaplin, in opposizione al necessariamente regressivo raccoglimento da adottare davanti alle opere di Picasso. A questo proposito occorre notare che un siffatto capovolgimento nei confronti dell'opera d'arte avveniva fondamentalmente per la capacità della riproducibilità tecnica di trasformare il rapporto delle masse con quella. Se il gioco era quel valore che sostituiva l'apparenza, parallelamente il valore espositivo rimpiazzava quello auratico-culturale. Questo si verificava, spiega Benjamin, poiché entrambi, gioco da una parte e valore espositivo dall'altra, venivano determinati storicamente data la riserva inesauribile dell'arte tecnica, la sua produttività potenzialmente infinita. In definitiva, quanto meno avevano spazio l'apparenza ed il valore culturale, tanto più prendevano diritto di cittadinanza il gioco ed il valore espositivo, legittimati dal predominio di quella che Benjamin nomina «seconda tecnica»³⁰. Anche se venivano meno le belle

in quanto alterità, mentre la seconda sarebbe che il mondo stesso risulterebbe privo della «sua capacità di farsi sentire» nelle sue varie modalità, P. Montani, *ivi*, p. 23. Per fronteggiare questa situazione viene indicata, invece, proprio la possibilità aperta da inediti «spazi di manovra» (spazi di gioco) (*ivi*, p. 2), i quali, investiti da una funzione critica (decisamente volta a far percepire le differenze qualitative tra le immagini e quello cui fanno riferimento), si attiverebbero, non tanto nel mero «rapporto tra immagine e mondo – quanto – nel rapporto tra immagini, o meglio tra le diverse componenti medialità e i diversi formati tecnici dell'immagine audiovisiva» (*ivi*, pp. 24-25). In definitiva, agli effetti di una «derealizzazione anestetica», frutto di una precisa «decisione di politica economica – cui corrisponde, nient'affatto – una logica di sviluppo interna ai nuovi media – quanto piuttosto – il progetto di unificazione multimediale e multisensoriale – finalizzata ad un obiettivo – molto concreto e mercantile, quello di [...] convogliare tutte l'intera sensibilità dell'utente su un prodotto di mercato» (*ivi*, p. 11,) viene contrapposto il concetto di «immaginazione intermediale» (che fornisce il titolo allo studio), la quale, lavorando criticamente sull'immagine nei suoi diversi formati tecnici, ai fini di ristabilirne le relazioni con un'irriducibile alterità, (ai fini) di «ri-realizzare, riabilitare l'immagine alla relazione col suo altro» (*ivi*, p. XIV), dispiegherebbe al meglio la suddetta sensibilità tecnicamente assistita. Il risultato – un'immagine autenticata «ricondata – cioè – alla sua capacità di farsi esperire come una testimonianza di un fatto reale» (il corsivo è nostro), (*ivi*, p. 8), dallo stridere dei vari livelli espressivi dei media in grazia del loro montaggio – sarebbe, quindi, a sua volta esito di uno spazio di gioco che va sfruttato politicamente, per mettere in grado «l'osservatore [...] di effettuare un lavoro di comparazione tra le diverse forme dell'immagine audiovisiva» (*ivi*, p. 9), e guidarne «l'attenzione [...] nello spazio relazionale che il montaggio intermediale [...] ha saputo rendere accessibile» (*ivi*, p. 27).

³⁰ Riassumendo i termini della questione, la prima tecnica affondava le sue radici nell'ambito del rituale e, se la sua legge interna pare affermare, seguendo Benjamin, «una volta per tutte», questo avviene perché essa utilizza al massimo lo sforzo umano e trova il suo culmine nel sacrificio di quest'ultimo; tutto all'opposto la seconda tecnica sembra asserire «una volta non conta», il che è dato non soltanto dalla sua disposizione sperimentale, quindi da un'instancabile variazione, ma anche dal fatto che, usandolo il meno possibile, esonera l'uomo dalla fatica ed è indice della distanza che egli ha preso dalla natura. Lo spazio (si scusi il gioco di parole) «naturale» della seconda tecnica risiede, infatti, proprio nel gioco. In conclusione, il predominio del gioco sull'apparenza dipende esclusivamente dal predominio di una tecnica sull'altra. Le citazioni, tra virgolette basse, fanno riferimento a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 58. In questa direzione vanno le interessanti riflessioni di M. Montanelli che, in un suo saggio nel già menzionato volume su Benjamin da lei curato, M. Montanelli, *Repetita: rito versus gioco*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 37-57, individua nella polarità gioco-apparenza la chiave di volta per afferrare l'emersione e l'intreccio delle altre polarità *ivi* elencate (rapidamente: valore culturale-valore espositivo; estetizzazione della politica-politicizzazione dell'arte; prima tecnica-seconda tecnica), – cosa che potremmo accettare di buon grado, posto che si abbia ben chiaro che, per quanto la suddetta polarità possa assurgere a rappresentare, per come intende la stessa Montanelli, delle «categorie paradigmatiche [...] due esemplarità che, pur essendo intrinsecamente connesse tra loro, indicano due posture differenti nei confronti dell'ente nel suo insieme [...] due fenomeni costitutivi dell'umano» (*ivi*, p. 39), tuttavia, le condizioni oggettive che ne regolano la configurazione restano quelle dettate dal predominio di una tecnica sull'altra – e, inoltre, rende chiari almeno due punti a nostro avviso dirimenti per la comprensione della differenze tra prima e seconda tecnica, di cui uno è detto esplicitamente, mentre l'altro va ricavato poiché sembra implicito in quella riflessione. In primo luogo, viene chiaramente esplicitato che ad una prima e seconda tecnica corrispondono, rispettivamente, una prima e seconda natura (in particolare, Montanelli parla di una «discontinuità della riproducibilità tecnica – che, nel passaggio al seriale – coincide cioè con una vera e propria discontinuità antropologica» (*ivi*, p. 43), per cui se alla prima tecnica corrisponderebbe l'immagine tradizionale dell'uomo, sostenuta dall'eterno ripetersi di un tempo ciclico-rituale, sorretta, inoltre, da una concezione di dominio sulla natura stessa e quindi sugli altri uomini; alla seconda natura – intrinsecamente connotata dalla possibilità di far saltare ogni rigida logica di dominio – invece, sarebbe proprio l'armonioso rapportarsi tanto con la natura che con l'uomo). In secondo luogo, dunque, discende da quanto osservato che ogni nuovo, eventuale, spazio di gioco aperto dalla seconda tecnica è aperto quale vero e proprio, ci si lasci dire, *spazio di battaglia* (poiché, anche in questo caso si tratta di decidere sulle modalità di gestione di questa inedita estensione, quindi, ancora una volta, si tratta di politica), tanto perché la costellazione «seconda tecnica-gioco-seconda natura» si rivolge a tratti che sono, come si è visto, costitutivi dell'umano, quanto perché questi spazi di gioco

apparenze, l'aura di un mondo ideale e forse la stessa possibilità di fare poesia, la messa al bando – implicita nel movimento della seconda tecnica – dell'intera strumentazione linguistica-concettuale dell'estetica classica rappresentava, tuttavia, un'eventualità da augurarsi e corroborare per quanto possibile.

Una siffatta costellazione discorsiva rischiava d'essere pericolosamente elaborata in senso fascista: tanto nel culto del divo quanto nella complementare spettacolarizzazione estetizzante della politica Benjamin poteva, dunque, rilevare i maggiori, minacciosi, segnali di una rovinosa strumentalizzazione di quei concetti.

Il tracollo del culto, il tramonto dell'aura, dovevano, al contrario, essere sfruttati in positivo attraverso una politicizzazione dell'arte³¹. A partire dalla presa di coscienza della mutata forma dell'esperienza e delle possibilità che venivano dischiuse all'individuo con l'arte di massa, Benjamin si auspicava che quest'ultimo si rendesse conto non soltanto delle possibilità schiusegli dalla tecnica ma anche dei diritti sui quali adesso diventava possibile avanzare una pretesa. In altre parole, del portato democratico della tecnica.

Cambiando l'arte e la sua funzione cambiava anche la costellazione discorsiva che attorno ad essa si disponeva: ad esempio, nel film il concetto di autore non poteva più, *necessariamente*, rimandare all'idea di genialità o di creatività³² dato che per la sua produzione venivano coinvolte moltissime persone e la sua realizzazione esigeva una divisione del lavoro così come un incasso minimo che ne ricoprisse i costi.

In definitiva, se la storicizzazione della sfera percettiva rendeva chiaro perché fosse proprio la modernità il tempo nel quale doveva avvenire il declino dell'aura, andava anche notato come ed in quale misura le nuove forme di espressione realizzabili attraverso la tecnica rispondevano più efficacemente dell'arte auratica alle modificazioni dell'apparato percettivo. Si potrebbe inferire che, paradossalmente, quanto più la tecnica viene modificata e migliorata tanto più questa pare plasmare un'umanità a sé più consona³³. Partendo da

(i quali sono, in sostanza, estremamente manipolabili, aperti ai più diversi utilizzi) vanno sviluppati in armoniosa relazione con la natura e la natura umana nella realizzazione di quanto prospettavano Benjamin, Marx, Fourier (l'opera di quest'ultimo è additata da Benjamin, in diverse stesure del saggio sull'opera d'arte, quale esempio storico di questa rivendicazione, Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 15; p. 59) e non lasciati in balia di un dominio imposto, fascista o capitalista che sia. Il rischio è, d'altronde, rilevato dalla stessa Montanelli, che segnala come «il capitalismo impiega la seconda tecnica secondo i canoni della prima – ai fini di – instaurare rapporti di dominio, dell'uomo sulla natura, dell'uomo sull'uomo» (Montanelli, cit., p. 56).

³¹ Anche riguardo questo fenomeno occorre notare che, a ben guardare, sebbene l'arte venisse strappata a quella dimensione rituale dove pure affondava le radici, l'ambito culturale, lungi dal venir meno sembrava tendere, piuttosto, a rivestire il potere, avvolgendolo, nell'ambito del culto del capo. Ancora una volta, era contro questo perverso uso politico dei concetti che occorreva lottare! Per chi volesse approfondire questo aspetto si rimanda ai saggi di, A. Campo, *Arte oltre l'opera. Una lettura antropologico-politica de L'opera d'arte di Benjamin*, E. Tavani, *Walter Benjamin e il potenziale politico delle immagini*, M. Tomba, *Benjamin: l'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 173-190, 205-221, 191-204.

³² Per ciò che concerne la critica di Benjamin alla strumentazione teorica dell'estetica classica, risulta interessante fare riferimento a Paul Valéry ai fini d'inferire che il tedesco pare aver parecchio appreso da questi in materia. Anche Valéry, in più occasioni nei suoi scritti, aveva aspramente criticato idee come quelle di autore, genialità, mistero, spontaneità. Per chi fosse interessato ad approfondire la questione si rimanda a P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1996; P. Valéry, *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985; P. Valéry, *Valéry Opere Scelte*, cit.

³³ Questa suggestione sembra confermata sia da Benjamin, che scriveva in un noto passo di *Strada a senso unico*: «nella tecnica [...] si sta organizzando una *physis* nella quale [...] il contatto col cosmo avverrà in forma e diversa» (W. Benjamin, *Strada a senso unico, Opere complete*, cit., pp. 462-463), sia dalle parole di Montani, il quale, oltre a sostenere che andrebbe riconosciuto alla tecnica, meglio «...agli oggetti tecnici, un modo di esistenza [...] relativamente autonomo. Una forma di vita, se così si può dire, capace di istruire oggettivamente le linee guida della sua crescita, orientando l'immaginazione tecnica di chi ne progetta lo sviluppo su alcune potenzialità ancora inattive (che di volta in volta si rendono disponibili a un'effettiva traduzione in programmi) e lasciandone cadere altre» (P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 10), anche, poco più avanti, afferma di condividere totalmente l'impianto dell'interpretazione darwiniana della tecnica quale «forma di vita», *Ibid.* Anche in quest'occasione sarebbe forse possibile sintetizzare inferendo che «l'uomo realizza la tecnica tanto quanto quest'ultima realizza l'uomo», sottolineando quindi la reciprocità vigente tra la sfera del fare e quella dell'essere. Si rimanda, inoltre, ad un ulteriore studio di P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

questo tipo di premesse, nonché dai, al tempo pioneristici, studi di Freud sulla coscienza³⁴, Benjamin avrebbe quindi tratteggiato la teoria dello choc – sottesa, pressoché, a tutta la sua produzione – quale maggiormente adatta a descrivere le trasformazioni fisiche subite dall'apparato percettivo ed il carattere di sorpresa col quale ad esso si presentavano la maggior parte delle impressioni in precedenza parate dalla coscienza (che non può più, in epoca moderna, far fronte al gran numero di stimoli cui è sottoposta). Il cinema era quindi identificato quale strumento capace di rispondere ad una tale disposizione percettiva poiché la sua stessa fruizione implicava la percezione dello choc quale suo effetto preminente³⁵.

³⁴ Tra gli altri si rimanda soprattutto a S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, a cura di A. Civita, Mondadori, Milano 2007, ed a S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, a cura di Nelly Cappelli, BUR, Milano 2010. Quest'ultimo studio viene citato, in particolare, dallo stesso Benjamin, nel saggio sull'opera d'arte, per tracciare un parallelo tra quanto in precedenza nuotava inosservato nel mare del percepito – che era, quindi, stato isolato e reso analizzabile da quel lavoro – ed il conseguente approfondimento dell'appercezione «in tutta l'ampiezza del mondo osservativo ottico e [...] acustico» ad opera del film (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 126). Per quel che riguarda, invece, la prima opera di Freud summenzionata, è nel saggio su Baudelaire che Benjamin vi fa più ampio riferimento, nel momento in cui elabora la teoria dello choc, contrassegno percettivo della modernità. Se Freud osservava che «la coscienza sorge al posto di una traccia mnestica», ciò avveniva in quanto «il processo di stimolazione non lascia in essa, come in tutti gli altri sistemi psichici, una modificazione duratura dei suoi elementi, ma sbollisce, per così dire, nel fenomeno della presa di coscienza», per cui Benjamin-Freud arrivavano ad individuare una netta opposizione (le due cose parevano escludersi vicendevolmente), tra ciò di cui si è consapevoli a livello coscienziale – «la presa di coscienza» – e le tracce mnestiche. I due elementi si rivelavano, in definitiva «reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema» (S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 30-31). Da una parte la coscienza sembrava avere, piuttosto, una funzione difensiva rispetto agli stimoli, anzi, era questo un «compito quasi più importante della loro ricezione» (ivi, p. 34), dall'altra parte, i residui mnestici, le tracce, cioè, di tutte quelle impressioni che pure erano state, per così dire, vissute (ma inconsapevolmente), rifluivano tanto più prepotentemente quanto maggiormente se ne era ignari a livello coscienziale. Il punto cruciale della questione era la presenza, al di fuori della consapevolezza, di tracce mnestiche, le quali potevano essere attivate al di là di una effettiva volontà cosciente su di esse, infatti, erano esperite, principalmente, dalla coscienza sotto forma di choc. In queste pagine viene, inoltre, menzionato Valéry: «le impressioni o sensazioni dell'uomo rientrano, considerate in sé stesse, nella categoria delle sorprese; testimonia di un'insufficienza dell'uomo [...] il ricordo [...] è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare – la ricezione dello stimolo – tempo che a tutta prima ci è mancato» (P. Valéry, *Analecta*, Gallimard, Paris 1935, pp. 264-265). Molto vicino alla posizione freudiana, anche Valéry vede il ricordo (un evento coscienziale) come funzione atta a conferire il tempo di organizzare la ricezione dello stimolo. Gli stimoli provenienti dall'esterno, infatti, parevano moltiplicarsi nella moderna vita delle metropoli, diventando decisamente troppi rispetto a quanto l'uomo poteva fisiologicamente farvi fronte. Questa situazione era, dunque, tale da rendere manifesta un'insufficienza nella gestione coscienziale delle impressioni, tanto che queste tornavano, come si è visto, sotto la forma della "sorpresa", in altri termini, di uno choc. Per questo, Benjamin poteva, infine, concludere che quanto più era la parte di choc nelle singole impressioni, tanto più la coscienza dell'uomo moderno era continuamente sollecitata nell'interesse della difesa dagli stimoli e, inoltre, quanto maggiore era il successo con cui essa operava, tanto meno le singole impressioni sarebbero riuscite a penetrare nell'esperienza. L'esperienza storica che ne risultava era, quindi, impoverita, defraudata di gran parte delle impressioni che pure le appartenevano e che, anzi, venivano perlopiù esperite attraverso la dinamica dello choc (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit.). Anche parte delle riflessioni nel saggio sull'opera d'arte, il quale, non casualmente, avrebbe dovuto confluire – nei progetti di Benjamin – nel grande libro su Baudelaire, andavano in questa direzione: Benjamin interpretava, infatti, i nuovi media ottici (stereoscopio, cinema, fotografia, panorama) come protesi tecnologiche, che, nel momento in cui rispondevano all'esigenza di vicinanza dell'oggetto dettata dalle masse, pure trasformavano l'apparato sensorio umano moderno in senso tattile: «... il film, con i primi piani tratti dal suo repertorio, con l'accentuazione di dettagli nascosti all'interno di scene a noi familiari, con l'esplorazione di ambienti banali condotta genialmente dall'obiettivo, accresce [...] la comprensione delle costrizioni da cui è governata la nostra esistenza. [...] Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l'ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede comunque in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti [...] diviene così evidente che quella natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa, soprattutto, perché al posto dello spazio intessuto dall'uomo mediante coscienza, subentra uno spazio intessuto inconsciamente [...] qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari [...] grazie ad essa noi facciamo per la prima volta esperienza dell'inconscio ottico, come, grazie alla psicoanalisi, dell'inconscio pulsionale» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 127-128), come dire, tanto l'esperienza storica dell'individuo sembrava impoverirsi in termini di ricezione di impressioni percettive (dovuta, lo si ripete, all'eccessiva stimolazione esterna), quanto si andavano, tuttavia, sempre più dilatando e approfondendo, per quella stessa umanità, – di pari passo con le possibilità della tecnica – nuovi ed ulteriori ambiti esperienziali.

³⁵ «Con il suo effetto di choc il film favorisce questa forma di ricezione» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 135).

Tanto da far supporre quanto accennato poco prima, se, per un singolare rovesciamento dei ruoli, non siano proprio le modalità espressive intrinseche al mezzo stesso ad imprimere le condizioni percettive atte a riceverle.

5. Sul rapporto tra l'aura ed il linguaggio dell'estetica classica.

Poiché strettamente correlato con quanto è stato oggetto di analisi, si ritiene opportuno far chiarezza circa i rapporti tra l'aura ed i concetti dell'estetica classica. A nostro avviso, questa relazione, che rischia di condurre ad intendere l'aura esclusivamente su un piano concettuale, può dare adito a fraintendimenti che fanno della sua esperienza qualcosa di meramente, per così dire, discorsivo. Si riporta, a titolo di esempio, quanto scrive G. Di Giacomo circa i rapporti tra l'aura e l'armamentario concettuale dell'estetica classica:

La perdita dell'aura non è il prodotto dell'invenzione del cinema e della fotografia, quanto piuttosto del tramontare, nell'ambito artistico, di quelle idee di creatività, di genialità e di eternità, che caratterizzavano l'arte propriamente auratica³⁶.

Rispetto a queste affermazioni, ci si sente di potere obiettare che, in primo luogo, la strumentazione linguistico-concettuale dell'estetica classica, lungi dal venire meno, era stata pericolosamente rielaborata ed utilizzata in senso fascista. Occorre, quindi, senz'altro rimarcare che l'aura sia di per sé irriducibile a tale costellazione discorsiva in quanto essa è, piuttosto, legata – seguendo Benjamin – ai valori di unicità e originalità – i quali vengono meno, lo si ripete ulteriormente, a causa della predominanza della seconda tecnica sulla prima – (mentre, secondo Adorno, essa (aura) scaturirebbe a partire da uno scarto interno d'arte stessa³⁷). Tuttavia, restando su Benjamin, a ben guardare nemmeno l'originalità e l'unicità esauriscono l'esperienza auratica³⁸ poiché essa sarà da intendere come, seguendo le parole del filosofo, «un singolare intreccio di spazio e tempo: apparizione unica di una lontananza»³⁹, vale a dire come una vera e propria dimensione spazio-temporale. In altri termini, qualcosa che, prima di ogni classificazione o concettualizzazione di sorta, si offre quale pura esperienza percettiva. E non, invece, qualcosa che sia, di per sé, legata al campo del linguaggio e dunque dei concetti. Sostenere una relazione di dipendenza diretta e reciproca tra l'aura ed una delle sue possibili costellazioni discorsive assegnatagli dalla storia potrebbe risultare riduttivo ed in ultima analisi, pericolosamente falsante. Giacché, pur ponendo il fatto che l'aura condensi in sé il repertorio di proprietà pertinenti all'opera d'arte tradizionale, tuttavia, in quanto dimensione ed esperienza percettiva, non può esaurirsi in essi⁴⁰. Parimenti, l'aura sembra non essere vincolata nemmeno ad un dato oggetto,

³⁶ G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica» [Online], 52, 2013, 235-256, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1626>; DOI:10.4000/estetica.1626.

³⁷ Vedi nota 18.

³⁸ Tanto che, Fabrizio Desideri, nell'introduzione al saggio sull'opera d'arte da egli curata, scrive di «un'aura propria di un'esperienza genericamente estetica, diversa da quella incorporata nelle opere d'arte», ipotizza «la possibilità di un'aura [...] ben oltre la forma e l'apparato tecnologico» in Fabrizio Desideri, *I Modern Times di Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. XXXIX. Inoltre, lo stesso Benjamin, in una nota dedicata alla perdita dell'aura, si chiedeva se fosse «... necessario provare con il concetto di aura purificato da fermenti culturali [...] Forse il declino dell'aura è solo uno stadio transitorio in cui essa elimina i suoi fermenti culturali per avvicinarci a fermenti non ancora riconoscibili» (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, cit., p. 764); per cui bisognerebbe forse chiedersi se oggi, diversamente da allora, sia possibile ravvisare fermenti di questo genere e, nel caso di una risposta affermativa, domandarsi quali essi siano e dove poterne cogliere il segno. Se si rivelasse, infine, maggiormente corretto affermare che l'aura, ancor più che decadere a causa del suo partecipare al divenire storico, muti, si dovrebbe forse parlare di una sua radicale trasformazione?

³⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 52.

⁴⁰ Per di più, occorre comprendere che, se come si è visto in precedenza (vedi nota 29), la seconda tecnica (ma in generale ogni tecnica) sembra dischiudere scenari all'interno dei quali si costituisce tanto un diverso modo di relazionarsi alla natura, quanto un diverso, oseremmo dire, «uomo» (in quanto esso stesso particolare espressione della natura), conseguentemente, bisognerà anche rilevare che, tutto ciò che riguarda l'aspetto teoretico-concettuale (e dunque quei valori che di volta in

quand'anche quest'ultimo fosse uno di quelli riprodotti serialmente⁴⁰. Ciò che al riguardo viene qui sostenuto suonerà quindi: «senza l'insieme dei concetti del linguaggio dell'estetica classica, non ne va dell'aura».

È importante delineare le modalità primarie tramite le quali si assume l'aura nell'esperienza poiché, disconoscerne l'aspetto più genuinamente estetico (percettivo), rischia di far dimenticare che essa (aura) venga strumentalizzata e puntualmente riversata in dimensioni quali quella dei culti divistici e del capo⁴¹ che, ammantati da una mistificata-mistificante irraggiungibilità, mostrano quanto, ancora, sia facile restare per così dire, intrappolati, stretti tra le maglie di qualcosa che incanta, si potrebbe dire, di un malevolo incantesimo maligno. Tanto più il potere è avvolto dalla fantasmagoria – si potrebbe inferire che questa sia il rovescio dell'aura, e che, anzi, le due stiano tra loro in un rapporto polare⁴² – tanto più attecchirà sulla massa di persone, sul pubblico, tanto meno troverà attriti e ostacoli sul suo percorso.

Occorre, al contrario, riconoscere l'esperienza auratica nella sua natura più genuina, proprio per strapparla a logiche che rischiano di caricarla negativamente, e riscoprirne, quindi, la sua portata emancipatoria rispetto al «normale» scorrere del tempo, la sua capacità di prospettarci, precorrendolo, un atavico mondo ideale⁴³.

volta accompagnano l'opera d'arte così come, più in generale, quei valori che fanno parte di una determinata *Weltanschauung*) è, per così dire, «superficiale», «esteriore», rispetto ad uno sfondo di condizioni che ne favoriscono o ne ostacolano l'affermarsi. Condizioni rispetto alle quali, peraltro, tali, passeggiare, concezioni sembrano, piuttosto, delle mere emanazioni delle prime. Tanto da poter essere poste e dunque avvertite *come se fossero necessarie*.

⁴⁰ «La fotografia e il cinema sfuggono davvero al regno della bella apparenza in cui si nasconde la vocazione culturale?» si domanda F. Rella, e lo stesso Benjamin scriveva, a proposito dei progressi che già ai suoi tempi (si pensi oggi!) la fotografia aveva fatto, che essa non poteva «più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli. Ancora meno – sarebbe stata – in grado di dire qualcosa di diverso che “il mondo è bello”» (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 156), ed ancora con Rella «il montaggio del cinema non ha forse carattere magico?» (F. Rella, *Di alcuni motivi nell'ultimo Benjamin a partire da L'opera d'arte*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), op. cit., pp. 128-129). Occorrerebbe, piuttosto, avendo ben chiara l'esatta configurazione della relazione tra il bello e l'aura, chiedersi quali tipo di caratteri assuma oggi, nell'odierno mondo ipertecnologico.

⁴¹ «Si può comprendere la crisi delle democrazie come una crisi delle condizioni di esposizione dell'uomo politico. Le democrazie espongono l'uomo politico in modo immediato, nella sua persona, e precisamente lo espongono ai rappresentanti. Il parlamento è il suo pubblico. Con le innovazioni delle apparecchiature di registrazione – che permettono all'oratore di rendersi udibile e visibile a un'illimitata moltitudine – l'esposizione dell'uomo politico di fronte a questa apparecchiatura passa in primo piano. Ciò svuota i parlamenti nello stesso tempo in cui svuota i teatri. La radio e il film trasformano non solo la funzione dell'interprete professionista ma, altrettanto, la funzione di colui che, come fa l'uomo politico, interpreta sé stesso di fronte ad essi. La direzione di questa trasformazione è uguale nell'attore cinematografico e nel politico, malgrado i loro diversi compiti specifici» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 72). Come già accennato nella precedente, nota 30, sembra che, per quanto l'aura – e la dimensione culturale che, immediatamente, viene con essa evocata – venga espunta dall'ambito del tecnicamente riprodotto, si assista, simultaneamente, ad un pericoloso movimento di ritorno che la ricolloca, mutata di segno (adesso malignamente fantasmagorica), intorno a coloro che detengono il potere, gli uomini politici, così come intorno a chi, il divo, svolge una funzione che, via via, garantisce la continuità di quel potere: «il culto della star promosso conserva non solo quell'incanto della personalità che già da molto tempo consiste nel marcio splendore del suo carattere di merce, ma il suo complemento, il culto del pubblico, favorisce al contempo l'indole corrotta della massa che il fascismo cerca di sostituire alla coscienza di classe» (ivi, p. 73). Queste riflessioni, ovviamente, meriterebbero una trattazione più approfondita e diffusa, ci si limita a rimandare, almeno, al noto G. Debord, *La Società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002 ed a J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2012.

⁴² Che sussista una polarità tra l'aura e la fantasmagoria? E che non si tratti di una mera propaggine della polarità tra valore culturale e valore espositivo, ma piuttosto, del riassorbimento e mutamento di segno del valore culturale *all'interno* del valore espositivo? Inoltre, posto che sia così, ci si dovrebbe domandare se non sia soprattutto dall'uso (politico!) della seconda tecnica che questo rapporto venga mediato e, quindi, di volta in volta, determinato in questo o quell'altro senso.

⁴³ Scrive Benjamin, nel saggio su Baudelaire, che «l'aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso» (W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 194), e, poche pagine più avanti che «avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare» (ivi, p. 197) se, lasciandosi suggestionare ed interpretando liberamente queste due osservazioni, si facesse uno sforzo per concepire – richiedendo a sé stessi un po' di, per così dire, elasticità mentale –, da una parte, la tecnica seriale, anch'essa come «comunque» prodotto di un fare umano oggettivato, obiettivato e quindi, come esperienza depositata in un oggetto, il quale solo a torto tende ad essere destituito del suo valore d'uso (ovviamente in favore di quello di scambio), e, dall'altra parte, se si riflettesse sul fatto

6. Progresso e regresso, il vecchio e il nuovo.

Tralasciando le suggestioni sulle possibili configurazioni dei rapporti tra aura e percezione, ciò che adesso urge evidenziare, sono, piuttosto, i rispettivi atteggiamenti e le conseguenti posizioni di Benjamin e Adorno rispetto al progresso tecnologico ed a ciò che esso pare comportare.

Il primo dei due sembra seguire la lezione di Marx sulla formazione dei nuovi mezzi di produzione per poi basarvi la propria riflessione sulla modernità: al pari di quest'ultimo ravvisa infatti come e quanto ogni nuova forma sia composta da elementi di quella vecchia, a tal punto che la novità si rivela non essere altro che un vecchio trasformato e che dunque risulta irricognoscibile e dimenticato. Tuttavia, se a Marx importava rivelare l'estrema vicinanza che sussiste nei rapporti tra vecchio e nuovo, Benjamin, reinterprestandone le osservazioni, adottava in parte una prospettiva freudiana, nel dispiegare tra il nuovo ed il vecchio lo spazio dinamico dei desideri⁴⁴, in parte un'angolazione che rimanda a Nietzsche.

che solo qualcosa di animato può avere la «capacità di guardare» e che quindi un oggetto, una volta dotato di aura non sarebbe più tale (cioè, un oggetto) ma, un soggetto, allora, sarebbe forse nella realizzazione dell'intelligenza artificiale che le ideali linee tracciate dal fare auratico dell'arte e dal fare della tecnica possono incrociarsi, trovando, oltre la già nota, origine comune – si pensi, ad esempio ad Heidegger, il quale ricordava l'intima connessione e convergenza tra il senso del fare tecnico e quello del fare poetico, (in quanto entrambi capaci di di-svelare, di produrre-manifestare la verità, l'*a-letheia*) e, dunque, quell'unità originaria dove l'arte stessa poteva portare «il semplice nome di *techne*» (M. Heidegger, *La questione della tecnica* in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 26) –, ma anche una comune meta. Forse, sarebbe nell'ideale realizzazione di una «macchina umana» (ideale rovescio dell'uomo alienato nella macchina descritto da Marx), che l'aura andrà a nozze con quella seconda tecnica che, da principio, pareva giunta per sterminarla. In questa direzione va, una delle tesi (d'indubbio sapore heideggeriano), sostenute da Montani nel suo già citato lavoro, scrive, infatti, quest'ultimo che l'arte andrebbe interpretata: «di nuovo secondo la sua declinazione più originaria. Vale a dire come una *techne*, una seconda tecnica dell'immaginazione in senso eminente e autoconsapevole» P. Montani, *ivi*, p. 63, e, aggiungiamo noi, occorrerebbe piuttosto intendere, al contrario, proprio alla luce gettata da Heidegger, nonché rispetto a quanto sostenuto da Montani, *la tecnica come un'arte*, tanto per disvelarne la comune origine quanto per stemperare il carattere impositivo assunto dalla prima. Su questa strada, interviene simbolicamente a suggellare quanto detto la figura di Leonardo da Vinci il quale racchiude in sé una delle più felici unioni di arte e scienza (tecnica) che siano mai apparse sulla terra; spiega ancora Montani che quest'ultimo «agli albori della modernità [...] concepì il lavoro dell'immagine sull'intelligibilità del mondo fisico e delle sue nascoste regolarità» e, con l'elaborazione di «immagini-schema» (modelli della realtà elaborati a scopi di tipo operativo-costruttivo), fu tra i primi ad attestare la fertilità del rapporto tra l'autonomia delle prime (le immagini-schema) e la loro capacità di «perlustrare attivamente il mondo e di tenere in riserva potenzialità euristiche inesprese, virtualità che possono manifestarsi nel corso del tempo» (*ivi*, p. 58). A questa capacità di «comprensione tecnica dell'immagine – nonché alla conseguente – capacità di rigenerare interminabilmente la visibilità del mondo fisico» (*ivi*, p. 64), di rievocare l'interminabile alterità di quest'ultimo e, di – potremmo dire – costantemente, rifigurarlo, si affianca quanto si domandava Valéry – in un passo dei *Pièces sur l'art* non a caso citato da Benjamin nel saggio sull'opera d'arte, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 127 –, «che cos'è più distante da noi dell'ambizione sconcertante di un Leonardo, che, considerando la pittura come un fine supremo o una suprema dimostrazione della conoscenza, pensò che essa esigesse l'acquisizione dell'onniscienza e che non indietreggiava di fronte a un'analisi generale, la cui profondità e precisione ci confondo?» P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934, p. 191. Si chiude, quindi, il cerchio – giunti nei pressi dell'identità di arte e scienza – rilanciando un'interrogazione retorica di Montani, poiché potenzialmente arricchita da quanto affermato poco sopra nella medesima nota. Se, infatti, quest'ultimo sostiene che occorre «accertarsi se anche nell'immagine del mondo progettata dalla tecnica si profilino elementi di disordine, smagliature o lacerazioni che rinviano a una realtà ancora non trattata – per così dire, grezza – o a uno spessore opaco di senso che custodisce elementi di significato ancora non processati» P. Montani, *ivi*, p. 64, non soltanto questa proposta è qui accettata di buon grado ma, in più, se ne rimarca ciò che di essa si rivela ai nostri occhi massimamente attuale e prescrittivo per quel che concerne quello cui si accennava pocanzi: le intelligenze artificiali (macchine umane). Se, infatti, il tratto precipuo di un sistema intelligente è quello di creare *più* di ciò che risulta dalla mera somma delle sue parti, ossia di manifestare delle proprietà emergenti, allora sarebbe proprio questo lo spazio indeterminato a dover essere indagato, è a proposito di una siffatta virtualità che occorrerebbe riflettere, anche dal punto di vista dell'etica. Su questa direzione indugiano, inoltre, molte meditazioni di Valéry, per come è messo bene in luce da Gabriele Fedrigo, il quale, riflettendo sulla «virtualità», coniuga le speculazioni del poeta-filosofo con studi scientifici all'avanguardia, G. Fedrigo, *Che cosa può un uomo? Potenzialità biologica, selezione naturale e cervello da Paul Valéry a Gerald M. Edelman*, L'Harmattan, Italia, Torino 2005.

⁴⁴ Spiega infatti Benjamin nei *Passages*: «Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, le immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Queste immagini sono proiezioni del desiderio, in cui il collettivo cerca di eliminare o di abbellire l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti dell'ordinamento sociale della produzione. Emerge insieme, in queste proiezioni, l'energica

Poiché, assodata la presenza di un legame profondo tra le due categorie – quasi fossero i due volti di una stessa medaglia –, alla stregua di quanto quest'ultimo scriveva nelle pagine di *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*⁴⁵, sottolineava la necessità dell'oblio in tutta la sua pregnanza funzionale⁴⁶.

Una salutare dimenticanza del vecchio quindi, soltanto a partire dalla quale diveniva possibile il profilarsi della novità. In altri termini l'oblio come condizione imprescindibile affinché si verificasse il nuovo. In questa maniera la novità era tale solamente per quanto veniva avvertita e dunque percepita come novità. Solo a patto che fosse obliato un vecchio che non solo non è mai così vecchio, cioè sorpassato o *toto genere* differente rispetto al nuovo, ma anzi pareva proprio coincidervi poiché anch'esso, riproponendo, come in precedenza, l'imperfezione del prodotto sociale, rinviava immediatamente ai difetti dell'ordinamento sociale.

Se anche Adorno riconosceva che il nuovo non è mai del tutto tale, e che esso conserva un profondo legame con l'arcaico – concordando con l'amico sulla liquidazione delle, sterilmente contrapposte, categorie storiche di progresso e di decadenza – tuttavia, egli metteva in guardia dalla regressività insita nell'arte di massa ed in quella che avrebbe definito «industria culturale»⁴⁷. Essa mostrava il dominio del principio dell'omologazione commerciale, imposta dall'alto ai fini di liquidare l'individuo. Era, dunque, naturale, a partire da una prospettiva di questo genere, che egli non potesse accettare il modo in cui Benjamin sembrava disposto a relegare l'arte auratica esclusivamente nell'ambito culturale, destinato all'estinzione nel tempo della tecnica. Conclusioni di questo genere avrebbero, ai suoi occhi, definitivamente consegnato il mondo alle barbarie.

tendenza a distanziarsi dall'invecchiato – e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo» (W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit., pp. 6-7). Per cui, alla modificazione dei rapporti di produzione corrisponderà ad esempio la formazione di determinate immagini nell'inconscio della collettività. Se è compito del nuovo quello di stimolare la fantasia, cionondimeno esso non si rivela essere altro che un vecchio modificato poiché ugualmente ripropone l'imperfezione del prodotto sociale. La qual cosa necessariamente rinvia ai difetti dell'ordinamento sociale. In questo scenario, la fantasia, da una parte stimolata da una sedicente novità, dall'altra delusa poiché quest'ultima, smascherata, scade al rango di novità apparente, cerca quindi una compensazione trasfigurando l'elemento vecchio. Sarà a causa di questa dinamica delle proiezioni che la massa rischia di restare addormentata, rendendosi da sé stessa cieca rispetto ai difetti dell'ordinamento sociale.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2006.

⁴⁶ Ai fini di una più efficace comprensione della prospettiva di Benjamin, non è superfluo indugiare ulteriormente su Nietzsche. Infatti, anche in *Al di là del bene e del male*, in particolare nell'apoforisma LXXX, si trova un utile indizio per la comprensione della «non-categoria» dell'oblio. L'apoforisma recita: «Una cosa, quando è spiegata, cessa di interessarci – Cosa intendeva quel dio che suggerì: "Conosci te stesso!" Voleva forse dire: "Cessa di interessarti a te stesso! Diventa obiettivo!" E Socrate? E l'uomo scientifico?» F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2010, p. 72. Questo bizzarro capovolgimento pare suggerire che spiegarsi una cosa, conoscerla, comporti l'esaurimento dell'interesse verso la stessa. Ciò accadrebbe poiché questa cosa migra, nell'essere assunta da parte del pensiero, dallo stato di cosa ignota a, rivelandosi come novità per quanto la si va conoscendo, quello di cosa nota, saputa. Così quest'ultima risulterebbe già, in qualche misura, vecchia, via via cessando di suscitare interesse. La novità si collocherebbe, dunque, quale qualità inerente e insita al movimento di assunzione della cosa all'interno del pensiero. Sintetizzando, si potrebbe inferire che se la cosa diviene nota, sarà per ciò stesso pronta ad essere dimenticata. Così, la dimenticanza sembra quasi svolgere una funzione che si potrebbe definire *fisiologica*. Se da un lato si configura quale corollario e naturale destino dei rapporti che sussistono tra cosa da conoscere (novità) e cosa nota (vecchia in quanto già nota e non più interessante), dall'altro essa è, non soltanto condizione ma anche garanzia perché si possa sempre conoscere una novità che sia tale, che dia adito ad interesse. Sembra quindi possibile individuare un nesso tra ciò che accade, da una parte, nel dispiegamento del movimento conoscitivo e l'oggetto della conoscenza, e, dall'altra, nei rapporti che intercorrono tra il vecchio ed il nuovo. Poiché, anche in quest'ultimo caso l'oblio si presenta come spazio cieco che ne rende possibile l'avvicinarsi, tanto quanto nel primo caso pare essere, non solo la meta nascosta dell'azione conoscitiva, ma anche la garanzia stessa che vi sia qualche cosa passibile d'essere conosciuta come novità. A questo proposito non è vano ricordare, tramite quanto Borges ha posto in esergo ad un suo noto racconto, che: «Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion» J. L. Borges, *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 5; F. Bacon, *Essays, civil and moral*, Vol. III, Part 1. The Harvard Classics, Collier & Son, New York 1909 – 1914.

⁴⁷ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.

Mentre per Benjamin la tecnicizzazione comportava delle essenziali e necessarie trasformazioni per l'opera d'arte e per l'intera società, Adorno temeva che nel caso in cui il progresso tecnologico avesse intaccato il centro dell'opera d'arte – la sua auraticità – questa avrebbe cessato d'essere tale⁴⁸. In altri termini, egli sembra del tutto contrario all'idea che vi possa essere un'arte propriamente tecnica la quale, regolata su altri principi rispetto all'arte auratica, avrebbe potuto mostrarsi, a sua volta, capace di determinare dei profondi cambiamenti in seno allo stesso campo esperienziale dell'arte. Tanto per coloro che si occupavano d'arte, gli autori, la cui legittimità creativa sembrava essere sempre più rarefatta, quanto per chi ne fruiva, il pubblico, espressione particolare del nuovo soggetto della modernità, la massa. L'arte avrebbe dovuto, quindi, non soltanto correre il rischio della mercificazione ma, attraverso la tecnica – poiché questa le consentiva di controllare l'intuizione soggettiva e di disporre di una materia completamente dominata – superare le opposizioni di soggetto e oggetto in modo da potere compiere la propria immanente dialettica. Per questo, era a suo avviso necessario che Benjamin rivedesse il proprio ottimismo nei confronti di un'opera completamente mercificata quale quella riproducibile e riconoscesse invece la possibilità – a dire il vero l'unica strada per Adorno – che la tecnica offriva all'arte autonoma.

Sembra sia stato Adorno, quindi, ad assumere un atteggiamento di tipo regressivo rispetto al progresso, ravvisando, all'interno di quest'ultimo, elementi regressivi che

⁴⁸ Occorre precisare, tuttavia, che Adorno non intendeva semplicemente salvare uno spazio autonomo dell'arte, bensì, accendere nella dimensione a suo avviso più propria di quest'ultima – ossia quella dell'apparenza estetica – quella dialettica che avrebbe portato ad una sua dissoluzione: se lo spazio estetico s'offriva quale ambito ideale, all'interno del quale la teologia poteva convertirsi in teoria critica, ciò avveniva in quanto, spingendo «al loro confine critico le categorie immanenti ad esso [...] si poteva produrre il reciproco innesto e, insieme, il cortocircuito tra categorie sociali e teologiche» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., pp. 87-88). Era anche per questo tipo di ragioni che Adorno intendeva limitare la nozione di estetico all'ambito dell'arte. Inoltre, sulla scorta di Desideri, occorre fare anche un'altra considerazione: la differenza con Benjamin, ancor prima che di natura filosofica, era di natura teologica. Lo stesso Adorno mostrava di esserne cosciente quando individuava nella teologia il necessario ingresso ai *Passages* (lettera del 17 dicembre 1934) e, tuttavia, sembrava sorvolare sul cuore della dimensione messianica degli scritti di Benjamin, che ospitava, invece, il punto dirimente tra i due. Per Adorno, infatti, il termine ultimo col quale confrontarsi era il mondo storico, ancorché quest'ultimo (e con esso la stessa natura, la stessa «storia naturale») si desse unicamente sotto la forma dell'apparenza, in quanto segnato da quell'alternarsi e rinviarsi reciproco tra dimensione arcaica del mito e quella dell'effettiva contingenza – «come la modernità è il più antico, così l'arcaicità stessa è una funzione del nuovo: dunque viene prodotta storicamente e pertanto è dialettica» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., p. 79) –, cosa che, conseguentemente, lo portava a rifuggire da qualsiasi concezione positiva dell'ontologia – essendo, lo storicamente prodotto, l'apparenza – e ad intendere nella figura del mito il necessario velo di ogni «autocomprensione storica», *Ibid.* Per Benjamin, diversamente, si trattava di rapportarsi tanto con il mondo redento quanto con il carattere a-intenzionale della verità (concezione, quest'ultima, già esposta in apertura del libro sul dramma barocco tedesco, che permane, inoltre, nei *Passages*, W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit.). Nel mondo messianico – ossia «l'eterno come rovescio della trama del tempo» (W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, pp. 27-41, in particolare p. 37), la cui figura compare come «mondo dell'attualità universale e integrale» nei materiali preparatori alle *Tesi sul concetto di storia* (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 95) –, quindi, diveniva centrale il ruolo della rammemorazione, tramite la quale salvare «l'indistruttibilità della vita più elevata in ogni cosa» (W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, cit., p. 513). Per inquadrare in modo più approfondito sia la sua concezione messianica che, più in generale, il pensiero di Benjamin si rimanda, oltre ai testi già citati in questa nota, anche a F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010. A proposito dell'altro elemento menzionato (il carattere a-intenzionale della verità), invece, un altro aforisma tratto da *Al di là del bene e del male* potrebbe fornire un ulteriore spunto di riflessione. Nell'aforisma XXV, infatti, anche Nietzsche sembra, in parte, condurci nei pressi di una verità a-intenzionale: dopo avere messo in guardia i filosofi «dal soffrire per amore della verità», e dal recitare il ruolo dei «difensori della verità in terra», afferma al riguardo, con toni retoricamente perentori: «come se la verità fosse una persona così sprovvista e balorda da aver bisogno di difensori!», e tuttavia pare smentirsi subito dopo, poiché conclude inferendo che un professato amore del genere – nonché il martirio del filosofo ad esso connesso – faccia emergere, piuttosto, ciò che si nasconde del demagogo e del commediante nel filosofo stesso. In altri termini, prosegue «soltanto [...] la perpetua dimostrazione che la lunga vera tragedia – fosse – finita: ammesso che ogni filosofia sia stata nel suo nascere una lunga tragedia» (F. Nietzsche, op. cit., pp. 31-33). Si potrebbe chiosare ricordando che, semmai, al contrario, ad essere finite in maniera tragica sono state tanto la vicenda personale di Nietzsche quanto quella di Benjamin, ancora più che le loro filosofie ed ancorché per ragioni parecchio differenti, ma, se come sembra suggerire il primo dei due, evocare l'idea della tragedia rischia di rimandare immediatamente alla commedia, allora è forse meglio tacersi qui.

rischiavano costantemente di far piombare la civiltà nelle barbarie. Da buon dialettico, egli leggeva il regresso nell'apparente progresso e opponeva un secco rifiuto rispetto a quello che per lui era solo l'apparenza di un progresso effettivo. Tutto all'opposto, Benjamin sembra assumere un atteggiamento progressivo rispetto al progresso, non perché ne misconoscesse la portata regressiva⁴⁹, ma poiché presagiva che questa venisse superata storicamente. Se per Adorno vale il proponimento di sapore hegeliano «di andare oltre il concetto per mezzo del concetto»⁵⁰, per Benjamin si potrebbe dire che valga l'ipotetico motto «andare oltre la tecnica per mezzo della tecnica». Nel dispiegamento del processo dialettico di quei valori che così trovavano un inedito posto nella storia.

Adorno sembrerebbe, per certi versi, – privilegiando la processualità dialettica e facendone il principio stesso del divenire – maggiormente vicino al metodo di Hegel⁵¹, ed all'idea di un superamento che, scaturito dalla dialettica immanente alle cose, ne «concili» le

⁴⁹ «Quanto più diminuisce il significato sociale di un'arte tanto più nel pubblico si separano [...] l'atteggiamento critico e quello del godimento. Ciò che è convenzionale viene goduto acriticamente, ciò che è davvero nuovo lo si critica con avversione» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 79). Per ciò che riguarda la reattività del pubblico, Benjamin rilevava, quindi, un atteggiamento progressivo rispetto ad elementi che erano tali solo in apparenza (rispetto al convenzionale). All'opposto, registrava un atteggiamento regressivo nei confronti delle effettive novità. La contraddizione risiedeva, allora, nell'assumere toni regressivo-retrivi rispetto a ciò che era davvero nuovo, salvo poi accettarlo senza fare tante storie una volta che questo «fosse scaduto» nel convenzionale.

⁵⁰ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 16.

⁵¹ Va senz'altro chiarito che (ricordando che non è certo possibile ricostruire qui il complesso rapporto tra Hegel e Adorno), se le critiche di Adorno a Benjamin rendono possibile notare, nel caso del primo, una certa sintonia concettuale con la concezione hegeliana della dialettica, la quale concezione conferisce a quest'ultima una estrema dinamicità da spingere – per dirla à la Adorno – fino al suo nucleo più incandescente, tuttavia, quest'ultimo aveva, certamente, un atteggiamento critico nei confronti di colui che, con molta probabilità, restava il più importante dei suoi maestri. In estrema sintesi, il rimprovero ad Hegel da parte di Adorno pare sostanzialmente quello, con una buona dose di paradossalità, di non essere «hegeliano» fino in fondo: di non seguire fino all'estremo, cioè, quel perenne travaglio, quell'inarrestabile potenza trasformativa del negativo, rifugiandosi, quindi, nella cifra del conciliato, nella presunta identità tra vero e intero, nella pretesa razionalità del tutto: «Secondo Hegel è costitutivamente necessario il non identico per avere concetti, identità; così come inversamente, è necessario il concetto per prendere coscienza di un non concettuale, non identico. Solo che egli viola il suo stesso concetto di dialettica – che andrebbe difeso contro di lui – nel non violarlo, nel chiuderlo a unità suprema, libera da contraddizioni. *Summum ius summa iniuria*. Con il suo togliersi, la reciprocità regredisce a unilateralità. Dalla reciprocità non si può nemmeno saltare nel non identico; altrimenti la dialettica dimenticherebbe la propria scoperta della mediazione universale. Ma il momento dell'irriducibile, che è posto in essa e con essa, la dialettica non può farlo sparire senza un trucco alla Münchhausen. [...] Diventerebbe coerente soltanto rinunciando alla coerenza in forza della propria logica. Tale è la posta per cui capire Hegel» (T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, a cura di G. Zanotti, traduzione di F. Serra, Il mulino, Bologna 2014, p. 167). Se per Adorno il concetto di totalità è, per così dire, aperto, non positivo, mai dato, in una parola: critico; all'opposto, la conciliazione, in Hegel, è ravvisata come inscindibile dal sistema nel/del quale essa garantisce la coincidenza tra il tutto e le sue parti. In altri termini, è come se Adorno volesse dimostrare che la totalità hegeliana non corrisponda effettivamente a quanto dice di essere e, al contempo, sembra attribuire, estremo paradosso, ad Hegel una concezione falsa ed unilaterale della realtà – «la sua promessa di concludersi è falsa. La verità di ciò che è irresolubilmente non identico appare nel sistema [...] come errore, come irrisolto nell'altro senso: non elaborato; come la sua falsità; e il falso non si può comprendere. Così l'incomprensibile fa saltare il sistema. Malgrado ogni enfasi sulla negatività, la scissione, la non identità, Hegel in realtà ne conosce la dimensione solo in funzione dell'identità, solo come suo strumento» (T. W. Adorno, *ivi*, p. 166) – poiché quest'ultima risulterebbe conclusa in un'identità che espunge da sé tutta la ricchezza di quanto resta ai «margini dell'ampia e sporca corrente dello spirito» (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 84). Mostrandosi, quindi, critico verso un'auto-comprovantesi concezione sistematica di «vero» e «intero», Adorno, (oserebbero affermare, forti di quanto osservato, «più hegeliano dello stesso Hegel», più fedele, cioè, al metodo dialettico di quest'ultimo di quanto non lo era stato, a suo avviso, Hegel stesso), cercherà di salvare nella sua opera estrema, *Teoria estetica*, proprio la cifra di ciò che non è conciliato, di ciò che non è identico: quella di una radicale alterità, sia pure residuale, della quale si fa esperienza unicamente nel momento in cui essa sfugge alla nostra presa, e verso la quale, ciononostante, il concetto deve pur sempre gettare la sua rete nel tentativo di coglierne le determinazioni. Al riguardo, F. Desideri osserva che è proprio col proposito di sottrarre la coscienza ad una totale reificazione che Adorno restringe la nozione di estetico all'ambito dell'opera d'arte. Era in quello spazio, infatti, che bisognava rinvenire la possibilità di far esperienza della memoria ancestrale del brivido estetico, dell'assolutamente altro da sé. Quest'ultimo, «sensazione pura», si imponeva alla coscienza – specificamente nel carattere di soglia della sensazione – come «l'altro», ossia come un pezzo, fosse anche una scheggia o un frammento, di natura che, tuttavia, restava irriducibile al soggetto, indeterminabile al concetto (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit., p. 88; T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit.).

contraddizioni per situarle, come riassorbendole in sé, all'interno di quella che egli avrebbe definito «una buona universalità». Benjamin pare, invece, seguire Adorno (e lo stesso Hegel) fino ad un certo punto. Piuttosto, lasciate intatte le contraddizioni che innervano il reale ne fa presagire un superamento nella storia⁵². Era in virtù del loro indice temporale che i fenomeni assumevano importanza, poiché in questo si annidava la loro connessione con la storia, la loro concretezza e la loro attualità⁵³.

⁵² È a partire da questo differente tipo di concezione filosofica e del diverso atteggiamento che ne è propaggine che vanno comprese le critiche di Adorno ai lavori di Benjamin. Oltre alle critiche sulla presunta mancanza di mediazione nel saggio sull'opera d'arte, Adorno aveva via via criticato, lungo la corrispondenza con l'amico, anche le varie fasi compositive di ciò che avrebbe costituito il grande libro sui *Passages*. In particolare, nel momento in cui dovette spiegare i motivi di un netto rifiuto del saggio *La Parigi del secondo impero in Baudelaire* da parte del centro per la ricerca sociale col quale Benjamin collaborava, Adorno aveva fatto presente che i materiali raccolti ed ivi esposti da Benjamin risultavano, con semplice brutalità, giustapposti l'uno all'altro. Perciò, lo metteva in guardia dal pericolo che questi correvano in mancanza di un adeguato quadro teorico-interpretativo che conferisse loro sicura intellegibilità. Il rischio era quello che essi venissero come divorati dalla loro stessa aura, quasi che la loro potenza evocativa fosse di per sé capace di assorbirne ogni corretta interpretazione, lasciandoli alla mercé di pericolosi fraintendimenti. Scriveva infatti nella celebre lettera del 10 novembre 1938: «[...] Una volta isolato, il contenuto pragmatico degli oggetti non cospira piuttosto, in modo quasi demonico, contro la possibilità della sua interpretazione? [...] Il tema teologico del chiamare le cose per nome ha la tendenza a trasformarsi nell'esposizione allibita della pura fatticità. [...] Solo la teoria potrebbe spezzarne l'incantesimo» (T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., pp. 365-369; trad. it. In W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1973, pp. 362-365). Se Adorno notava come la semplice esposizione del dato sembrasse cospirare contro la sua stessa interpretazione, e premeva quindi perché vi fosse più dialettica, anche in questo caso sembra travisare il metodo di Benjamin. Non per nulla quest'ultimo precisava, in risposta ad Adorno che «... anche qui si tratta di tendere un arco, di avere ragione di una dialettica» (T. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel*, cit., p. 157; trad. it. in W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 310). La dialettica cui allude Benjamin, che è ravvisabile in controluce in tutta la sua opera, era quella tra sogno e risveglio. A partire da ciò va quindi compreso che quella che sembrava essere una mera giustapposizione dei materiali raccolti, era invece un raffinato montaggio. Dalla loro composizione doveva scaturire l'interpretazione. Solo attraverso il momento compositivo dei materiali, immagini di un mondo di sogno, si sarebbe generato quell'incolmabile scarto tra verità e menzogna, quale imprescindibile e decisivo passo verso il risveglio. Se la ricetta di Adorno prospettava un superamento critico dei materiali grezzi per mezzo della teoria, un loro superamento dialettico, dal punto di vista di Benjamin non vi era alcun bisogno di porsi proponimenti di questo genere. Per la buona ragione che questo superamento sarebbe avvenuto solo nel disegno complessivo della propria opera, grazie alla composizione, i cui effetti purificatori sarebbero sfociati per-entro la storia.

⁵³ Il fatto che poi per Benjamin il mondo e la vita moderna si mostrassero perlopiù quali apparenze non ostacolava il compito del dialettico. Questo, al pari di quello del teologo, era di pervenire al senza-immagine tramite la distruzione delle immagini di un mondo sognante. Nonostante la storia sia apparenza e per quanto il proponimento della filosofia di Benjamin fosse quello di farla saltare dal suo interno, resta intatto l'intento di confrontarsi con essa, passandovi attraverso. A questo proposito cade un ulteriore, fondamentale, elemento di discussione con Adorno, al quale elemento, tuttavia, si fa cenno solo *en passant* sia per ragioni di spazio sia perché questo tema è stato diffusamente e brillantemente sviscerato altrove, si rimanda quindi ai già citati G. Carchia, op. cit.; B. Chitussi, op. cit.; F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit.; id., *Benjamin*, cit.; M. Montanelli, M. Palma, op. cit. Sono più che note, infatti, le critiche che Adorno indirizzò a Benjamin nella lunga lettera del 2 agosto 1935 (dove il primo sottopose ad una serrata analisi critica l'*exposé*), che vertono, sostanzialmente, a proposito del rapporto tra immagine dialettica e coscienza. Suddette critiche riconoscevano, in particolare, Benjamin reo di aver reso l'immagine dialettica come strettamente immanente alla coscienza: «*Chaque époque rêve la suivante*, che mi sembra essere uno strumento importante in quanto attorno a questa proposizione si cristallizzano tutti quei motivi della teoria dell'immagine dialettica che mi sembrano in linea di principio criticabili, proprio in quanto *non-dialettici* [...] Essa implica infatti [...] la visione dell'immagine dialettica come contenuto coscienziale» (W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 295). Benjamin depotenziava, in questa maniera, l'immagine dialettica rispetto alla propria oggettiva storicità – al fatto cioè che esse immagini erano costellazioni tra le cose estraniare ed il significato che le permeava – e dunque rispetto alla propria (irrinunciabile) portata critica. A detta di Adorno, il carattere di feticcio della merce non era un dato di fatto della coscienza, quanto, piuttosto, esso stesso ad essere «dialettico nel senso eminente che produce coscienza» Ibid. Riconducendo l'immagine dialettica esclusivamente alla sfera onirica, ad un fatto meramente coscienziale, Benjamin finiva per costruire, così, i rapporti tra vecchio e nuovo in modo tale che l'arcaico si trasformasse «in un'aggiunta complementare invece di essere il più nuovo stesso» (W. Benjamin, *ivi*, p. 297), giungendo a de-dialettizzare l'arcaico ed a condurre l'immagine dialettica «ancora una volta a-dialetticamente – a retrodatarsi nel mito invece di – farsi veramente trasparente qui come fantasmagoria infernale» Ibid. Pare quindi che per Adorno, la stessa immanenza della coscienza andasse intesa come prodotto storico dell'estraniamento (causata, quest'ultima, dal carattere di feticcio della merce), e che fosse, soprattutto, a causa di siffatte motivazioni che egli insistesse fortemente sul carattere oggettivo che doveva giocoforza essere individuato come precisa proprietà dell'immagine dialettica, il solo, cioè, in grado di garantirle ciò che le apparteneva e contraddistingueva: la sua necessaria e dinamica potenza critica, capace di bucare il velo dell'apparenza e mostrare la realtà infernale di un'età mitizzata. Rispetto a queste critiche, Benjamin non aveva mancato di rispondere (lettera del 16 agosto 1935), lasciando intendere di essere stato frainteso e precisando con chiarezza che l'immagine dialettica, lungi dal

A chiosa di ciò, se alla fine del breve scritto *Che cos'è l'aura?*⁵⁴ Benjamin annotava che: «senza il cinema la decadenza dell'aura si farebbe sentire in una maniera non più sopportabile» occorre ricavare almeno un'altra considerazione sull'atteggiamento del filosofo. *In primis*, a ben guardare, non sarebbe forse possibile seguirlo su questa strada, poiché, ipotizzata un'eventualità storica nella quale non è presente il cinema, ciò implicherebbe anche la mancanza di quello sviluppo tecnologico tale da far sì che il cinema avesse origine; per cui, assodata questo genere di assenza, ci si potrebbe a buon diritto domandare se si sarebbe potuto verificare un ipotetico, conseguente, decadimento dell'aura. Ragione per cui non sarebbe erroneo concludere sul venire meno del senso stesso di una simile interrogazione. Tuttavia, ciò che va preso in considerazione è il fatto che Benjamin intendeva così mostrare il lato regressivo del cinema ed il suo possibile uso da parte dell'oppressore allo scopo di imbonire e dunque controllare la massa. Di rimando, quindi, occorre comprendere che la lotta avveniva su un piano ben preciso: quello dell'utilizzo che veniva fatto dell'arte tecnica. Lungi dall'approvare che questa fosse il veicolo tramite il quale la massa poteva essere inconsapevolmente portata ad accettare la bestialità umana come imprescindibile parte dell'esistenza e ad essere succube della fantasmagoria che avvolge il potere, Benjamin era invece teso a dimostrare l'intrinseco portato democratico dell'arte tecnica ed auspicava per suo tramite una liberazione dell'uomo. La liberazione si sarebbe verificata almeno su tre livelli di senso: nel senso dell'emancipazione dell'uomo dalla fatica del lavoro; in quello degli effetti terapeutici rispetto all'intensificazione della vita nervosa propria delle metropoli; e, infine, (certo, non per ordine di importanza), tramite un uso politico del mezzo tecnico, nel senso della modifica stessa dell'ordine sociale, il cui coronamento era l'instaurarsi di una società senza classi. Non per niente scriveva in chiusura del saggio sull'opera d'arte che «[...] all'estetizzazione della politica perseguita dal fascismo. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte»⁵⁵. L'invito era dunque all'azione.

Conclusioni: possibili scenari

Gli ulteriori sviluppi che sono avvenuti in seno all'arte nel corso del Novecento e quindi nei nostri stessi anni, i quali sempre si mostrano come strettamente correlati all'esperienza di vita del singolo, sembrerebbero in parte inverare ciò che paventava la posizione adorniana circa i rapporti tra arte tecnica e barbarie. Purtroppo, non si commettono errori ad inferire che larga parte dell'arte contemporanea mostri ora più che mai il suo volto regressivo sia nel risolversi esclusivamente in performance provocatorie e troppo spesso fini a se stesse, che nell'assumere valore solo una volta che le opere siano collocate (attraverso vere e proprie operazioni di marketing) all'interno del circuito commerciale, quasi che il loro valore possa coincidere interamente col prezzo che viene loro assegnato dal mercato ed in quest'ultimo

riprodurre il sogno, tuttavia certo conteneva le istanze del risveglio – e proprio per questo «taluni elementi della costellazione [...] le figure oniriche – gli apparivano – irrinunciabili» (ivi, p. 310) –, ossia il punto in cui quest'ultimo irrompeva. Sostenendo, inoltre, che essa si configurasse proprio a partire dalle relazioni tra questi punti («come una costellazione li crea con i punti luminosi» *Ibid.*) Anche in quel caso si trattava, dunque, di «tendere un arco, di avere ragione di una dialettica: quella tra immagine e risveglio» (*ibid.*) La chiave – sembra suggerire Benjamin – era che l'immagine dialettica, ancorché sognante, ancorché ferma ed immobile nella sua apparenza, avrebbe comunque potuto compiere la propria, immanente, dialettica in grazia del suo intrinseco indice temporale, così, «accolta in una percezione tempestiva, tale immagine – avrebbe dispiegato – il suo grado infinitesimo, e nel contempo infinito, di verità – cristallizzandosi – in monade: figura della concreta co-implicazione di epoca e coscienza» (F. Desideri, *Il fantasma dell'opera*, cit. p. 95).

⁵⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt 1999, p. 607. Trad. Italiana di G. Agamben si trova in W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 25.

⁵⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 138.

esaurirsi. Tuttavia, la partita resta aperta, e l'atteggiamento di Benjamin circa il progresso e ciò che esso comporta si rivela estremamente attuale.

All'opposto di chi si mostra critico – spesso al limite del pregiudizio – riguardo lo *status quo*, in fin dei conti sottraendosi ad un confronto diretto con la propria realtà (quasi si corra il rischio di insozzarsi nel trattare *in positivo* questioni come quella del progresso tecnologico), una posizione come quella perseguita e propugnata da Benjamin e da Adorno, non soltanto intuisce che la strada maestra per una critica capace di attualità sia da ricercare (e rinvenire!) proprio in un aperto confronto con ogni singola piega della situazione storica, ma, anche, è interamente volta ad agire per scorgere e, quindi, velocizzare gli eventuali processi di emancipazione.

Così come Valéry aveva dischiuso la possibilità di combinare lo sviluppo tecnologico e l'accrescimento del potere sulle cose con la trasformazione della materia e della percezione dello spazio e del tempo⁵⁶, fino a prospettare l'eventualità di nuove sconvolgenti nozioni nell'ambito artistico, massimamente oggi occorrerebbe la capacità di pensare un'arte che non si limiti a riprodurre il fantasmagorico mercato e le sue leggi⁵⁷, ma che faccia valere, di sé, proprio quell'indeterminabile frammento, quella scintilla di libertà cara ad Adorno⁵⁸, miccia capace di far saltare ciò che la imbriglia, le maglie strettissime dei rapporti di proprietà (che rovesciano la possibilità di un paradiso, sia pure artificiale⁵⁹, nella realtà di un vero inferno), svincolando tanto l'arte che la tecnica e facendo sì che queste coincidano nella loro, ritrovata, identità.

Bibliografia

Adorno T. W., Benjamin W., *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt 1994.

Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.

Adorno T. W., *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

– *Teoria Estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

– *Tre studi su Hegel*, a cura di Giovanni Zanotti, traduzione di Franco Serra, Il mulino, Bologna 2014.

Agamben G., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001.

Bacon F., *Essays, civil and moral*, Vol. III, Part 1. The Harvard Classics, Collier & Son, New York 1909 – 1914.

Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2012.

Benjamin W., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006.

– *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

– *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.

– *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

– *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, Suhrkamp, Frankfurt 2013.

⁵⁶ Vedi nota 2, P. Valéry, *Oeuvres*, vol. II, *Pièces sur l'art*, cit.

⁵⁷ M. Tomba, *L'aura oltre i tradizionali rapporti di proprietà*, in M. Montanelli, M. Palma, op. cit.

⁵⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit.

⁵⁹ In quanto prodotto umano.

- *I "passages" di Parigi, Opere complete*, a cura di R. Tiedman, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.
- *I "passages" di Parigi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004.
- *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt 1999.
- *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt 1972.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012.
- *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Borges J. L., *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 2008.

Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006.

Carchia G., *Nome e immagine*, Bulzoni, Roma 2000.

Chitussi B., *Immagine e mito*, Mimesis, Milano 2010.

Debord G., *La Società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002.

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

Desideri F., *Il fantasma dell'opera, Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Melangolo, Genova 2002.
– *La percezione riflessa: estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Di Giacomo G., *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica» [Online], 52, 2013, 235-256, URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1626;DOI:10.4000/estetica.1626>.

Doga U., *Dall'orlo estremo di un'età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XVIII, 2013, Trieste 2013.

Fedrigò G., *Che cosa può un uomo? Potenzialità biologica, selezione naturale e cervello da Paul Valéry a Gerald M. Edelman*, L'Harmattan, Italia, Torino 2005.

Freud S., *Al di là del principio di piacere*, a cura di A. Civita, Mondadori, Milano 2007.
– *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012.
– *L'io e l'es*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
– *Psicopatologia della vita quotidiana*, a cura di Nelly Cappelli, BUR, Milano 2010.

Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.
– *L'arte e l'altro dell'arte: saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma – Bari 2003.
– *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma – Bari 1986.

Heidegger M., *La questione della tecnica in Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976.

Marx K., *MEGA*, Sez. 1, vol. 2, Dietz, Berlin 1982.
– *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di Enrico Donaggio e Peter Kammerer, Feltrinelli, Milano 2018.

Montanelli M., Palma M. (a cura di), *Tecniche di esposizione, Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016.

Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

Montani P., *L'immaginazione intermediale, perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

Matteucci G., *"Der Artist Valéry" nella Teoria estetica di Adorno*, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10509>.

- *L'artificio estetico*, Mimesis, Milano – Udine 2012.

Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2010.

- *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2006.

Riegl A., *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

Valéry P., *Analecta*, Gallimard, Paris 1935.

- *Introduzione al metodo di Leonardo Da Vinci*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1996.
- *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985.
- *Œuvres*, vol. II, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1960.
- *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934.
- *Valéry Opere Scelte*, a cura di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014. Weigel S., *Body and Image-Space, Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London – New York 1996.

Wickhoff F., *Arte Romana*, Le tre Venezie, Padova 1947.

Giostre, gioco e rivoluzioni Un'indagine su infanzia e materiale in W. Benjamin

Olmo Nicoletti

Trovare questo polo.
Quelle che per gli altri sono delle deviazioni
sono per me i dati che definiscono la mia rotta.
Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che
per gli altri disturbano le «grandi linee» della ricerca¹.

Introduzione

Seguire le linee del pensiero di Walter Benjamin rappresenta un compito complesso a causa della vastità e varietà della sua produzione. Ponendosi quindi alla ricerca di un metodo per l'analisi del suo pensiero, ci si può accorgere che un approccio adeguato, per quanto non l'unico possibile, può consistere nel seguirne le tracce attraverso campi concettuali e tematiche con cui l'autore si è confrontato, o che hanno rappresentato un momento di interesse particolare per il suo lavoro.

Una tematica che permea la sua produzione e che si interseca prepotentemente con tutti i campi di indagine dell'autore, quella che andremo a ripercorrere e dalla quale faremo emergere l'immagine delineata dalla costellazione benjaminiana, è quella dell'infanzia e della relazione che il bambino intesse con il materiale; quel campo di relazione con il magico che, a parere di Benjamin, lungi dal rappresentare un mero aspetto infantilistico della vita, contiene in sé il germe di una critica radicale al panorama della cultura borghese ed alla mercificazione.

Fra il 1923 e il 1927 diverse volte Benjamin riprende la recensione al testo *Alte vergessene Kinderbücher* di Hobrecker, apportando modifiche ed approfondendo ciò che in essa cercava di esprimere, tanto da giungere poi a scrivere una sezione intera della *Einbahnstraße* a partire dalla riflessione suscitata da questo testo. La strada *a senso unico* che percorre Benjamin porta il nome di Asja Lacis, il cui lavoro nell'ambito del teatro pedagogico è noto, così come è nota l'influenza che la vicinanza fra i due ebbe sullo sviluppo della teoria politica di Benjamin. Se questi aspetti sono in connessione reciproca nella vita dell'autore, altrettanto essi hanno una correlazione teoretica nella sua riflessione, nel senso che il mondo del bambino non rappresenta solo un aspetto nostalgico, che pure è finemente presente nella riflessione di *Infanzia Berlinese intorno al millenovecento*, ma diventa anche occasione per muovere verso una distruzione dell'aspetto di merce del materiale e della relazione con esso. Nell'infanzia, così come viene denotata da Benjamin, il materiale assume una coloritura magica, la sua natura è simile a quella dell'oggetto della narrazione così come viene formulata nel testo sull'opera di Nicolai Leskov, ed è quindi profondamente legata all'esperienza. Questa coloritura magica è sia quella che Benjamin incontra fra i banchi dei negozianti di Napoli che l'emozione penetrante del contatto con i libri che venivano distribuiti dalla sua biblioteca scolastica, ma contiene anche qualcosa di più profondo, che Benjamin vide per la prima volta nel fondo dell'armadio della sua casa berlinese: lì due calzini accoppiati, nella mente del fanciullo, rendono presente come un lampo l'identità di contenuto e contenitore, identità che raggiunge il suo apice nella poesia rivoluzionaria.

¹ Benjamin W., *Parigi capitale del XIX secolo*, ed. it. G. Agamben (a cura di), Torino, Einaudi, 1986, p. 591.

Questo concetto, centrale per comprendere la critica letteraria come critica politica, viene teorizzato nel saggio *L'autore come produttore*, nel quale la critica letteraria emerge con tutto il suo potere politico, divenendo lo strumento per l'analisi e la lotta al fascismo. Proprio lì egli teorizza la sterilità del dibattito intorno alla differenza fra forma e contenuto dell'arte, portandoci a comprendere come l'arte rivoluzionaria debba essere necessariamente nuova, debba prendere atto di una relazione differente con il materiale e lavorare ad una integrazione di questo mediante le tecniche che egli deriva dal brechtiano teatro epico: quelle del montaggio. Ma questa tecnica è, prima di tutto, un rapporto con il materiale, sorge dall'opera del collezionista di citazioni, ma non di citazioni colte con le quali suffragare le proprie tesi, bensì da una raccolta disordinata di stracci e scarti. Il bambino, con la sua relazione con il materiale scartato dal lavoro adulto, con il suo interesse per il mondo, diventa paradigmatico di questo metodo: riempie di significato ciò che è stato esiliato dal pensiero borghese. Così come nel *Passagen-Werk* troviamo questa definizione del lavoro necessario all'indagine sul XIX secolo, questa stessa terminologia era presente nella descrizione del lavoro del bambino, il quale è «ancora ospite bellicoso» fra i propri giochi, incapace di mettere ordine fra essi perché ancora questi si sottraggono al dominio, rimanendo sorgente viva di esperienza. Questo disordine però è il preludio al metodo che Benjamin desidera adottare e che declina da Marx, citandolo nella sezione N del *Passagen-Werk* relativa alla teoria della conoscenza: «la ricerca deve appropriarsi del materiale nei particolari»², ovvero deve presentare «la vita del materiale» come «idealmente riflessa». Questa appropriazione non ha i caratteri del dominio ma del gioco. Da ciò sorge lo stupore di Benjamin di fronte alle frasi composte da una bambina undicenne, tanto simili alle caratteristiche rivoluzionarie che ritrovava nel surrealismo.

L'articolo si propone di analizzare le figure del materiale nelle immagini dell'infanzia e del gioco utilizzate da Benjamin, facendo emergere la potenza politica che contiene la concezione infantile del mondo come esplosione rivoluzionaria, *Jetztzeit*, momento nel quale le macerie della storia si fanno presenti in una relazione fra natura e uomo differente rispetto a quella dell'intenzionalità borghese. In essa è presente non tanto la speranza del futuro, che Benjamin ci avverte essere uno degli strumenti repressivi della socialdemocrazia, ma l'esperienza dell'interruzione del *continuum* storico: allo scoppio del fucile che spara all'orologio nella Comune fa eco lo sparo del bimbo nel tirassegno «che irrompe [...] con quella salutare violenza che spicca ai mostri la testa dal tronco e ne rivela la natura di principesse». Per questo i testi che l'autore dedica alla letteratura infantile, alle mostre di giocattoli, alla intenzionalità infantile contengono un potenziale rivoluzionario per nulla scontato, ma non in un senso reazionario come immagini di un'infanzia felice, bensì – all'interno di un pensiero privo del sogno del progresso – come «pozza infuocata sull'asfalto nella quale si rispecchia»³ la morale borghese mostrando la propria perversione, poiché «il delirio dell'annientamento è superato solo nell'ebbrezza della procreazione»⁴. Altrettanto l'approccio al materiale che Benjamin prospetta per l'arte rivoluzionaria, la capacità di giocare con esso con estrema serietà, spezzando la regolamentazione dei generi, trova nell'approccio del fanciullo la propria origine; la scrittura stessa di Benjamin, che vuole incarnare l'ideale dell'autore, segue la medesima andatura della costruzione infantile.

L'interesse per i testi per l'infanzia, per il giocattolo così come per il cinema e la fotografia, si compongono in un vortice nella produzione benjaminiana, proprio perché le categorie dei generi devono essere spezzate in una volontà rivoluzionaria, e il bambino –

² Ivi, p. 603.

³ Benjamin W., *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 1983, p. 53.

⁴ Ivi, p. 69.

colto dall'adulto come un balenio, unico modo nel quale è possibile comprendere il passato – irrompe a spezzare la relazione di mercificazione che l'uomo borghese intesse con il materiale, offrendo la possibilità concreta di un evento di stravolgimento.

1. L'intera vita in un territorio circoscritto: la dialettica del teatro dei bambini

L'interesse di Benjamin per l'infanzia, testimoniato dalla sua passione di collezionista per le opere della letteratura dedicata a quest'età, ha un peso non indifferente lungo la produzione teorica del filosofo, ritornando come *fil rouge* ed innervandone la struttura. Lungi dal poter essere considerato un mero *divertissement*, il tema dell'infanzia ha infatti relazioni profonde con l'analisi dell'autore, e deve essere un tema di confronto fondamentale per comprendere i risvolti della sua opera filosofica.

La pedagogia benjaminiana e la sua visione dell'infanzia sono alla base di uno dei testi più importanti e belli della sua produzione, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, ma si ritrovano anche in molti altri lavori, alcuni minori e altri per i quali la ricezione è stata particolarmente problematica, quali *Per un teatro proletario dei bambini*. Questo venne pubblicato per la prima volta nel 1968 dal *Zentralrat der sozialistischen Kinderläden*⁵, che sostenne di essere entrato in possesso del testo tramite una copia sottratta ad Adorno. La pietra della discordia che rappresentò questo breve scritto produsse un movimento onduoso nel lago della ricezione dell'autore che ancora non ha smesso di essere visibile, e Adorno venne accusato dai rappresentanti della rivista di aver oscurato parte dell'aspetto politico della produzione di Benjamin in funzione di una propria tendenza reazionaria di fondo⁶.

Al di là della veridicità o meno di queste affermazioni, che sono state da allora ad oggi tanto contestate quanto confermate, ciò che la vicenda ci mostra maggiormente è come uno dei testi più direttamente politici di Benjamin non fosse fra la sua produzione maggiore, bensì fra quei testi che si occupano del microcosmo infantile pedagogicamente e filosoficamente. Il testo venne tradotto in italiano da Elvio Fachinelli sulle pagine dei «Quaderni piacentini», a testimonianza di una vera e propria svolta nella ricezione anche italiana dell'autore, nel quale i movimenti studenteschi del '68 intravedevano un portato politico nuovo che non si è completamente sopito⁷. Ciò che per noi è particolarmente interessante del contenuto di questo testo è però come in esso trovino la propria formulazione alcune riflessioni benjaminiane che permeano la sua produzione; nelle prossime pagine cercheremo di tracciarne le linee di emergenza e come si relazionino con la produzione successiva dell'autore, fondandone anzi i presupposti metodologici.

⁵ *Consiglio centrale degli asili socialisti* di Berlino ovest, in particolare il termine *Kinderläden* sta ad indicare asili parentali di impostazione antiautoritaria e sperimentale, in contrapposizione ai *Kindergarten*. Si tratta di sperimentazioni pedagogiche che si svilupparono in Germania fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 con una forte impostazione politica.

⁶ Cfr. «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38 luglio 1969, p. 152.

⁷ Per approfondire la vicenda del testo in questione, della sua traduzione e della sua diffusione si faccia riferimento a «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38 luglio 1969, pp. 147-155. In questo numero Elvio Fachinelli traduce per intero il testo di Benjamin e l'introduzione fattane dalla rivista *Berlinese* nella quale venne pubblicato. In essa venne svolto anche l'attacco agli "Adorno & Co" di cui abbiamo parlato sopra, oltre ad accompagnare il testo con un suo saggio particolarmente interessante. In un successivo numero, «Quaderni piacentini», Nuova Serie, n. 1, 1981, pp. 81-93, lo stesso Fachinelli torna su Benjamin con un saggio dal titolo *Quando Benjamin non ebbe "più nulla da dire"*, nel quale viene associato al destino del '68, ripercorrendo anche le vicende che portarono alla pubblicazione del testo del Consiglio centrale degli asili socialisti.

Il testo *Il tetro proletario dei bambini* nasce da una richiesta «semplice»⁸ ma al contempo ostinata, della cui necessità Benjamin aveva avuto modo di convincersi venendo a contatto con il lavoro condotto da Asja Lacis. La necessità di «strumenti per un'educazione fondata sulla coscienza di classe dei bambini proletari»⁹. La risposta a questa domanda viene ritrovata entro il teatro proletario dei bambini, ma le ragioni per cui questo tipo di attività sembra essere risolutiva per la problematica di un'educazione alla coscienza di classe si radicano profondamente nell'analisi di Benjamin e al suo contributo per la risoluzione della domanda relativa al processo rivoluzionario. La dialettica alla quale si tratta di dare risposta è quella fra la necessità di un'educazione «che» afferri «l'intera sua vita», e la necessità di «educare in un territorio circoscritto»¹⁰; questa dialettica pedagogica si riferisce ad una interrogazione ben più complessa, ovvero a quella del rapporto fra microscopico e macroscopico nella comprensione, alla quale è necessario dare risposta per favorire un processo di apprendimento che sia al contempo rivoluzionario e adatto all'apprendimento dell'infanzia.

Il teatro diviene quindi il «luogo determinato dell'educazione» «dato che la vita intera, intera, nella sua illimitata pienezza, appare inquadrata e circoscritta solo e soltanto nel teatro»¹¹. Il teatro dei bambini viene considerato dunque da Benjamin il luogo di sintesi di questa dialettica, nel quale si dà un reciproco illuminarsi di microcosmo e macrocosmo. Questo teatro non ha nulla a che vedere con quello borghese poiché in esso non gioca un ruolo preponderante tanto la rappresentazione quanto il lavoro collettivo del quale è frutto, nel quale il lavoro creativo viene esplicitato dai bambini attraverso «le tensioni del lavoro collettivo»¹². Queste tensioni svolgono esse stesse il ruolo di educatori, «abolendo» l'educatore. La collettività in gioco nella produzione teatrale infantile al contempo ha il fondamentale ruolo di ribaltare il rapporto stesso educativo, costringendo l'adulto ad uno *choc* dal quale deve sorgere un apprendimento. Il ruolo della guida nel teatro proletario dei bambini deve divenire sempre più simile al ruolo dell'autore entro il teatro epico, dove autore e lettori devono confrontarsi in una continua dinamica aperta fra interno ed esterno, frutto della quale è l'opera realizzata, restando però partecipe della dinamica cristallizzazione instabile della relazione. Come l'autore rivoluzionario, altrettanto la guida del teatro dei bambini non può esercitare la propria influenza «direttamente»¹³, bensì solo «indirettamente attraverso i materiali»¹⁴. La guida quindi, così come il collettivo degli adulti, finalmente libera dal compito dell'educazione morale può porsi ad osservare la vita infantile.

Da questo cambiamento di prospettive segue una delle tesi più importanti di questo breve testo: il pubblico, l'educatore e il collettivo rivolgono infatti la propria attenzione al mondo dell'infanzia e il teatro dei bambini rivela il proprio ruolo più importante: esso non è tanto un organo di apprendimento quanto momento di educazione per il collettivo. È infatti nella produzione infantile, nella sua improvvisazione, che «si contrappone all'addestramento educativo come un radicale sprigionamento del gioco, di fronte al quale l'adulto può soltanto stare a guardare»¹⁵.

⁸ Benjamin W., *Per un teatro proletario dei bambini*, ed. it. Elvio Fachinelli (a cura di), in «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38, luglio 1969, p. 148.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 149.

¹² *Ivi*, p. 148.

¹³ *Ivi*, p. 148

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 150.

La rappresentazione teatrale dei bambini non vuole essere tanto uno spettacolo che – come viene generalmente praticato – è volto a suscitare l'«amorevole» dolcezza del genitore, ma anzi la sfronda attraverso un vero e proprio carnevale, ribaltamento dei ruoli nel quale «i bambini che stanno in scena istruiscono e educano gli attenti educatori»¹⁶. Questa riflessione, come ha notato Elvio Fachinelli¹⁷, è un contributo all'interruzione dei rapporti di potere generazionali, ma al contempo è possibile in virtù del fatto che nel bambino si dà una comprensione del mondo effettivamente e concretamente già rivoluzionaria, un rapporto con i materiali nel quale la sua signoria distruttiva si capovolge immediatamente su se stessa e capitombola in una capriola, dalla quale sorgono modi di intendere la relazione creatrice, e di viverla, radicalmente opposti a quelli di una produzione utilitaristica e dominatrice della natura. Da questi l'adulto deve apprendere la nuova tecnica e le modalità per svilupparla. Questa attenzione al mondo infantile non è quindi solo una tecnica di educazione dei bambini, ma un vero e proprio strumento della lotta di classe poiché «l'attualità del formare e dell'atteggiarsi infantile è di fatto irraggiunto»¹⁸, e raggiungere questa capacità creatrice rappresenta un passo decisivo per la possibilità rivoluzionaria. In essa gesto distruttore e gesto creativo trovano la propria sintesi come devono trovarla rivoluzione e insurrezione, ed al contempo il gesto infantile è «innervazione creativa in esatta connessione con quella recettiva»¹⁹ così come deve essere anche per l'artista, ed offre quindi all'adulto – discepolo attento dell'educazione nata nel teatro proletario – il modello della produzione da raggiungere.

Come si vede dunque la tematica dell'infanzia ha trovato in questo testo già una formulazione complessa, ma essa si è data a partire da un profondo lavoro che Benjamin svolge sul mondo infantile. Sarà dunque suo impegno cercare di raggiungere nella produzione filosofica quel «formare» che rappresenta il difficile modello di una relazione con il mondo tale da poter essere adeguata al giungere del momento messianico, presente nella vita del bambino come *choc*, festa e rappresentazione, nelle quali Benjamin già vede il prefigurarsi del momento rivoluzionario. Analizzare questo insieme di testi, spesso considerati come esempio di tenera sensibilità dell'autore, vuol dire anche strappare questa falsa aura infantilistica dalla sua produzione, trovando il modo di far emergere il ruolo che questo tassello ha all'interno del suo pensiero politico.

2. La letteratura e la creazione infantile

Dal 1923 la passione di collezionista di opere destinate all'infanzia trova esplicazione nella produzione letteraria di Benjamin, in particolare a partire da una recensione ad un testo di Hobrecker sulla letteratura per l'infanzia. Benjamin stesso sostiene in una lettera a Scholem che la casa editrice Mauritius, dai cui tipi viene pubblicato il testo *Alte vergessene Kinderbücher*, aveva desiderato fosse egli a pubblicare un libro afferente alla tematica – una volta scoperta la sua collezione²⁰.

Della recensione a questo libro esistono due versioni, molto differenti l'una dall'altra. Se la prima, breve e sintetica, si mostra come una affermazione di rispettoso

¹⁶ Ivi, p.151.

¹⁷ Cfr. «Quaderni piacentini», n.s., n. 1, 1981, pp. 81-93.

¹⁸ Benjamin W., *Per un teatro proletario dei bambini*, in «Quaderni piacentini», anno VIII, n.38, luglio 1969, p. 149.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Per approfondire la storia della collezione di Benjamin del libro per l'infanzia si rimanda all'introduzione di Schiavoni alla raccolta Benjamin W., *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, G. Schiavoni (a cura di), Milano, Emme, 1981, in particolare, pp. 17-25.

assenso all'opera di Hobrecker, nella quale ci si sofferma sul donare dignità alla materia del testo, così facilmente trascurabile e trascurata, sarà invece con la seconda che la medesima tematica diverrà occasione per una riflessione di ben altra portata sull'infanzia, la quale a partire da qui rimarrà sullo sfondo della riflessione benjaminiana – venendo ripresa in tutto e in parte, approfondita e modificata, ma rimanendo sempre presente.

In questa seconda versione, nella quale il tono didattico della prima viene abbandonato, è presente anche un altro tema caro a Benjamin: quello del collezionista, che funge da anello di giunzione fra quello dell'infanzia e la filosofia della storia.

Qui l'anziano collezionista Hobrecker è il modello di ciò che vi è di positivo nella bibliofilia, raro esempio di un collezionista nel quale non sono presenti le passioni di «orgoglio, solitudine, amarezza [...] lato negativo di certe nature di collezionisti così colte e felici»²¹. Se il collezionista si rivolge al proprio materiale in molteplici forme, questo non è per il collezionista di libri per l'infanzia, il quale deve necessariamente essere partecipe di una serena gioia e di un amore infantile verso la propria collezione. Benjamin per via traversa parla anche di sé, che questa passione condivide, dandoci un'informazione interessante sull'animo che muove lo sguardo che egli rivolge e rivolgerà al mondo dei materiali. Questo testo venne pubblicato per il Natale del 1924, ovvero successivamente al periodo compreso fra l'aprile e l'ottobre del medesimo anno che Benjamin trascorse a Capri e nel quale ebbe modo di conoscere Asja Lacis. Il lavoro di quest'ultima nel campo del teatro per l'infanzia probabilmente ebbe un ruolo nelle conversazioni che i due ebbero, così come le questioni pedagogiche sottese e le implicazioni politiche che in esse sono contenute. Ciò è appurabile dalla critica alla storia della pedagogia che Benjamin inserisce in questo testo, che non era invece presente nella versione precedente.

Il libro per bambini non è considerabile per Benjamin come l'oggetto di una ricerca snob, esso è anzi tutt'altro rispetto all'opera della speculazione che viene compiuta dal collezionista di opere d'arte. La passione di questo tipo di collezionismo non ha nulla a che vedere con la ricerca della perfezione, bensì in essa dimora la volontà di salvare gli esemplari dall'oblio e dal macero. Non vi è qui alcun tipo di fascino per lo straordinario, si tratta invece un amore incondizionato per ciò che l'occhio comune vede come scarto:

Non importa che la copertina sia mezza staccata, che manchino delle pagine e che qua e là mani maldestre abbiano colorato le silografie. La ricerca del bell'esemplare ha la sua giustificazione, ma proprio qui il pedante si romperà l'osso del collo. Ed è un bene, che la patina che le mani non lavate dei bambini hanno posato sulle pagine tenga lontano il bibliofilo snob. Quando Hobrecker cominciò la sua collezione, venticinque anni fa, i vecchi libri per bambini erano considerati cartaccia. Egli ha anzitutto offerto loro un rifugio dove sono protetti dal macero per un certo tempo²².

Il collezionista di questo tipo sta mettendo in atto quello che più tardi sarà definito da Benjamin come il compito più proprio dello storico materialista, il quale proprio con lo «scarto»²³, con la «cartaccia»²⁴, riesce ad afferrare un passato che si rende utile nel momento del pericolo, un passato il quale lungi dall'essere divenuto merce o patrimonio culturale è strumento di lotta.

²¹ Benjamin W., *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati I e II*, trad. it. G. Schiavoni, in Benjamin W., *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, G. Schiavoni (a cura di), Milano, Emme, 1981, p. 41.

²² Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 50.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

A questo proposito si può ricordare un particolare lavoro che il filosofo berlinese compì con il direttore della *Literarische Welt* nel 1932²⁵. Benjamin venne incaricato dalla rivista di lavorare ad una raccolta dei testi che compongono «l'armamentario teorico della borghesia»²⁶, i quali hanno il valore di essere strumenti di lotta per l'affermazione di questa classe. Il compito consistette nell'inoltrarsi diligentemente nei classici della cultura borghese, discendere all'interno dei testi per riportarne alla luce le pagine il cui taglio era stato utilizzato come filo di spada nella lotta della borghesia. Questa idea si adattava perfettamente alla teoria stessa di Benjamin, che proprio di quest'ordine della citazione – anche se su altro fronte – voleva creare lo strumento di lotta.

Tenendo conto che la parola antologia viene espressa con florilegio, questo numero non è un'antologia. Non conduce su un prato fiorito, ma in un'armeria – l'armeria intellettuale della classe borghese in lotta.

È ormai irrimediabilmente tramontata la vecchia maniera di leggere i libri antichi, finalizzata a raccogliere materiale formativo. Che esista una nuova maniera di aprirli e consultarli è quanto abbiamo cercato di dimostrare nelle pagine seguenti.

Ogni lettore avrà fatto in prima persona, con i propri libri preferiti, l'esperienza di cui qui diamo testimonianza: senza che l'insieme si sgretoli, da simili libri si staccano dei passi il cui valore esistenziale immediato, personale, politico e sociale si imprime da sé²⁷.

Lo storico del pensiero in questo caso ha l'onere di pescare come il collezionista nel passato, nel quale deve selezionare le proprie sostanze sulla base della loro efficacia nel presente. Questo significa salvarle, ma guardando ad esse come l'angelo delle *Tesi di filosofia della storia*: come ad un cumulo di rovine che si staglia ed al quale non si può che rivolgere un occhio colmo di spavento. Eppure questo sguardo angelico non è sostanzialmente differente da quello che celano le anziane palpebre del collezionista di libri per l'infanzia, dietro le quali splende ancora la sensibilità che è tipica del bambino. La conservazione delle pagine macchiate, sporche, lacere, dei libri per l'infanzia non è un atto di antiquariato anacronistico, è invece proprio l'origine stessa della possibilità di portare avanti una storia dell'educazione e della pedagogia che non prenda le mosse dalla narrazione ufficiale ma dallo scarto prodotto da quella storia, da ciò che viene dimenticato dallo sguardo ufficiale. In questo senso addentrarsi nella lettura è entrare in un'armeria, nella quale ogni passo è un utilizzabile. Il materiale di questo genere è quello che Benjamin raccoglierà nelle sue peregrinazioni alla Biblioteca Nazionale di Parigi cercando di creare quel mastodontico edificio che avrebbe dovuto narrare il diciannovesimo secolo a partire dalla polvere depositata nei tessuti felpati della capitale francese, a partire dal fango delle sue strade.

Nel 1924 questa riflessione era ancora lontano dall'essere formulata, eppure essa era già presente in nuce, ed è anzi possibile supporre che sia nata proprio qui. A partire da questo testo e seguendo lo sviluppo delle tesi che ivi sono contenute sarà possibile vederle migrare fino al *Passagen-Werk*.

Il lavoro compiuto da Hobrecker nella conservazione dei testi per l'infanzia ha in sé un duplice valore: quello di essere mosso da un sincero affetto per i testi stessi, e quello di aver salvato dalla scomparsa ciò che veniva comunemente ritenuto «cartaccia», ovvero il materiale della ricerca dello storico materialista. Da qui è possibile partire per un'analisi della concezione stessa dell'infanzia, dipanando la matassa della storia della pedagogia che per Hobrecker parte con l'illuminismo. Nella

²⁵ Cfr. Benjamin W., *Dal Borghese cosmopolita all'alto borghese*, in *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-33*, Torino, Einaudi, 2003, p. 136.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Benjamin W., *Opere complete. Scritti 1932-33*, vol. V, ed. it. Ganni E (a cura di.), Torino, Einaudi, 2003, p. 136.

disamina benjaminiana delle teorie pedagogiche emergono punti chiari alla luce dei quali è necessario leggere l'intera produzione dedicata al mondo infantile: Benjamin infatti si pone in netto contrasto con le teorie pedagogiche illuministiche e quelle edificanti a lui contemporanee, sostenendo l'assoluta inconciliabilità del mondo infantile con quello infantilistico creato da adulti che cercano di entrare in relazione con i bambini stessi. Questa teoria pare essere sostanzialmente semplice e scontata, ma in essa è contenuta soprattutto l'idea di un mondo infantile nel quale non vi sia spazio per nostalgie e malinconie romantiche, bensì si rivolga verso una vera analisi della forte alterità portata dalla capacità del bambino di relazionarsi con il mondo.

Spesso ad *Infanzia berlinese* viene associato un tono nostalgico, il quale non è però assolutamente presente nel filosofo, che dichiara invece di star scrivendo quel testo proprio per evitare questa deriva sentimentalistica. Non vi è melanconia nei suoi testi sull'infanzia. Piuttosto lo stesso stupore e la medesima serietà che il bambino offre allo sguardo dell'adulto mentre conduce i suoi giochi. Questa affinità fra la serietà infantile e l'atteggiamento di Benjamin nel trattare la propria infanzia è programmatica, egli infatti non si abbandona a drammi neoromantici ma vuole invece compiere una ricerca storica sulla Berlino nella quale ha vissuto i primi anni della sua vita e sulla borghesia tedesca.

Persino i moralistici testi illuministi sono considerabili per Benjamin migliori rispetto ai tentativi di infantilizzare i bambini stessi:

La loro aridità, anzi la loro mancanza di interesse per il bambino è spesso innegabile. Ma questi errori superati sono piccoli, se confrontati con le aberrazioni che sono oggi di moda grazie alla pretesa immedesimazione della natura infantile: con la misera, stravolta allegria dei racconti in rima e i ghignanti ceffi infantili che squallidi amici dei bambini dipingono per illustrarle. Il bambino chiede all'adulto una rappresentazione chiara e comprensibile, ma non infantile. Ma meno che mai ciò che l'adulto è solito considerare tale. E poiché il bambino ha una precisa sensibilità anche per ciò che è serio e difficile, purché sia sincero e venga direttamente dal cuore, si può anche dire qualcosa a favore di quei testi antiquati²⁸.

Nulla vi è di meno vicino al bambino, secondo Benjamin, dell'idea dell'infanzia che si fa l'adulto, così come nessun metodo per avvicinarsi al passato è meno sincero del tentativo storicistico di raccontare il passato «così come è stato», poiché sottesa a questa pretesa immedesimazione non vi è altro che il mascheramento di una visione prospettica, la cui impostazione è legata al potere di dominanti e dominati.

Da qui si può desumere come l'idea stessa di produrre «apposta per» l'infanzia sia in sé erronea, retta da una falsificazione tanto dell'elemento infantile che di quello pedagogico²⁹. La tendenza a produrre beni pensati per l'intelligenza dell'infante, così come l'idea di produrre merce predeterminata per il consumo, viene definita da Benjamin come «oziosa», questo termine non esaurisce però la questione, che si rivela immediatamente più complessa già in questo testo occasionale. Infatti, il pregiudizio non si avvede della vera natura dello sguardo infantile, il quale ha in sé il principio dell'analisi del mondo nella quale non sono le cose colorate, appariscenti, predeterminate a risvegliare lo sguardo dell'osservatore ed a offrirgli la possibilità di incedere nella comprensione; sono invece gli elementi stessi che lo circondano e che non sono pensati né per lui né per alcuno scopo determinato che dischiudono il mondo allo sguardo del bambino e dai quali è possibile avviare un percorso di comprensione non affascinata del mondo.

²⁸ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 51.

²⁹ Cfr. Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 51-52.

Il romanzo per l'infanzia è il tipico esempio di questa fallace considerazione del mondo infantile, ed in esso si può ritrovare anche il motivo per il quale è così tremendamente nocivo: non è infatti considerabile come un lavoro di letteratura, così come in esso non si dà una produzione nella quale la tendenza sia corretta poiché lo scopo stesso del testo – lungi dall'aver un radicamento nella riflessione – si attesta come tentativo di rendere merce il prodotto della letteratura. La concezione alla base di questa produzione letteraria è quella di creare un bacino di utenza, classificandolo e uniformandolo, per poi produrre una merce adeguata al consumo della massa spersonalizzata. All'interno di questa merce però il bambino non potrà cogliere il frutto del sapere, e nemmeno quello dell'interesse, bensì solamente invischiarsi nella finzione della propria posizione imparando ad interpretare il ruolo del «bambino» così come gli è stato affibbiato dal mondo degli adulti ed annichilendo il proprio potenziale creativo nella contemplazione auratica del colore, della quale gli sviluppi della televisione per l'infanzia ci hanno dato esempi clamorosi. Altrettanto questo tipo di relazione si esemplifica in altri contesti in Benjamin: nel percorso dello studioso che si affida al patrimonio culturale senza avvedersi del carro che lo trascina nella polvere: così come nell'assuefazione ad una certa fotografia descrittiva la quale non ha che la capacità di «dire che il mondo è bello»³⁰.

Ben diversa è invece la radice dell'interesse del bambino per ciò che lo circonda e ciò che il suo sguardo nella radicale alterità di cui è portatore compie.

Infine la fiaba e la canzone, a una certa distanza anche il libro popolare e la favola sono altrettante fonti per il contenuto del libro infantile. Ovviamente quelle più pure. A ben vedere è da un pregiudizio interamente moderno che è nato il romanzo moderno per la gioventù, una formazione senza radici piena di torbidi umori. Dal pregiudizio che i bambini siano creature così singolari e incommensurabili che per intrattenerli occorre un'inventiva del tutto particolare. La preoccupazione spasmodica di produrre oggetti che siano adatti ai bambini (oggetti intuitivi, giocattoli o libri) è oziosa. Dopo l'illuminismo è questa una delle più ammuffite forme di elucubrazione dei pedagogisti. Tale pregiudizio non si avvede che la terra è piena di materie pure, non adulterate, tali da attirare su di sé l'attenzione dei bambini. E di materie estremamente determinate³¹.

Qui l'interesse del bambino è estremamente simile a quello dell'ascoltatore rispetto al narratore, al quale qui direttamente si fa riferimento. Se confrontato con il più tardo³² saggio sull'opera di Leskov, possiamo notare già qui una serie di tratti distintivi della riflessione successiva dell'autore. È alla fiaba che Benjamin pensa quando riflette su ciò che sia più proprio per l'apprendimento infantile, la stessa fiaba che più tardi sarà considerata come il modello della narrazione portatrice di esperienza collettiva per la collettività – nozione questa chiaramente riferibile all'idea della letteratura epica come letteratura rivoluzionaria che svilupperà pensando a Brecht. E infatti su un'altra tematica del saggio *Sul Narratore* riflette qui Benjamin: le «materie pure»³³ che vengono chiamate in causa non sono da considerarsi come una sorta di materiale primigenio o naturale slegato dall'attività umana, non devono essere fraintese ancora con una sorta di teoria della «naturalità pura» dell'infante. Al contrario l'autore fa riferimento al lavoro produttivo umano di tipo artigianale, che viene direttamente relato all'attività del narrare nel saggio su Leskov. Sono infatti gli scarti del lavoro artigianale ad affascinare il bambino e ad assorbirne l'attenzione, ma non

³⁰ Cfr. Benjamin W., *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, C. Cases (a cura di), trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, p. 208.

³¹ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 43.

³² Risalente al 1928.

³³ Cfr. Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., p. 43.

poichè vede in essi un particolare profilo dell'età adulta, bensì poiché in essi viene trovato un mondo che si apre direttamente alla comprensione, poiché lì vi è la possibilità di ripensare l'ordinamento del materiale al di là dello scopo costituito e verso una struttura completamente differente. Il bambino che si rivolge allo scarto, come lo storico materialista, trova in esso la possibilità di riscrivere la configurazione della realtà attraverso «l'interpolazione nell'infinitamente piccolo»³⁴, ovvero la fantasia.

Poiché i bambini hanno una particolare tendenza a considerare con cura ogni luogo di lavoro dove si svolge un'attività visibile sulle cose. Si sentono irresistibilmente attratti dal residuo, che si tratti di quello che si forma nel lavoro del muratore, del giardiniere o del falegname, del sarto o di qualunque altro. In questi prodotti di scarto essi riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro. Con essi non imitano tanto le opere degli adulti, quanto piuttosto mettono in rapporto tra loro questi materiali di scarto in modi nuovi e imprevedibili. In questo modo i bambini si formano il loro mondo di cose, un piccolo mondo nel grande³⁵.

L' utilizzo imprevedibile dei materiali che all'occhio del lettore del periodico tedesco poteva apparire come un fantasioso modo per intendere il pasticciare infantile, nasconde riferimenti importanti per il lettore di Benjamin. Il metodo del montaggio, visto come soluzione al problema del fascismo nel testo *L'autore come produttore* e centrale nella produzione dell'autore, infatti deve essere considerato come la capacità di riutilizzare il materiale costituito in modo affatto nuovo.

Il residuo al quale i bambini si rivolgono è una parte materiale del mondo che deriva dal suo utilizzo e dal suo logoramento da parte delle forze produttive e che da esse viene scartato. Una caratteristica di questo materiale è quella di resistere all'uso strumentale che ne viene fatto, rimanendo parte del mondo ancora feconda di possibilità, nel momento in cui entra nell'esperienza del bambino. La *vita delle cose* che Benjamin cita negli appunti relativi agli aspetti metodologici della ricerca del lavoro sui *Passages*, traendola da Marx, sembra qui, più di dieci anni prima, essere prefigurata: «il mondo di cose»³⁶ rivolge lo sguardo al bambino, dandogli la possibilità di creare nuove configurazioni delle cose stesse.

Sebbene questa recensione nasca come «scritto d'occasione», non è possibile negarle uno statuto centrale all'interno della produzione benjaminiana, anche per via della eco che ebbe direttamente e indirettamente negli scritti successivi, in particolare relativamente alla tematica della creazione delle opere. Il tema della fiaba e del narrare, il quale riveste un ruolo dominante tanto nella teoria del linguaggio che in quella della critica, è già qui presente e relata con la creazione intellettuale del bambino e con l'utilizzo del materiale di scarto. Il materiale lasciato dal lavoro artigianale viene infatti direttamente paragonato da Benjamin a quello della fiaba, ed entrambi entrano in relazione con il lavoro del bambino, il quale si presenta come il lavoro creativo *tout court*, nonché opera del tipo del montaggio.

Anche la fiaba è un prodotto di scarto del genere, forse il più potente che si trovi nella storia spirituale dell'umanità; un cascame nel processo della nascita e della decadenza della leggenda. Il bambino può disporre delle materie della fiaba nello stesso modo sovrano e naturale in cui dispone

³⁴ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit.: *Ventaglio*. "Tutti avranno fatto la seguente esperienza: se si ama qualcuno, o addirittura se solo lo si pensa intensamente, non c'è quasi libro in cui non si ritrovi il suo ritratto. Anzi, vi compare come protagonista e antagonista. In racconti, romanzi, novelle rispunta in sempre nuove metamorfosi. E ciò porta a questa conclusione: il potere della fantasia è il dono d'interpolare nell'infinitamente piccolo, d'inventare per ogni intensità tradotta in estensione una nuova, densa pienezza, insomma di prendere ogni immagine come se fosse quella del ventaglio ripiegato, la quale respira solo aprendosi e nella nuova dimensione mette in evidenza quei tratti della persona amata che racchiude in sé."

³⁵ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 53.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 43.

dei pezzi di stoffa e delle pietre da costruzione. Nei motivi delle fiabe egli costruisce il suo mondo, o almeno lega i suoi elementi³⁷

La fiaba, che verrà considerata l'esempio della narrazione *par excellence*, è qui pienamente definita come lo scarto della narrazione leggendaria con i suoi toni trionfali, essa è per la leggenda ciò che la ricostruzione storica dello storico materialista è per la storia dello storicismo. La materia della quale è fatta la fiaba, e che essa consegna nelle mani del bambino, ha le caratteristiche di ciò che è il passato quando viene colto «nel momento del pericolo». Ovvero essa non è depotenziata ma politicizzata. È esperienza resa utilizzabile così come i brani della storia della borghesia lo erano nella raccolta che Benjamin curerà per la *Literarische Welt*.

«Il bambino può disporre delle materie»³⁸, ma queste non si presentano passivamente a lui in qualità di utilizzabili, giungendogli invece attraverso lo sguardo che il materiale a sua volta gli rivolge. Il mondo del materiale, lungi dall'essere considerato come una passiva materia prima, è agente esso stesso della relazione che si sta instaurando con colui che con questo entra in dialogo. L'utilizzabilità del libro per bambini nella sua forma più genuina è inversamente proporzionale alla passività della materia della quale si fa promotrice la tecnica.

Un testo che viene qui citato, parte della collezione di Hobrecker, consta di immagini estremamente belle disposte in dodici pregevoli volumi. L'autore, coglie Benjamin, invita i bambini a ritagliarne le figure nonostante ciò possa fare «inorridire» i genitori³⁹. Ciò potrebbe apparire come un invito a sfruttare la materia del libro, ma è il volume stesso a parlare al bambino invitando a prenderne le parti e a reinventarle, riutilizzarle e farne ciò che desidera. Montando le immagini il bambino si comporta come fa anche con la fiaba, ovvero in modo «sovrano»⁴⁰, anche se questa sovranità non si deve intendere come un assolutismo del capriccio infantile, dal quale nulla potrebbe nascere se non quel «divorzio» dalla natura del quale abbiamo trovato l'apocalittica espressione in *al planetario*, è la disposizione ad essere sovrana, non il potere sul materiale, che si è già invece consenzientemente concesso come alleato.

L'immagine del ritagliare e dell'incollare ritorna in uno splendido passo di *Infanzia berlinese* intitolato *Lo scrittoio*, nel quale la tematica più profonda è quella dell'instaurarsi di una simbiotica complicità fra il bambino e il proprio scrittoio, nel quale egli trova lo spazio per condurre tutte le attività che devono essere nascoste all'autorità della scuola e della normalità quotidiana. Una delle attività che il Benjamin bambino preferiva compiere dentro di esso «come dentro un'armatura» era quella di ritagliare e incollare le decalcomanie, le quali lo «fissavano da fogli e giornalotti, celate da un velo ricco di promesse»⁴¹. La promessa di queste immagini è quella di essere svelate sotto la mano del bambino, nel contatto con essa e nel suo lavoro:

Quando poi però, morbidamente illuminati, riposavano sul foglio e sotto le mie dita, che ne passavano e ripassavano il dorso con un cauto spianare, strofinare e raschiare, lo spesso strato si staccava in sottili lamelle, e da ultimo sul dorso screpolato, scorticato, spuntava, tenero e naturale, il colore, era come se sul mondo opaco e sbiadito del mattino sorgesse il raggianti sole di

³⁷ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 43-44

³⁸ Ivi, p. 43.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, ed. it. E. Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, p. 112.

settembre, e tutte le cose, roride ancora della rinfrescante rugiada dell'alba, ardessero incontro a un nuovo giorno della creazione⁴².

Il lavoro del bambino sembra essere una prefigurazione del mistero della creazione delle opere dell'uomo, che si offrono nel materiale e risplendono nell'opera e nello sguardo che le svela.

Così anche l'illustrazione dell'abecedario diventa un'occasione per approfondire una tematica particolarmente cara a Benjamin e a questa relata, ovvero quella della natura della scrittura nel suo originarsi, uno dei misteri dell'apprendimento più profondi, che viene qui ad emergere proprio dalla medesima dinamica relazionale con il libro, materiale dell'apprendimento.

La silografia in bianco e nero, la sobria illustrazione prosaica lo trae fuori di sé. Con l'imperiosa esortazione alla descrizione che è insita in esse, queste immagini inducono il bambino a parlare. Ma come descrive queste immagini con parole, così le descrive di fatto. Abita in esse. Diversamente da quella colorata, la loro superficie non è un «Noli me tangere» non lo è né in sé stessa né per il bambino. Invece ha per così dire un carattere soltanto allusivo, ed è capace di una certa condensazione. Il bambino la effettua. E così avviene che egli non soltanto descriva queste immagini, ma anche vi «scriva», in senso materiale. Le scarabocchia. Insieme al linguaggio vi impara anche la scrittura: geroglifica⁴³.

Seppure questa recensione non sia stata spesso considerata, nemmeno dallo stesso Benjamin, come parte della sua produzione maggiore, è evidente che in un'affermazione tanto rapida quanto lancinante sia racchiusa una parte importante della sua riflessione, in particolare facente riferimento alla natura stessa della scrittura e della letteratura.

Ricordiamo come in lavori quali *Il compito del traduttore*⁴⁴ Benjamin avesse già portato avanti una riflessione sull'origine del linguaggio, ma nonostante la più ampia riflessione di questo testo di filosofia del linguaggio, è in questa breve recensione che emergono lampanti le suggestioni che stanno alla base della sua formulazione più personale, proprio nel momento in cui questa si sta svincolando dalle suggestioni idealistiche tipiche della sua gioventù e della partecipazione ai movimenti degli studenti berlinesi.

Schiavoni nel suo saggio *Walter Benjamin il figlio della felicità*⁴⁵, ha sostenuto che questo testo rappresenta una reale svolta nel pensiero e nell'esistenza stessa di Benjamin, tracciando uno «spostamento di interesse dalla *Jugend* alla *Kindheit*, ossia dalle potenzialità della gioventù a quelle dell'infanzia»⁴⁶; eppure si è tentati di non limitare solo a ciò – per quanto già questo sia un passaggio fondamentale quanto vero nella filosofia benjaminiana – ciò che può essere fatto emergere dallo studioso dell'autore tedesco a partire da questo breve brano. Qui sembra infatti cambiare la modalità stessa di ricerca che Benjamin stava portando avanti. Il fermento idealistico e la teoria dello Spirito della *Metafisica della gioventù* sono a questo punto decisamente soppiantate da uno sguardo direttamente rivolto alla materialità della ricostruzione storica ed alla necessità di ripartire archeologicamente dal residuo per ricostruire il passato. Non si fa ciò nell'intenzione di ricostruire un percorso, bensì solamente un istante, così come di un istante si tratta quando la mano del bambino cristallizza la propria comprensione dell'immagine nella prima scrittura. Il geroglifico che

⁴² Ivi, p. 113.

⁴³ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 48.

⁴⁴ Benjamin W., *Opere complete*, Vol. I, *Scritti 1906-1922*, cit., pp. 501-507.

⁴⁵ G. Schiavoni, *Walter Benjamin il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴⁶ G. Schiavoni, op. cit., p. 156.

emerge dalla mano infantile è figlio di una relazione complice: quella fra il piccolo uomo e l'illustratore, il quale non lavora *per* lui ma *con* lui. E alle spalle dei pedagoghi.

Questa relazione, il frutto della quale è il disegno capace di dischiudere l'infinito mondo della scrittura, è caratterizzata da un movimento sovversivo rivolto verso l'autorità degli specialisti. I pedagoghi cercano di corrompere l'infanzia attraverso l'infantilismo della propria immagine di essa ed attraverso il catechismo che vogliono veicolare, ma sta al bambino rimanere fieramente alieno al mondo che gli si prepara come gabbia. Egli non apprende subito la scrittura così come essa è canonizzata, passa attraverso il geroglifico, il quale non è considerabile come la preistoria della scrittura ma come una sua reinvenzione.

La medesima tematica viene ripresa da Benjamin a due anni di distanza da questa recensione con un brano pubblicato su *Die literarische Welt* dal titolo *Aussicht ins Kinderbuch*, nel quale vengono approfondite tematiche già presenti uscendo però dallo scritto d'occasione e potendo così approfondire i punti più carichi di conseguenze da un punto di vista filosofico. La tematica della scrittura diventa ora centrale, lasciando il ruolo periferico che rivestiva nella recensione al testo di Hobrecker, che pure è testimonianza della prima emergenza della tematica dell'infanzia nel pensiero di Benjamin. Il testo, tradotto in italiano come *Sbirciando nel libro per bambini*⁴⁷, riprende quasi alla lettera ciò che precedentemente era stato scritto riguardo al primo contatto con la scrittura geroglifica da parte dei bambini, ma nella frase che pare quasi integralmente ricopiata dal precedente lavoro, viene chiarito il gesto che starebbe alla base di questo lavoro infantile:

Con la loro imperiosa esortazione alla descrizione queste figure destano nel bambino la parola. Ma come le descrive con le parole egli vi scrive in senso reale. Le scarabocchia. A differenza di qualsiasi altra superficie colorata, la loro superficie ha per così dire il carattere allusivo ed è in grado di ricevere un certo spessore (*Verdichtung*). Il bambino la effettua (*dichten*), ed insieme al linguaggio vi apprende anche la scrittura: geroglifica⁴⁸.

Come segnala Schiavoni⁴⁹ in questa formulazione il gioco di parole tedesco resta intraducibile, ma esso gioca con i termini *Dichtung* e *Hineindichtung*, spostando il campo semantico a cavallo fra la nozione di condensazione (*Verdichtung*) della quale è capace l'immagine della silografia in bianco e nero, alla quale risponde la *Dichtung* dell'opera del bambino, ovvero un suo essere agita, ma anche composta come si fa per una poesia. Questo termine pare qui particolarmente indicativo quando si comprenda come abbia a che vedere con la creazione intellettuale e con la realizzazione che viene a concretizzarsi nel bambino quando, viene specificato, lavora sulle immagini attraverso un gesto preciso: «le scarabocchia»⁵⁰. Questa terminologia non può essere considerata come casuale, infatti in essa è presente l'idea di una rappresentazione che appare agli occhi dell'adulto come insensata e distruttiva per il foglio stesso. Il lavoro infantile possiede infatti a parere di Benjamin proprio la caratteristica di essere fondamentalmente distruttivo nella sua produzione. Eppure, questo tipo di rapporto con il libro nel quale può apprendere la scrittura, questo suo deturparlo, è decisamente di un ordine diverso rispetto al deturpamento che potremmo riferire ad uno sfruttamento della risorsa materiale il quale ne esaurisce le possibilità. Ciò avviene invece nel carattere costruttivo dell'ingegnere e del tecnico moderno, il quale sfrutta le proprietà della terra inimicandosi la propria stessa sposa. Nella tecnica contemporanea Benjamin vede operarsi un divorzio profondo fra l'uomo e il proprio

⁴⁷ Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., p. 51.

⁴⁸ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 53.

⁴⁹ Ivi, p. 53, note 2-3.

⁵⁰ Ivi, pp.51-59.

materiale, che vediamo esemplificato nel brano *al planetario* di *Strada a senso unico* nell'impossibilità di respirare la stessa aria, la quale sfruttata e violata si rifiuta di aiutare l'uomo che di essa vive. In modo opposto la relazione con il materiale dalla quale sorge la novità è qui quella che si ritrova negli aiutanti della fiaba. Il brano inizia con una locuzione che ricorda il «c'era una volta», e che ad esso fa direttamente riferimento nominando subito una delle produzioni letterarie che per Benjamin avranno sempre un grande valore:

In una fiaba di Andersen compare un libro illustrato di valore pari alla «metà del regno». In esso tutto aveva vita. «Gli uccelli cantavano, gli uomini uscivano dalle pagine» per parlare con la principessina «salvo a tornar dentro in gran fretta non appena lei voltava il foglio, perché non nascesse confusione fra le figure»⁵¹.

La fiaba di Andersen a cui fa riferimento Benjamin è *I cigni selvatici*⁵², la quale è presente nella collezione di libri per l'infanzia dell'autore che ci è stata fortunatamente tramandata, e viene usata in questo luogo come ribaltamento del concetto benjaminiano che si viene dipanando.

Non sono tanto le cose a farsi incontro[...]al bambino fantasticamente alle prese con le immagini, ma è piuttosto il bambino stesso che – guardando – penetra in esse come una nube che si appaga dello splendore cromatico dell'universo figurativo⁵³.

Ma se il percorso del bambino verso le immagini del testo apparirebbe non essere ricambiato da un percorso inverso, ciò non è completamente vero. Il bambino come un perfetto taoista domina la cortina illusoria della superficie⁵⁴, ma al contempo fa il proprio ingresso nel mondo della fiaba nella quale viene accolto, e della quale diventa protagonista.

Questa caratteristica dell'approccio infantile al mondo diventa per Benjamin l'ideale stesso di una esperienza che si concretizza come partecipazione ad un rito carnevalesco, ad una «parata»⁵⁵ nella quale le stesse parole fanno la loro comparsa travestite. L'abecedario è a questo punto il responsabile della creazione di un universo a sé nel quale «il bambino afferra le parole e le utilizza non lasciandosi tarpare le ali dal *Sinn*»⁵⁶. Il bambino secondo Benjamin afferra le parole e compone le sue opere attraverso le modalità del montaggio surrealista, nella quale i termini si vestono di un'infinità di significati fantastici e vengono relati l'un l'altro da una serie di connessioni le quali, tutt'altro che logiche, non sono per questo irrazionali. Benjamin venne affascinato profondamente dalle produzioni letterarie dei bambini «a partire da parole date»⁵⁷, nelle quali egli vide in opera la dinamica stessa della cristallizzazione della produzione a partire dai materiali della soluzione di partenza, nella quale lo sguardo infantile riuscendo ad entrare a far parte del mondo delle parole e accolto da esse stesse, diventa capace di concretizzarne nuove conformazioni e geometrie cristalline.

Basta scegliere quattro o cinque parole ben precise facendole poi combinare in una breve frase, e se ne vedrà scaturire la prosa più inaspettata [...] d'un tratto le parole si vestono in costume e sono implicate in duelli, scene d'amore o baruffe. È così che i bambini scrivono i loro testi, ma è anche così che li leggono⁵⁸.

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² Ivi, p. 51.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 52.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

Il bambino riprende dunque il linguaggio e «a partire da parole date» ne reinventa la natura e crea le nuove maschere dietro le quali il linguaggio diviene capace di interpretare nuovi ruoli.

Sempre nel 1926 Benjamin pubblicherà sul *Die literarische Welt* una serie di brevi scritti che testimoniano questa attenzione per il lavoro creativo del bambino, nei quali egli raccoglie le *Frasi fantastiche di una bambina undicenne composte in base a parole date*⁵⁹. Solamente l'interesse dimostrato verso un genere di raccolta di questo tipo sarebbe sufficiente per risvegliare quello dello studioso, ma questo sembra essere più che giustificato proprio sulla base del fatto che la raccolta non è affatto un *unicum* nella sua produzione, bensì parte di un lavoro di riflessione e ricerca ben più ampio, nel quale l'interrogativo non è solamente rivolto a questioni pedagogiche ma alla natura stessa della scrittura e della produzione letteraria.

La problematica del libro per l'infanzia diventa velocemente di tutt'altro spessore all'occhio di Benjamin, essa afferisce infatti alla teoria del linguaggio e all'estetica della letteratura. Il bambino viene ad essere decisamente vicino allo scrittore, così come lo scrittore si avvicina sempre di più al bambino nella riflessione che sorgerà dal lavoro di traduzione di Proust e che confluirà nel testo di *Infanzia Berlinese*, divenendo altresì il modello stesso dell'attività creatrice umana nella sua forma più lontana rispetto ad un qualsivoglia valore borghese.

Questa particolare attività creatrice possiede inoltre un potenziale che è invece assente all'interno dell'arte sacra e borghese: seguendo l'elaborazione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* possiamo vedere come la caratteristica auraticità dell'arte venga meno nella sua riproduzione tecnica, ma questo come decadimento dell'aura non abbia necessariamente una valenza positiva nell'opera di Benjamin.

L'aura della narrazione infatti portava con sé la possibilità dell'esperienza e della sua trasmissione al di là della verificabilità del contenuto stesso, mentre il suo contraltare sembra essere interpretato dal genere letterario del giornalismo, il quale esclude l'esperienza a favore dell'informazione, considerata da Benjamin come una delle forme più degenerate della scrittura. Il terzo elemento in questa contrapposizione emerge però a partire dalla letteratura infantile, nella quale l'opera si ripresenta non nella negazione dell'aura ma nel suo ribaltamento carnevalesco, ove le parole ed i nessi – come nella letteratura surrealista – appaiono scevri dall'asservimento all'utile ed al contempo privi della caratteristica miticità della produzione auratica.

Canneto – confine – bottino – animata – scarne

Il canneto sul confine era un luogo per briganti. Qui essi trascinavano il loro bottino, poiché la strada non era animata. Scarne apparivano nella luce lunare le loro figure⁶⁰.

Le parole proposte alla bambina undicenne si sono travestite, esse sono diventate parte di un'avventura nella quale sono state associate dalla scrittura surrealista della bimba stessa. L'intelligenza infantile è stata in grado di compiere ciò che il produttore inquadrato all'interno della logica borghese non è più in grado di fare: ha interagito con il materiale limitato che le era stato proposto reinventandone la natura, creando un contesto ed un prodotto nel quale l'immaginario sembra aprirsi. La bambina non si limita ad una riproduzione del logico e del già dato, diviene invece capace di costruire immagini anche molteplici nelle quali non è il senso ad essere preponderante, mentre invece lo è la coloritura.

⁵⁹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 135.

⁶⁰ *Ibidem*.

Benjamin è affascinato da questo genere di produzione letteraria, dal libro scritto dal bambino, nel quale le forme delle parole non si sedimentano ma si cristallizzano in configurazioni immediate, «conoscibili in un attimo», ma che possono sempre disgregarsi e ricomporsi in nuove immagini qualora vengano sottoposte a cariche magnetiche. Queste cristallizzazioni non sono semplici trame infantili, sono anzi completamente differenti dalle trame stesse: in esse si dà l'interruzione della logica dello svolgimento e al contempo si crea una forma in sé rivoluzionaria in quanto concede ad una ragione differente di irrompere all'interno della scrittura, interrompendone lo sviluppo lineare.

La scrittura infantile, proprio in quanto corteo mascherato delle parole al quale il soggetto stesso partecipa, viene ad assumere in Benjamin un valore strettamente politico. Essa è una festività che si inserisce nel quotidiano, nella quale non viene però celebrato il sacro ma la sua commedia, nel quale il continuum del tempo «viene fatto saltare», ma non come in una celebrazione carica di retorica bensì come accade nell'attimo insurrezionale. Questo movimento, che nella scrittura il bambino attua con tanto vigore, ha la caratteristica del gioco, il quale possiede in sé tutta la carica esplosiva del carattere distruttivo e la capacità di svincolarsi dalla narrazione lineare. In questo senso ancora troviamo nella pratica infantile la linea guida tanto del movimento insurrezionale che della pratica dello storico materialista: questi soggetti devono essere in grado di spezzare la continuità e la progressione delle narrazioni dominanti – proprio come il bambino fa – a partire dagli scarti e dai residui che questa narrazione gli concede e a partire dalla complicità con essi.

Il bambino rivela la propria inventiva nel gioco con lo scarto dell'artigiano e a partire dalla complicità con gli aiutanti e gli animali della fiaba, mentre lo storico può restituire la coscienza storica del passato soltanto dimostrando la propria vicinanza agli scarti e ai perdenti della storia stessa, ovvero agli stracci degli straccivendoli e alle generazioni di sconfitti. Con rabbia e con volontà di vendetta lo storico deve far balenare il passato «così come si presenta nel momento del pericolo, pericolo di divenire uno strumento della classe dominante», dimostrando la propria complicità con il mondo degli ultimi e dei diseredati che rappresentano agli occhi di Benjamin l'unica possibilità di salvezza. L'ingresso del messia nella storia, ovvero l'interruzione della continuità del dominio, non trascende la dimensione materiale, anzi si concretizza come istante materiale la cui possibilità si situa proprio nella tessitura stessa degli oggetti, così come la possibilità della creazione e del gioco infantile – che sono altrettante immagini di istanti messianici – si situa irrimediabilmente all'interno del gioco delle lettere e della scrittura.

Se il bambino e lo storico possono raggiungere la produzione a partire da questo tipo di sguardo e dalla relazione con la «cartaccia», così il compito del rivoluzionario sarà in grado di prodursi solo nella relazione con gli esclusi della storia e con ciò che è stato visto solo come accessorio della produzione stessa. Allo storico è dato di poter raggiungere un'opera dotata della «giusta tendenza» solo a partire dal dettaglio scartato dalla storia stessa dello storicista e così interrompere la narrazione lineare e progressiva aprendo lo spazio per un momento messianico. L'impostazione metodologica di questo tipo di riflessione, nella quale l'analisi micrologica e la comprensione del frammento stanno alla base di ogni possibile attuazione rivoluzionaria tanto nel campo del sapere che della prassi, è radicata nell'interpretazione del materialismo che Benjamin sviluppa, ma al contempo risente degli sviluppi dell'estetica più autonoma dell'autore.

3. Il microcosmo e il giocattolo: Ingrandimenti

In *Strada a senso unico* Benjamin sembra riprendere questo percorso di riflessione, dedicando una parte del testo proprio alla dimensione dell'infanzia.

Il titolo stesso della sezione ci mostra come le immagini dei bambini che seguono, legate tanto al ricordo personale quanto a una riflessione sulla natura stessa dell'infanzia, non siano da considerarsi come momenti di nostalgia autobiografica ma veri e propri istanti di riflessione metodologica. *Ingrandimenti*⁶¹ non è che uno sprofondare dentro l'occhio del bambino per poter comprendere lo sviluppo di uno sguardo nel quale sia possibile cogliere una scintilla di comprensione rivoluzionaria della realtà, nella quale le categorie della comprensione costituita vengano meno. Un breve manoscritto benjaminiano si riferisce proprio a questa sezione del testo e ne illumina l'enigmaticità in questo senso:

Per i ritratti infantili di *Strada a senso unico* – bisogna assolutamente riflettere se la serietà inoggettiva dell'intuizione infantile non possa essere espressa in questi termini: che il bambino non conosce che l'intero. Cioè sostanze intere, nelle quali egli riesce a trasformare ogni funzione e ogni connessione⁶².

La problematica è dunque di carattere epistemologico, nella quale Benjamin cerca di affrontare un profondo interrogativo intorno alla possibilità concreta di accedere alla comprensione del mondo a partire da un istante, il quale non può che essere l'istante messianico. A partire dall'analisi della comprensione infantile, nella quale si dà la possibilità di una comprensione affatto particolare a partire proprio dal frammento concepito come intero, Benjamin potrà giungere alla risposta. Il brano che abbiamo appena scorto continua infatti citando una frase di Bertold Auerbach:

In anni più tardi non è più dato di cogliere questo piccolo mondo come un intero, esso rimanda sempre l'osservatore ad un mondo più grande⁶³.

Questa affermazione auerbachiana interessa Benjamin in quanto introduce alla riflessione sul problema della relazione fra la totalità e il frammento così come fra il microscopico e il macroscopico, il vicino e il lontano. Sono queste le tematiche che animeranno la ricerca sui *Passages* di Parigi ed il lavoro su Baudelaire, in particolare per quanto riguarda il loro aspetto metodologico.

Si tratta delle «cose perdute» che trova nell'*Ufficio oggetti smarriti* della strada a senso unico, ovvero dell'immagine di un borgo nel momento in cui si giunge ad esso per la prima volta.

Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi, la prima visione di un borgo, di una città nel paesaggio è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo [...] una volta che abbiamo cominciato ad orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarcisi mai più⁶⁴.

Nella prima impressione del borgo si vede la medesima relazione che il bambino intesse con la realtà, nella quale il microscopico e il macroscopico si illuminano l'un l'altro e si mostrano vibrando all'unisono, come se il microscopico mettesse in risonanza la totalità.

⁶¹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., pp. 33-38.

⁶² Ivi, p. 33, nota 8.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 41.

Nella lettura dell'infanzia si ricrea una condizione di porosità fra il soggetto e l'oggetto che viene persa nello sviluppo successivo.

Non è casuale che questo concetto sia stato formulato da Benjamin insieme a Lacis nel testo dedicato a Napoli, nel quale la città partenopea è connotata dalla porosità delle mura e dell'atteggiamento delle persone, anche in relazione al peculiare approccio dei napoletani alla tecnica. In quel testo Benjamin vede nel comportamento delle lavoratrici di fronte alle case napoletane un particolare fenomeno di permeazione di strumento e corpo, di natura e cultura: in esse il corpo si fa tavolo e l'attrezzo diviene corpo mentre lavorano sulle proprie ginocchia. Altrettanto nel mondo dell'infanzia i confini fra gli strumenti, la letteratura e il soggetto divengono sempre più permeabili, tanto che il bambino «quando si alza è tutto coperto dalla nevicata di quel che ha letto»⁶⁵. Con la metafora della tormenta Benjamin torna sulla relazione che intercorre fra il bambino e la letteratura, della quale si diviene tanto prigionieri che dominatori del flusso dei contenuti: il testo avvolge come una tormenta nella quale il piccolo lettore si perde, ma al contempo egli trova in essa lo spazio per reinventare completamente le costellazioni che scaturiscono dal gioco dei fiocchi di neve.

«Per lui le avventure dell'eroe vanno lette ancora, in quel turbine di lettere, come si leggono figura e messaggio nello sfarfallio dei fiocchi, il suo respiro è dentro l'aria degli eventi, e tutte le figure gli alitano in faccia»⁶⁶. Non solo il bambino si fa concretamente presente nella lettura come suo protagonista, bensì ne respira pienamente l'aria direttamente inalandola dal suo alito. Ci troviamo di fronte all'esatto opposto dell'uomo soffocato dai gas tossici della guerra, non più in grado di relazionarsi con l'aria del mondo nel quale si è mosso da dominatore senza ricambiare l'ospitalità accordatagli. L'uomo che ha raccolto le briciole da sotto il tavolo del banchetto, dimostrando la propria cupidigia e l'asservimento al principio dell'utile e dello sfruttamento di ciò che lo circonda, perde al contempo la facoltà di nutrirsi del respiro dell'opera e della materia, perdendo definitivamente l'epoca nella quale «s'inventavano storie per proprio conto»⁶⁷.

La più suadente immagine di Benjamin per descrivere questo momento, questo reciproco abbracciarsi fra uomo e materiale nel quale si dischiude una comprensione profonda del contesto è direttamente relata al piacere sessuale, del quale è affine come si nota in tutto *Infanzia berlinese*.

Bambino goloso.

Attraverso la fessura della dispensa socchiusa la sua mano avanza come un innamorato nella notte. Poi, una volta a suo agio nel buio, eccola cercare a tentoni zucchero o mandorle, uva sultanina o composta. E come l'amante, prima di baciarla, abbraccia la sua bella, così il tatto tiene convegno con quelli prima che la bocca ne assapori la dolcezza. Come il miele e mucchi di uvetta, scivola insinuante la mano persino nel riso. Che appassionato quest'incontro dei due, finalmente sfuggiti al cucchiaino. Riconoscente e sfrenata, come una fanciulla rapita dalla casa paterna, la gelatina di fragole si concede all'assaggio senza pane e, per così dire, alla luce del sole, e persino la margarina ricambia con tenerezza l'ardire di uno spasimante che s'è spinto fino alla sua camera di ragazza. La mano, Don Giovanni in erba, è presto penetrata in ogni cella e vano, lasciandosi dietro cataste stillanti e scorte profuse: verginità che si rinnova senza lamenti⁶⁸.

⁶⁵ Ivi, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Ivi, p. 34.

Il rapporto lussurioso con il dolce cibo esplicita la piacevolezza erotica e il piacere che il bambino trova nella relazione con l'alimento, così come il silenzio della tormenta di neve era lo spazio nel quale egli trovava l'apertura della possibilità del piacere dell'invenzione.

Questo testo pare essere una celebrazione di un momento edenico nel quale l'uomo si è trovato in un'epoca d'oro dell'abbondanza, ma in esso vi è un contenuto che si emancipa da qualsiasi vagheggiamento di questo tipo. Certo è presente la caratteristica della dispensa della casa borghese, dove la riserva pare illimitata e il benessere diffuso penetra nel bambino che ne vive, ma la «verginità che si rinnova»⁶⁹ non è semplicemente un costante riempirsi della dispensa. Non è tanto la quantità dell'alimento ad accogliere il piacere del bambino, non l'abbondanza e la profusione, ma il suo lascivo arrendersi e venire incontro al desiderio.

La mancanza del cucchiaino, il contatto diretto fra la pelle della mano e la consistenza dolce dell'alimento segnano una soglia nella quale soggetto e oggetto si compenetrano, e proprio da questa penetrazione sorge il piacere. La mancanza di un *medium* fra l'uomo e il materiale consente al primo di coglierne le piene caratteristiche e all'altro di concedersi nel modo più completo scivolando fra le dita a ricomporsi in sé. Il riso scivola liscio fra le mani e dopo aver concesso il piacere di quel contatto si riacomoda nei suoi sacchi, riproponendo alla mano lo stesso piacere. Non è questa un'immagine di avidità, ma invece in essa è presente l'osare dello spasimante che si introduce «nella camera di ragazza»⁷⁰ della materia. Solo questo spingersi corteggiante entro di essa, questo farne esperienza diretta e non mediata dallo strumento e dalla ragione, le nega la possibilità di sottrarsi rendendola invece esultante dell'unione.

Di nuovo ci troviamo di fronte ad una comprensione della «vita delle cose» che non è possibile nel processo di manipolazione tecnico, nel quale lo strumento si sostituisce al tatto e «il letto nuziale si tramuta in un mare di sangue»⁷¹.

Questa natura delle cose, che al bambino si dà in una comprensione immediata come fonte di piacere, viene raccontata da Benjamin magistralmente in uno scritto di *Infanzia Berlinese* intitolato *Il calzino*, che vale la pena di riportare

Il primo armadio che si apriva quando volevo era il comò. Dovevo solo tirare il pomello e dalla serratura l'anta scattava verso di me. Fra tutte le camicie, i grembiuli magliette che vi erano custodite c'era la cosa che trasformava il comò in un'avventura. Dovevo farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano uno accanto all'altro, arrotolati e rincalzati come s'usava un tempo. Ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. Non lo facevo per il tepore. Ad attirarmi verso il fondo era il «regalo» che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato. Quando lo tenevo ben saldo in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda parte del gioco che portava alla rivelazione. Ora mi accingevo ad estrarre il regalo dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era al colmo: avevo estratto «il regalo», ma «la borsa» in cui era stato custodito non c'era più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di questo avvenimento. Mi insegnò che forma e contenuto, custodia e custodito sono la stessa cosa. Mi educò a estrarre la verità dalla poesia con la stessa cautela con cui la mano infantile estraeva il calzino dalla borsa⁷².

Qui si vede chiaramente la correlazione fra il tema dell'infanzia e quello della produzione letteraria e della sua critica, i principi della quale si erano prefigurati allo storico nell'infanzia e solo mediante quella sensazione si sono presentati chiaramente a lui. La

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 68.

⁷² Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, cit., p. 58.

compenetrazione di forma e contenuto è anche la strutturale correlazione di materia e opera, nella quale il significato e il significante sono due termini che nascondono la medesima natura come i calzini fanno da borsa a se stessi. Il dono e il suo contenitore coincidono pienamente. Questa immagine di *svolgimento*, nella quale il moto rotatorio dei due morbidi oggetti, tirati e sviscerati dalla mente del critico, ruotando si dipanano fino a mostrare la loro stessa finzione di differenza e la loro natura unitaria, diviene allegoria della natura stessa dell'opera umana nella poesia e nelle sue forme più pure.

Se il problema della tecnica è già stato evidenziato, si vede invece qui come sia a partire dallo sguardo e dalla prima produzione di scrittura infantile che si renda possibile comprendere come ogni tipo di attività produttiva libera sia da fondarsi su di un certo tipo di relazione con il materiale, nella quale lo sguardo infantile riveste un ruolo rischiaratore. Ma questo tipo di relazione è subordinata all'abbattimento della caratteristica di merce dei prodotti, che all'occhio del bambino non solo si cela alla vista nella figura del regalo, bensì è completamente aliena al prodotto.

Il bambino è l'immagine stessa di un pensiero che nega esplicitamente quello borghese; tanto quanto nelle riflessioni del giovane Benjamin la gioventù rappresenta il punto di rottura con l'ideale della borghesia dei padri – dalla quale rifugge nelle peregrinazioni nella marca di Brandeburgo⁷³ – così il bambino non concepisce il mondo secondo le caratteristiche di questa. In un brano di *Strada a senso unico* questa caratteristica è perfettamente visibile: il bambino fugge l'estraneo mentre è ancora vestito sulla porta di casa, si ripresenta a lui nudo e felice un istante dopo «nel frattempo si era lavato»⁷⁴. Questa immagine di assoluta alterità logica, nella quale una logica è pur presente, è la stessa che regge l'idea di una produzione rivoluzionaria nella quale l'opera sia assolutamente nuova eppur colma dell'esperienza umana. Il bambino afferra i brani della fiaba, ne trae l'esperienza e la distrugge al contempo.

Il bambino si muove incontro alla materia e la fa propria con la naturalezza di chi si pone di fronte ad essa cogliendone in pieno il fascino leggero, ma al contempo ricco di contenuti, così con essa instaura un rapporto che ha il sapore di quello mimetico, ma che da esso si discosta.

4. L'aura, il colore e la maschera

Il bambino, nelle sue peregrinazioni nel mondo delle cose, rischia però di sprofondare all'interno di un mondo magico e totemico. Si tratta dello stesso rischio che nella ricerca si può trovare in un'immedesimazione totale con il materiale, nel quale il microcosmo smette di vibrare all'unisono e si sedimenta come precipitato nel quale ci si trova invischiati fino a calcificarsi con esso. Il rischio dell'analisi dell'infanzia di Benjamin è quello di cadere all'interno di una visione magica, mitica ed auratica dell'esperienza infantile, così come per lo storico è quello di cristallizzarsi nella conservazione del passato. Come già abbiamo notato è invece il ribaltamento di questa che ci si offre nella figura del bambino benjaminiano, che eppure sembra sempre rimanere sottesa, seppur già sconfitta nella radicale negazione del bambino come natura primigenia e di ogni roussovianismo. Non vi è alcun stare di fronte ad una materia-idolo o entro una natura intatta nell'esperienza infantile a parere di Benjamin, esattamente come non vi è però il dominio assoluto della materia inerte che si dà nella tecnica e nella scienza. La natura del rapporto è completamente altra rispetto a questa

⁷³ Benjamin W., *Peregrinazioni nella marca di Brandeburgo*, in *Opere complete. Scritti 1930-31*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2002, pp.320-337.

⁷⁴ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 10.

duplice via, restando in qualche modo *sottostante* al bivio, nascosta allo sguardo di chi calca la via maestra. Questa via sorge da un principio euristico che è già scienza, ma definitivamente emancipata e dall'ottica del progresso e dal principio storicista.

Per poter mostrare come si configuri questo principio conoscitivo, il quale getterà nuova luce sul procedimento utilizzato dal Benjamin maturo nella ricerca sui *Passages* e nella sua particolare «prefigurazione» rappresentata dalla prima versione del saggio su Baudelaire, sarà necessario partire proprio dal rischio del bambino di cadere in una «allibita fatticità» della quale può essere prigioniero.

Il *Bambino nascosto*, altra immagine presente in *Strada a senso unico*, espone proprio questo punto, mostrando come nella natura del bambino vi sia la facoltà di emanciparsi dalla presa delle cose su di lui. Un bambino che si nasconde all'interno della casa paterna è, per Benjamin, all'interno di un mondo chiuso nel quale come in una tautologia ogni passaggio e ogni oggetto è di per sé dimostrato e continua a fare riferimento a sé stesso. Si tratta di quell'ambiente che più tardi sarà analizzato come *l'intérieur* borghese, nel quale il romanzo giallo non può che collocare l'omicidio mostrandone la natura contraddittoria. Questo mondo chiuso è per il bambino campo di gioco, nel quale riesce a spezzare quella totalità organica che esso rappresenta. Il bambino è inizialmente «chiuso dentro il mondo dei materiali»⁷⁵, la sua relazione con i tendaggi e con il tavolo sotto il quale si nasconde gli permette di trovare supporto in essi, ma il prezzo che deve pagare è l'assimilazione totale entro di loro. Egli rinuncia a sé per poter trovare rifugio nel mondo del materiale, che a sua volta diviene la sua prigioniera. Si tratta di un rapporto esoterico con il materiale, nel quale «Il tavolo della sala da pranzo sotto il quale si è rannicchiato fa di lui l'idolo ligneo del tempio, dove le gambe intagliate sono le quattro colonne»⁷⁶, così come la porta dietro la quale si nasconde diviene la maschera di un rituale indigeno del quale è sacerdote. L'adulto che lo scopre mentre è intento in questo rito potrebbe renderlo parte stessa del materiale al quale si è assimilato in senso religioso, transustanziarlo in quegli elementi della casa che sono tanto il suo nascondiglio che la sua prigioniera. Ma vi è un modo attraverso il quale questo sguardo di medusa viene invalidato dal potere del bambino, e esso risiede proprio nel fatto che la dimensione nella quale questi rituali di transustanziazione hanno luogo è quella del gioco.

Per questo, quando è preso da chi lo stava cercando, fa uscire con uno strillo il demone che l'aveva così tramutato perché non lo trovassero: anzi non aspetta neppure il momento, previene l'altro con un grido di autoliberazione. Per questo la lotta con il demone non lo stanca mai⁷⁷.

L'urlo del bambino fa cadere la maschera e distrugge il potere malefico dello stregone, della fiaba, della fantasia e del materiale. Si tratta di un istante nel quale il potere auratico del mito viene fatto sgonfiare dalla potenza del pensiero infantile, che attraverso la rappresentazione e l'esposizione di sé crea uno *choc* a seguito del quale i poteri malefici del solipsismo lo lasciano, riportandolo nella collettività. In questo caso la nozione di *choc*, tanto importante nella riflessione estetica di Benjamin, è vista nella rappresentazione e nell'esposizione del soggetto, che, come nel *Programma per un teatro proletario di bambini*, porta ad una loro emancipazione dal «pericoloso mondo della fantasia pura» verso un uso creativo della stessa. Questa parabola infantile sembra essere affine allo stesso percorso intellettuale di Benjamin, che arriverà infatti a negare con forza l'idealismo della propria fase legata al *movimento della Gioventù* proprio per via dello *choc* che lo colpirà a seguito della sua entrata in contatto con la rivoluzione russa e con il materialismo storico. Il momento della

⁷⁵ Ivi, p. 36.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

festa, che riempie di doni il mondo chiuso della casa paterna rendendolo un luogo dove sono possibili nuove aperture, è anche il momento nel quale il bambino si emancipa dal mondo della materia nel quale era stato rinchiuso.

Questa tematica si ritrova in molti testi come associata a quella del colore. Il colore secondo Benjamin è uno strumento di affascinamento del bambino, del quale è preda innocente ed incapace di emanciparsi. La fantasia infantile nelle immagini colorate non riesce ad essere creatrice, divenendo invece essenzialmente passiva e divagatrice⁷⁸.

Si tratta di momenti nei quali il pensiero non può reagire, eppure nei quali la fascinazione è grande e piacevole. Si tratta del mondo della merce così come viene percepito nell'infanzia, ovvero della sua esposizione che affascina lo sguardo chiudendone le possibilità creatrici in una passività contemplativa.

«Nel cielo, con un monile, in un libro, mi perdevo nei colori. I bambini sono loro preda ovunque»⁷⁹, e così il Benjamin del ricordo insegue anche le bolle di sapone perdendosi nei giochi di colore delle loro rifrazioni «fino a quando non scoppiano»⁸⁰. Ma uno dei giochi preferiti dei bambini è proprio quello di far esplodere queste bolle per emanciparsi dalla fascinazione che da esse deriva, per riaffermare nello scoppio la propria attività distruttiva e creatrice al contempo. Fare esplodere il mondo della merce, scoprire cosa sta dietro la bolla colorata del commercio a partire da una singola goccia del liquido che si vaporizza nell'esplosione sarà il compito della ricerca storica che si prefiggerà di portare avanti Benjamin. Il bambino si trova ad essere la soglia fra il carattere distruttivo e quello del collezionista: se da un lato egli guarda al materiale con l'incanto di colui che conserva, che possedendo fa uscire dalla dinamica del valore di scambio e del valore d'uso, dall'altro egli è l'incarnazione stessa del carattere distruttivo

Il carattere distruttivo è giovane e allegro. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le tracce della nostra età; e rallegra perché ogni rimozione significa per colui che distrugge una schiarita, una perfetta – (per dirla in termini matematici) – riduzione se non estrazione della radice della propria condizione. A una simile, concezione apollinea del distruttore induce più che mai la comprensione di come si semplifichi straordinariamente il mondo ove lo si verifici in base alla dignità d'essere distrutto. E il grande nastro che avvolge armonicamente ogni esistente. Ed è una visione che procura al carattere distruttivo uno spettacolo della più profonda armonia⁸¹.

Se tanto il bambino gode di questa condizione e assume il mondo proprio in base alla dignità di distruggerlo, al contempo questo atto distruttivo si cristallizza in costellazioni creatrici nelle quali l'aspetto distruttivo e insurrezionale è esso stesso dinamica creatrice.

L'immagine del *Tirasegno* conferma questa interpretazione del momento di rottura dell'auratico nella vita infantile, a seguito del quale il rapporto con il materiale non si limita ad un rapporto religioso, ma invece mediante lo sparo diviene attività creatrice che infrange la bolla. In questo aforisma emerge la fascinazione di Benjamin per le giostre, ma al contempo esse divengono allegoria dell'inizio di un'interazione non allucinata con l'esterno: lo sparo del fucile consente al giocatore di divenire regista dello spettacolo cogliendo nel segno.

Compagno a questo punto i teatrini della giostra, «costellazioni»⁸² nelle quali il bambino può salvare i personaggi delle fiabe e in cui «lo sparo irrompe magicamente nella vita dei pupazzi con quella salutare violenza che spicca ai mostri la testa dal tronco

⁷⁸ Cfr. Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., pp. 51-52.

⁷⁹ Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007, p. 72.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Benjamin W., *Opere complete. Scritti 1930-31*, cit., p. 521.

⁸² Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p.48.

mostrandone la natura di principesse»⁸³. Abbiamo qui a che fare con una nozione di *choc* che si manifesta come fondamentalmente affine a quella dello *Jetztzeit* che viene espressa nelle tesi di filosofia della storia, la quale a sua volta si configura come momento insurrezionale nel quale si apre la possibilità dell'interruzione del *continuum* storico in funzione dell'istante messianico e rivoluzionario. È questo il momento nel quale è possibile l'apocatastasi e la redenzione delle generazioni di vinti. In questo momento la relazione con la natura, che nel bambino prende la forma del gioco che utilizza lo scarto in modo inusitato, si emancipa dalla chiusura mitica.

Questo punto, nel quale trovano la propria intersezione varie linee di fuga del paesaggio benjaminiano che abbiamo cercato di osservare, non si chiarisce però completamente se non grazie ad un frammento manoscritto, il quale nonostante la scrittura poco lineare e il carattere di appunto, esplicita un percorso complesso e articolato nel quale rientrano l'esposizione, il tema del micrologico, l'abbattimento dell'aura e il gioco:

Ora, nel caso di un'esposizione, il donatore in apparenza non c'è. Le cose attraversano questo spazio in modo talmente fulmineo e lampante che il donatore ne risulta messo in ombra. Lenin come donatore. Il saggio su «Europe» (cfr. Ephime Zozoulia, Découverte de Lénine, in «Europe», 66, 15 giugno 1928, pp. 178-87). La tecnica della «messa in mostra» come esperimento scientifico, come principio euristico. Inoltre: *la demonstratio ad hominem*, un principio politico. Fare scaturire la metafora dalle cose significa scoprirne il nocciolo antropologico, e ciò a sua volta coincide con l'esposizione del loro significato politico. Questo nocciolo antropologico riguarda e sorprende la massa in quanto donataria. E tale sorpresa è relativa all'imprevedibile connessione che viene a stabilirsi fra la metafora che è al momento in questione e la forma espressiva che è al momento disponibile (immagine, linguaggio, e così via in categorie sempre più ristrette); in altri termini, la metafora diventa in definitiva l'unica possibile forma di manifestazione della cosa. Avanzare lungo la via che porta a essa: gioco appassionato con le cose. Lungo lo stesso percorso i bambini si spingono fino al cuore. Questa parte deve essere messa in relazione con la componente di *choc* e con la componente di gioco⁸⁴.

Nel dono il donatore perde la propria importanza in funzione dell'esposizione delle cose. Per Benjamin il posto maggiormente nascosto è quello più esposto: come vediamo dall'interesse che egli dimostrò per alcuni testi nei quali si spiegava come nascondere le uova di pasqua egli vide nel nascondere il dono un atto nel quale era possibile sintetizzare alcuni aspetti controversi della relazione con la materialità: tanto nella figura del bambino che nascondendosi diviene parte della materia stessa, come invece nel dono che interrompe la spazialità normale delle camere, trasformando i punti più microscopici in infinità attuali. Ma il mostrare e il nascondere, in questo frammento, vengono assunti a principio euristico, divenendo perfino parte della ricerca scientifica dell'uomo. Il processo mediante il quale nel microscopico e nella sua esposizione viene fatta emergere la metafora è l'unico nel quale la materialità si possa manifestare, ma per giungere a questa esposizione bisogna essere in grado di giocare con le cose con la medesima passione e serietà con la quale il bambino gioca con gli scarti reinventandoli e al contempo esponendone la più profonda natura. Vediamo come tutto ciò che nei testi particolari sembrava relato eppur non affrontato in modo unitario, in questo piccolo passo viene a trovarsi in una vorticoso dinamica, nella quale l'elemento politico resta perno attorno al quale l'esposizione, la metafora, il gioco e lo *choc* devono essere fatti roteare e dialogare, infatti è proprio l'elemento di *choc* del gioco ad avere la facoltà di esporre la cosa, ma quella materialità e la dimostrazione della totalità a partire da essa non può che essere un principio politico: quello della *demonstratio ad hominem*.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Benjamin W., Opere complete. Frammenti e paralipomena, vol. VIII, ed. it. Enrico Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2014, fr. 75.

Che questa fallacia venga collocata da Benjamin in questo appunto non deve stupire, infatti in esso cerca la propria formulazione il particolare materialismo che Benjamin sta cercando di elaborare, e la *demonstratio ad hominem* è uno degli argomenti di Marx nel quale proprio la radice materialista riesce a sovvertire la logica sillogistica, opponendosi ai valori di una idealistica *Humanitas* universale di stampo borghese. È verosimile che Benjamin avesse letto la *Introduzione a: Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, ripubblicata in Germania nel 1927, prima di scrivere questi appunti, ed in essi la questione della dimostrazione *ad hominem* viene così risolta: «la teoria è capace di impadronirsi delle masse non appena dimostra *ad hominem*, ed essa dimostra *ad hominem*, non appena diviene radicale, Essere radicale vuol dire cogliere le cose alla radice. Ma la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso.»⁸⁵ La radicalità deve essere dimostrata *ad hominem*, ovvero a partire dall'uomo come concreta soggettività materiale, come frammento dal quale è possibile derivare la validità dell'intera argomentazione. Se questa affermazione non è valida dal punto di vista logico formale, lo è invece per Marx e per Benjamin, il quale nel breve frammento non manca di metterla in relazione con il proprio peculiare metodo di ricerca, che egli considera fundamentalmente frutto del materialismo storico. Così come l'uomo dimostra la radicalità della teoria, altrettanto il frammento dimostra la storia e rende possibile la rivoluzione per Benjamin, ma la via che può portare fino alla manifestazione della cosa è solamente quella della metafora, frequentata dal bambino che gioca. Questa medesima posizione e questo peculiare metodo materialista sarà portato avanti anche nel campo dell'indagine storica da Benjamin, nella quale la figura del bambino continua a svolgere un ruolo radicale così come lo fa l'elemento di *choc* del suo gioco insurrezionale e costruttivo.

Agamben dirà, partendo proprio dalle posizioni benjaminiane e dalle suggestioni del giovane Lucignolo delle avventure del burattino di Collodi, che nel paese dei balocchi si verifica un particolare potenziale del gioco:

Possiamo ipotizzare una relazione, insieme di corrispondenza e di opposizione, fra gioco e rito, nel senso che essi intrattengono entrambi n rapporto con il calendario e col tempo, ma che questo rapporto è nei due casi inverso: il rito fissa e struttura il calendario, mentre il gioco al contrario, anche se non sappiamo ancora perché, lo altera e lo distrugge. [...] Giocando l'uomo si scioglie dal tempo sacro e lo dimentica nel tempo umano⁸⁶.

La riflessione di Agamben in questo modo riesce a tirare le fila del discorso benjaminiano e riunire differenti elementi che sono per noi importanti, sottolineando il profondo legame che esiste fra il mondo del gioco infantile e la nozione di tempo. Il bambino che gioca è riuscito a ribaltare il mito, e con ciò ha anche disgregato la linearità del tempo, ma questo atto non è altro che quell'atto distruttivo e intrinsecamente creativo che sorge dagli scarti, mediante la comprensione dei materiali e che passa attraverso la relazionalità. Questa produzione è anche l'istante insurrezionale e al contempo rivoluzionario, il momento messianico nel quale viene interrotta la carovana dei vincitori e vi è la possibilità di redenzione, la cui consapevolezza deve essere radicata in una concezione della storia che – proprio a partire dalla citazione e dalla relazione con gli emarginati e gli scartati della storia, riesca a negare la visione progressiva e a fermare l'orologio della storia dei vincitori.

Perché solo fra di essi, ci dice Benjamin, vi è la speranza.

I soggetti minori, gli scarti, i bambini, gli emarginati, rappresentano l'unica potenza capace di scardinare la logica della grammatica del dominio. Nei bambini questo momento si dà come profeticamente presente, come se già nel loro modo di rapportarsi al mondo dei

⁸⁵ Marx K. e Engels F., *Opere*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 197.

⁸⁶ Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 69-70.

materiali e nel creare fosse prefigurata la tecnica nuova. Fatta di esperienza ed al contempo esente dal mito, distruttrice e creatrice, complice della natura e non sua dominatrice, liberata dal criterio dell'utile ma proprio per ciò portatrice della salvezza messianica.

Bibliografia

- Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Arendt H., Benjamin W., *L'angelo della storia. Testi lettere documenti*, trad. it. C. Badocco, Firenze, Giuntina, 2017.
- Auerbach E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2010.
- Benjamin W., *Programma per un teatro proletario dei bambini*, trad. it. Fachinelli E. in «Quaderni piacentini», Anno VIII, luglio 1969, pp. 147-151.
- *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Cases C. (a cura di), trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973.
 - *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Schiavoni G. (a cura di), Milano, Emme, 1981.
 - *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, ed. it. Agamben G. (a cura di), Torino, Einaudi, 1983.
 - *Parigi capitale del XIX secolo (Das Passagen Werk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982)*, ed. it. G. Agamben (a cura di), Torino, Einaudi, 1986.
 - *Ombre corte. Scritti 1928-1928*, ed. it. Agamben G. (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.
 - *Opere complete. Scritti 1930-31, vol. IV*, ed. it. Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2002.
 - *Opere complete. Scritti 1932-33, vol. V*, ed. it. Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2003.
 - *Opere complete. Scritti 1934-37, vol. VI* ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2004.
 - *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (Berliner Kindheit um neunzehnhundert)*, Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2007.
 - *Bambini abbecedari giocattoli*, S. Calabrese e A. De Blasio (a cura di), Bologna, Archetipolibri, 2010
 - *Charles Baudelaire. Un poeta Lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Agamben G. Chitussi B. Härle C. (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 2012.
 - *Angelus novus. Saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.
 - *Opere complete. Frammenti e paralipomena*, vol. VIII, ed. it. Enrico Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.
- Blanqui L.A., *L'eternità attraverso gli astri*, F. Desideri (a cura di), Roma, Edizioni Theoria, 1983.
- Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon, 1995.
 - *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Benjamin W., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Solmi R. (a cura di), Torino, Einaudi, 2014, pp. 309-339.
- E. Fabietti, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin. Tracce di una corrispondenza*, in «Moderna», XI, 2009, 1, pp. 65-74.
- Fachinelli E., *Nota a Benjamin*, in «Quaderni piacentini», Anno VIII, luglio 1969, pp. 151-155.
- *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, in «Quaderni piacentini», n.s., n.1, 1981, pp. 81-93.

Gentili D., *Il tempo della storia. Le tesi "sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Napoli, Guida, 2002.

Ilana Bahbout, Dario Gentili, Tamara Tagliacozzo (a cura di), *Messianismo ebraico*, Firenze, Giuntina, 2009.

Löwy M., *Walter Benjamin: Advertissement d'incendie*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, trad. it. *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin* M. Pellezza, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Szondi P., *Speranza nel passato. Su W. Benjamin*, in Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, pp. 127- 151.

Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra *immagine dialettica* e *détournement*

Elena Girelli

Intuizioni di continuità

Come si scrive la storia? Come ci si relaziona al passato? A cosa, o a chi, deve servire la ricostruzione storica? E come si mette in forma tale ricostruzione per renderla efficace? A partire da queste domande prende avvio il nostro percorso di ricerca che si propone, non senza esitazioni, di rendere visibile, o perlomeno intuibile, un ponte che, per quanto accidentato, sembra condurre a comunicazione due figure apparentemente lontane della storia del pensiero del Novecento: Walter Benjamin e Guy Debord. L'abisso che separa storicamente, e per molti versi anche teoricamente, queste due figure non potrebbe essere più profondo, eppure i punti di convergenza e di continuità che continuano a guizzare davanti agli occhi del lettore che si avvicina comparativamente alle loro opere letterarie (e filmiche) tracciano un legame frastagliato e discontinuo, ma ciononostante persistente.

Tante delle affinità derivano sicuramente dal fatto che entrambi muovono la propria riflessione a partire da un terreno di riferimenti teorici, artistici e politici condiviso, primi fra tutti, anche se in maniera alle volte conflittuale, per non dire eretica, i testi e la tradizione marxiana e marxista.

L'interesse di entrambi per le parti solitamente considerate secondarie de *Il Capitale* di Marx, come il feticismo della merce, ma più in generale una focalizzazione sull'elemento sirenico, onirico, soggiogante della società capitalistica¹ non può non porli su un terreno comune. E se la merce, il suo apparire nel vissuto e la conseguente ristrutturazione della cultura e della società in funzione di essa, saranno per il pensiero di Debord il cuore pulsante e l'origine della Società dello Spettacolo, infatti «il *fiat* della catena che dà vita allo "spettacolo" ha luogo precisamente nella nascita della merce: con la metamorfosi del prodotto in merce, evento "esoterico" dirompente, al quale va fatta risalire la trasformazione radicale del mondo storico»², allo stesso modo in Benjamin la merce è presente come tassello fondamentale di quella «trasformazione radicale del mondo storico» che è la costruzione fantasmagorica che caratterizza la storia della Parigi del *Passagenwerk*. L'assoluta pregnanza della scelta, non casuale, del *passage* come chiave di lettura del XIX secolo si manifesta proprio nel suo intimo legame con la merce, esso è infatti il primo elemento architettonico che ha come funzione intrinseca l'esposizione e l'esaltazione della merce, è la prima irruzione spaziale di essa nella vita, evento destinato a modificare intimamente il mondo e la percezione di esso³. A partire da questo orizzonte teorico e critico condiviso, e forse anche in

¹ Per quanto riguarda l'influsso di Adorno e Horkheimer sull'avvicinamento di Benjamin a Marx e sui mutamenti intervenuti nel *Passagenwerk* a seguito della lettura de *Il Capitale*, in particolare lo slittamento da carattere onirico a fantasmagorico della cultura del XIX secolo e le riflessioni sul feticismo della merce, Cfr. A. Somaini, *Introduzione alla sezione VII. Architettura e città*, in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 345-362.

² A. Burgio, *Lo scandaloso «pensiero della storia». Guy Debord e la dialettica*, in M. L. Lanzillo, S. Rodeschini (a cura di), *Percorsi della dialettica nel Novecento. Da Lukács alla cibernetica*, Carrocci, Roma 2011, p. 171.

³ In questo articolo non mi occuperò diffusamente di questo punto di convergenza tra il pensiero di Benjamin e quello di Debord, ma esso è uno dei punti in cui il lavoro comparativo tra questi due autori diviene, a mio parere, più interessante. Per chi fosse interessato ad approfondire rimando al mio lavoro di tesi di laurea, cfr. E. Girelli,

funzione di esso, si diramano alcune linee sotterranee che, se percorse senza timore della discontinuità che gli è propria, portano continuamente a convergenza i due autori in maniera sorprendente.

Al di là di questo, che potremmo chiamare, forse impropriamente, il *contenuto* del pensiero, vi è una profonda riflessione da parte di entrambi gli autori sul *come* dell'esposizione di questo contenuto. In realtà questa distinzione è quantomai impropria nel caso di questi due autori in cui forma e contenuto del pensiero risultano come un amalgama indissolubile, dove ciascuno dei due aspetti trova il proprio significato e il proprio senso solo in relazione *a* e *con* l'altro, dove il contenuto non può essere espresso in nessun'altra forma che non sia quella dove esso si mostra in maniera immediata poiché proprio alla forma è delegata la manifestazione del pensiero; ciononostante sarà utile iniziare da alcune constatazioni *formali*. Come vedremo in seguito, esattamente questa necessità di trovare una forma *ostensiva*, in grado di esprimere il contenuto in maniera auto-evidente e immediata, sarà un punto cruciale tanto per Benjamin, che vi fonderà il metodo di ricostruzione storica dell'*immagine dialettica*, quanto per Debord, nella sua pratica del *détournement*.

A partire da questa premessa le linee di cui cercheremo di seguire lo sviluppo sono principalmente due: *l'utilizzo di citazioni* e il *metodo del montaggio*. In entrambi gli autori l'utilizzo sinergico di queste due pratiche è particolarmente evidente e permette l'approdo a quell'espressione ostensiva a cui abbiamo accennato. La decisione di costruire le proprie opere a partire da materiale preesistente, ma montato in una nuova costellazione di significato si ritrova nella produzione di entrambi; quel che ci interessa è vedere come la pratica della citazione e quella del successivo montaggio della stessa si intersechino a formare una nuova pratica di *ricostruzione storica*. Non è nostra intenzione costruire un collegamento netto tra le pratiche dei due autori, anche perché all'oggi è impossibile determinare se Debord abbia mai letto le opere benjaminiane, ma va sicuramente evidenziato il fatto che Debord condivide con Benjamin un'intuizione. La potenzialità insita nell'appropriazione del materiale del passato e nella sua riconfigurazione tramite il montaggio, la forza di questo procedere per decostruzione e ricostruzione, sarà per Benjamin ciò su cui fondare una ricostruzione storica conflittuale, sarà ciò su cui fondare una metodologia storica in grado di scardinare il *continuum* stesso della storia; ebbene molti anni più tardi Debord condividerà a pieno l'intuizione di questa potenzialità ponendo esattamente citazione e montaggio alla base delle proprie pratiche artistiche e politiche. Non ci resta che mostrare tale intuizione.

La citazione come violenza e redenzione: sottrazione e appropriazione tra Benjamin e Debord

La citazione, all'interno della produzione e del pensiero benjaminiano, ha un ruolo fondamentale innanzitutto a livello di metodologia di scrittura. Infatti il suo processo di elaborazione delle opere prendeva avvio da un minuzioso lavoro preliminare di raccolta di materiali e citazioni:

In effetti Benjamin era un appassionato collezionista di citazioni. Hannah Arendt lo descrive come un "pescatore di perle" che portava sempre con sé dei piccoli taccuini "nei quali annotava

instancabilmente sotto forma di citazioni le “perle” e i “coralli” che la vita e le letture quotidiane gli offrivano⁴.

Il massiccio ricorso alla citazione è osservabile in quasi tutti i lavori di Benjamin, già a partire dal saggio sulle *Affinità elettive* del 1922, in maniera marcata nel libro sul *Dramma barocco tedesco*, riferendosi al quale Benjamin scrive all'amico Scholem «ora mi sorprende soprattutto il fatto che, se si vuole, il testo che ho scritto consista quasi totalmente di citazioni»⁵, per arrivare all'esempio più lampante del *Passagenwerk*. Non solo quel che ci rimane di questo testo è un amalgama frammentario di materiale eterogeneo composto in gran parte di citazioni, ma all'interno di esso sono presenti alcune riflessioni sullo statuto critico della citazione e del suo utilizzo nonché sul suo impiego storiografico. Prima di arrivare alle riflessioni di Benjamin sulla citazione sarà utile mettere in evidenza il suo peculiare *citare*. Come sarà presto evidente, infatti, la pratica benjaminiana eccede e si discosta dalla pratica citazionale comunemente intesa e il termine 'citazione' riferito al suo lavoro si dimostrerà improprio.

Le citazioni all'interno dei testi benjaminiani sono praticate in maniera alquanto insolita. Se citare un testo significa trasporlo in maniera esatta facendo in modo che parole, senso e significato originali rimangano intatti e se ogni citazione richiede un rimando puntuale e riconoscibile all'autore, allora è difficile definire il materiale depositato da Benjamin nelle proprie opere come propriamente *citato*. Nei suoi testi le citazioni sono spesso difficili da riconoscere, si trovano completamente immiste e inglobate nel testo; innanzitutto non sempre vengono segnalate tipograficamente, a volte non ci sono virgolette o altri segni che permettano di capire dove esse inizino e dove finiscano, inoltre l'autore spesso è dato per scontato o volutamente omesso, le parole vengono citate a memoria e non ci sono trascrizioni meticolose della fonte originale, i riferimenti bibliografici sono pressoché inesistenti. Gabriele Scaramuzza, analizzando la pratica citazionale di Benjamin in *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, scrive:

Benjamin cita talvolta in modi diretti: dichiarando con maggiore o minore precisione la fonte (ma non c'è mai una nota che precisi gli estremi bibliografici, come le buone maniere accademiche vorrebbero); tal'altra in modi indiretti: senza denunciare esplicitamente la fonte, ma tuttavia lasciandola intuire o dandola per scontata; o al contrario ingarbugliandola, od occultandola volutamente. Spesso la citazione è tra virgolette, cioè denunciata esplicitamente come tale; può accadere però che le virgolette vengano omesse – e quindi che il passo citato venga mimetizzato tra le parole del testo che lo accoglie, e con ciò venga reso ambiguamente allusivo, di incerta provenienza e natura⁶.

Ma oltre a questi elementi *tecnici* ciò che impedisce di riconoscere come citazioni in senso forte i materiali contenuti nelle sue opere sono principalmente la finalità e l'obiettivo in vista di cui le citazioni sono inserite nei suoi testi.

Quando, nelle opere di Benjamin, si incontrano parole di altri, frammenti di testi, in nessun modo vi si può riconoscere un intento esemplificativo, esse non sono lì per sottolineare, per spiegare, né tantomeno per dare autorità a quanto viene detto, egli non ricorre mai alle parole di altri per confermare le proprie. Le citazioni nei testi di Benjamin non chiarificano, non semplificano o esemplificano il già detto, al contrario scuotono,

⁴ S. Marchesoni, *Citazione*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, p. 19.

⁵ W. Benjamin, *Lettera del 22 dicembre 1924 a G. Scholem*, in G. Scholem, T. W. Adorno (a cura di), *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 107.

⁶ G. Scaramuzza, *Citazione come oblio*, in «Leitmotiv», 2 (2002), p. 12.

interrompono e arrestano il lettore; egli stesso scrive: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»⁷. L'immagine del brigante è particolarmente adatta a descrivere la pratica citazionale di Benjamin perché esprime con forza la funzione di arresto essa assume all'interno dei suoi testi: interruzione della linearità del testo da un lato e del flusso di lettura dall'altro:

Quanto al testo in cui viene a cadere, la citazione non vi si inserisce in modo armonico; piuttosto sconvolge l'ordine del discorso, ne incrina la linearità e l'unitarietà. [...] Il suo inserimento non è adeguatamente preparato, né argomentato, né commentato a sufficienza: "elles sont là, parfaitement arbitraires, aussi injustifiables qu'injustifiées". Dal punto di vista della lettura costituisce una sorta di disturbo, di battuta d'arresto [...] Inquietanti più che rassicuranti, le citazioni inducono perplessità, danno da pensare, costringono a continue pause meditative, incentivano le domande più che fornire risposte; mettono in discussione certezze che parevano acquisite⁸.

Ma vi è un secondo livello di interruzione che il tipo di citazione praticata da Benjamin permette ed è quello del flusso di trasmissione in cui i testi del passato sono immersi, infatti, ancor prima di interrompere il testo in cui sono inserite, esse interrompono il testo da cui provengono. Il metodo di citazione «volutamente "scorretto"»⁹ di Benjamin non decostruisce solo la linearità del proprio testo, ma prima di tutto la linearità del testo da cui le parole sono prese. Non vi è nessuna intenzione di restituire in maniera corretta le parole originali, di fargli avere il significato originario, ma al contrario l'intenzione è quella di strappare le parole dal contesto iniziale, di decostruirne il significato originale e di dotarle di nuovo valore; egli «utilise le texte cité contre son sens originel»⁸. Come, in maniera brillante, nota nuovamente Scaramuzza:

Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione, più che quella conservativa o preservativa. Sembra colpito, molto più che non dai suoi aspetti costruttivi, dal momento di violenza intrinseco al citare. [...] E la violenza è duplice: sul testo in cui la citazione viene inserita e in cui getta lo scompiglio, e anche sul contesto da cui viene estrapolata. [...] Ancora, la citazione non è riproduzione esatta di ciò che è stato scritto, ma piuttosto infedeltà all'originale, allontanamento da esso; sembra mortificare il passato più che farlo rivivere. Se nel citare il passato si ripropone nel presente, vi si ripropone circondato da ampi aloni di oblio: in modo deformato dunque, mutilato; e a sua volta deforma il presente. Nella citazione non v'è alcun ritorno del passato "così com'era"; più che di un pieno recupero essa testimonia di una perdita⁹.

È dunque primariamente un nuovo atteggiamento nei confronti del passato che si mostra nel citare benjaminiano. La volontà di distruggere la narrazione storicista della storia, che sarà al centro di *Sul concetto di storia*, si rivela *in nuce* già in questa peculiare modalità di citazione.

Questa pratica di *smontaggio* delle opere del passato, di sottrazione al contesto e di appropriazione delle parole in esse contenute sarà strettamente intessuta, come vedremo, con la pratica del successivo *ri-montaggio* dei frammenti in nuove costellazioni di significato e sarà altresì alla base di un nuovo modo di narrare e costruire la storia: *l'immagine dialettica*. La

⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. II, p. 455. Da qui in avanti i riferimenti alle *Opere complete* verranno segnalati con OC seguito da numero di volume e di pagina. ⁸ G. Scaramuzza, *op. cit.*, pp. 15-16. ⁹ *Ivi*, p. 18.

⁸ C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Parigi 1992, p. 139.

⁹ G. Scaramuzza, *op. cit.*, p. 16.

citazione è la parte di *lavoro negativo* di questo sistema, è la parte di decostruzione, di sottrazione del passato al passato. Anzi, è esattamente questa sottrazione che salva le verità del passato dall'oblio e dall'inutilità a cui esse vanno incontro una volta inserite all'interno di una tradizione, normalizzate e appiattite all'interno di un circuito che ne nasconde il potenziale critico e sovversivo ancora presente:

Nella citazione che salva e punisce la lingua si rivela come la madre della giustizia. La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine. [...] Solo il disperato scopri nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere; la sola in cui è ancora riposta la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva - proprio perché ne è stata divelta¹⁰.

Riecheggiano in queste parole alcuni dei temi che poi arriveranno a formulazione definitiva in *Sul concetto di storia*. Vedremo in maniera più approfondita nel prossimo paragrafo come la fase di lavoro successiva, ovvero il montaggio, completi questo sistema di *sottrazione e riconfigurazione del passato*. Ci basti qui accennare che l'opera in grado di mostrare la potenza di questa metodologia di lavoro sarà il *Passagenwerk*; qui i frammenti di un periodo storico e culturale, le citazioni appunto, permetteranno, attraverso la manipolazione del montaggio, di mostrare in sé stessi il senso profondo di un'epoca e il suo necessario superamento. Non a caso, ragionando sul proprio lavoro, Benjamin scrive: «questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio»¹¹ o ancora: «scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto»¹⁴. Benjamin era dunque cosciente del potenziale di questo particolare utilizzo della citazione; esso consente di togliere, di strappare, un frammento di passato e di depositarlo in una nuova opera non per restituirlo «così com'era», ma al contrario per manipolarlo e reinserirlo in nuovi circuiti di senso. Come vedremo, esattamente questo particolare modo di intendere e utilizzare la citazione si ritroverà nella produzione di un altro grande pensatore del Novecento, Guy Debord.

Debord nasce nel 1931 a Parigi, la sua attività artistica e politica si sviluppa a partire dagli anni '50 e prosegue per tutti gli anni '60 e '70. Inizialmente vicino al Lettrismo se ne allontana progressivamente fino a consumare la scissione definitiva nel 1957, anno in cui partecipa alla fondazione dell'Internazionale Situazionista (IS). La sua attività si concentra sulla produzione teorica e critica in forma scritta da un lato e filmica dall'altro, infatti, accanto ai numerosi testi usciti sulla rivista dell'IS e ai saggi, larga parte del pensiero debordiano è affidato al cinema, egli è autore di tre lungometraggi e tre cortometraggi. Nonostante l'oblio, reale o simulato, a cui il suo pensiero è stato condannato dalla storia della filosofia e del pensiero contemporaneo, un oblio di cui Debord si è sempre compiaciuto, egli rimane una figura emblematica e il suo pensiero dotato di una capacità prognostica difficile da ignorare. Non solo egli influì profondamente sul proprio periodo storico, in particolare sul movimento studentesco del famigerato Maggio francese, ma soprattutto fu in grado di fornire un'analisi complessa, profonda e quasi profetica delle mutazioni a cui il capitalismo si stava avviando a partire dagli anni '50 e delle conseguenti ristrutturazioni sovrastrutturali che l'approdo alla *società dei consumi* richiedeva. In questa cornice il concetto di Spettacolo, o di organizzazione spettacolare della società, risulta essere la parte più innovativa e interessante del pensiero debordiano.

¹⁰ W. Benjamin, *Karl Kraus*, in OC, vol. IV, p. 354 e p. 356.

¹¹ Id., *I «passages» di Parigi*, in OC, vol. IX, N I, 10, p. 512. ¹⁴ *Ivi*, N II, 3, p. 535.

Nella filosofia di Debord con il termine *Spettacolo* si intende un tipo di organizzazione sociale e politica che viene a crearsi al secondo stadio evolutivo del capitalismo, il cosiddetto Medio Capitalismo, ovvero un momento storico-economico reale in cui la centralità funzionale è assunta dalla figura del *capitale-merce*. Ciò significa che in questa fase accanto alle primarie esigenze produttive se ne configurano di nuove: «La necessità impellente è quella di allargare il bacino del consumo»¹². A partire da e in funzione di ciò ha inizio un processo di adattamento sovrastrutturale, ovvero un processo di adattamento dei soggetti alle nuove necessità economiche. Perché questo adattamento avvenga è necessario un lavoro di modificazione del reale tale da rendere i sistemi valoriali, l'organizzazione sociale e le abitudini di vita funzionali al consumo; lo Spettacolo, in Debord, è la realizzazione concreta di questa modificazione del reale funzionale alle esigenze economiche. Esso si può sintetizzare nei concetti di *contemplazione* e *separazione*. Infatti nella società dello spettacolo, nella società organizzata in maniera spettacolare, si assiste ad uno sdoppiamento del reale in reale concreto, *vissuto*, da un lato e immagine, *rappresentazione*, del reale dall'altro. Questa rappresentazione del reale va autonomizzandosi e crea una realtà sovrapposta che affianca, sovrasta e successivamente sostituisce la realtà effettiva; in maniera progressiva al vivere la vita si sostituisce il contemplare le immagini della vita. Tuttavia:

Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma *un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini*. Lo spettacolo non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è invece una *Weltanschauung* divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata. Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo *il risultato e il progetto del modo di produzione esistente*. Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrapposta. [...] Esso è *l'affermazione onnipresente della scelta già fatta nella produzione, e il suo consumo conseguente*¹³.

Questo significa che lo spettacolo non è la semplice sovrapposizione di immagini del mondo al mondo, ma l'organizzazione sociale idonea al capitale-merce. Esso è «il risultato e il progetto del modo di produzione esistente» perché permette la configurazione della società in una forma funzionale al consumo, questo nel duplice senso di rendere la vita consumabile e di indurre al consumo della vita. Lo Spettacolo infatti, riproponendo il vissuto in forma di immagine, da un lato lo rende oggetto, dunque merce consumabile, e dall'altro, imponendone la contemplazione, lo sostituisce con la sua stessa immagine:

Non si può opporre astrattamente lo spettacolo e l'attività sociale effettiva; questo sdoppiamento è esso stesso sdoppiato. Lo spettacolo che inverte il reale è effettivamente prodotto. *Nello stesso tempo la realtà vissuta è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo, e riproduce in se stessa l'ordine spettacolare portandogli un'adesione positiva*. La realtà oggettiva è presente da entrambi i lati. [...] [L]a realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale¹⁴.

Per quanto il concetto di Spettacolo si articoli in maniera assai più complessa nel proseguire del testo ai fini della nostra trattazione saranno sufficienti queste coordinate teoriche fondamentali.

¹² S. Franchini, *Le metamorfosi della divinità e le figure del capitale. Bozzetto di teologia economica*, in M. Jongen (a cura di), *Il capitalismo divino. Colloquio su denaro, consumo, arte e distruzione*, ed. it. a cura di S. Franchini, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 37.

¹³ G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013², § 4-5-6, p. 54. Corsivi miei. Da qui in avanti riporteremo il numero di tesi con il simbolo § seguito dal numero di pagina.

¹⁴ *Ivi*, § 8, p. 55. Corsivi miei.

È all'interno di questa cornice teorica che si delinea l'utilizzo peculiare della pratica citazionale messa in atto da Debord e dall'IS e che prende il nome di *détournement*; come scritto sulla rivista dell'IS esso è: «il riutilizzo in una nuova unità di elementi artistici preesistenti»¹⁵. Si tratta dunque di una pratica estetica e politica che prevede la sottrazione di materiali di opere preesistenti e il loro successivo reinserimento in nuovi insiemi di significato. Ogni frammento viene strappato dal proprio contesto, svuotato del proprio senso originale e riconfigurato, attraverso la manipolazione e il montaggio, in nuove costellazioni di significato, infatti:

le due leggi fondamentali del *détournement* sono la perdita di importanza (che giunge fino alla dispersione del suo significato primo) di ogni elemento autonomo *detourné* e, allo stesso tempo l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce ad ogni elemento la sua nuova portata¹⁶.

Qui è presente, di nuovo, un'idea di citazione alquanto lontana dal significato comune del termine, infatti nella pratica situazionista del *détournement* l'utilizzo di materiale proveniente da altre opere è onnipresente eppure difficile da individuare: il livello di manipolazione a cui sono sottoposti i frammenti impedisce di definirli citati. Anche qui non si ritrova alcun uso della citazione a fini di esemplificazione, ma torna l'idea dello strappo, della sottrazione al contesto originale, dell'allontanamento e del rifiuto del significato originale e della sua conseguente distruzione: «il *détournement* si rivela così innanzitutto come la negazione del valore dell'organizzazione precedente dell'espressione»¹⁷. Anche qui la citazione è *lavoro negativo*, violenta sottrazione di materiale del passato al passato, in vista di un suo riutilizzo mediante il ri-montaggio. Il *détournement* si appropria, sottrae per riutilizzare: «va da sé che non solo è possibile correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in un'opera nuova, ma anche mutare il senso di quei frammenti, e camuffare in tutti i modi che si giudicheranno opportuni quel che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni»¹⁸.

A questo punto dovrebbero essere evidenti le linee di connessione tra la pratica citazionale benjaminiana e quella debordiana-situazionista. Se, come abbiamo detto, «Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione» è evidente che la citazione presente nel *détournement* ricopre la medesima funzione. La citazione, se così si può ancora chiamare, è nell'accezione situazionista un'appropriazione indebita, un esproprio, un atto violento al contempo di sottrazione e riappropriazione così com'era stato per Benjamin. Se si prende in considerazione la tesi 208 della *Società dello spettacolo* le affinità divengono lampanti al punto che si può pensare che qui Debord pratichi un *détournement* di Benjamin:

Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; *frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca* in quanto riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto¹⁹.

¹⁵ Internazionale Situazionista, *Il détournement come negazione e come preludio*, trad. it. a cura di I. de Caria, R. d'Este e V. Bertello, «Internazionale situazionista», 3 (1959), p. 10. Per tutti i numeri della rivista «Internazionale Situazionista», mi rifaccio al volume Internazionale Situazionista, *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, che numera le pagine di ognuno autonomamente.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ G. Debord, G. J. Wolman, *Istruzioni per l'uso del détournement*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, p. 45.

¹⁹ G. Debord, *op. cit.*, cit., § 208, p. 174.

La citazione impropria, volutamente scorretta, non ha quindi come intenzione la riproposizione delle verità del passato nel presente, ma al contrario il loro distacco violento da quel passato che le ha generate. Citare è estrarre e sottrarre, tanto per Benjamin quanto per Debord.

Se caliamo questo procedimento all'interno del quadro teorico debordiano delineato è chiaro che esso assume una coloritura che nelle intenzioni benjaminiane non è presente. Infatti, calata all'interno della dinamica spettacolare, la pratica del *détournement* compie un tipo di *esproprio* ulteriore. Se, come abbiamo detto, lo Spettacolo sdoppia la realtà in realtà vissuta da un lato e immagine della realtà dall'altro è chiaro che questa forma di riappropriazione per mezzo della citazione è prima di tutto una sottrazione di qualcosa che è stato a sua volta sottratto. Il *détournement* sottrae parole e immagini prodotti dalla società spettacolare, ovvero parole e immagini che contengono vita vissuta autonomizzata e resa contemplabile anziché esperibile, dunque una vita vissuta di cui lo spettacolo si è appropriato rendendola merce. Per chiarire meglio questo punto è utile riportare l'analisi del significato che il materiale *citato/détournato* ha all'interno della traduzione filmica fatta da Debord de *La società dello spettacolo*:

nel film *La Société du spectacle*, i film (di finzione) da me *détournés* non sono dunque presi come *illustrazioni* critiche di un'arte della società spettacolare [...]. Questi film di finzione rubati, estranei al mio film ma in esso trasportati, sono incaricati *qualunque potesse essere il loro senso precedente*, di rappresentare, al contrario, *il ribaltamento del "ribaltamento artistico della vita"*. Dietro lo spettacolo c'era la vita reale che è stata deportata al di là dello schermo. Ho preteso di "espropriare gli espropriatori"²⁰.

Questo tipo di intenzione non è in alcun modo riscontrabile all'interno della citazione benjaminiana. Ciononostante, seppur con intenzioni e finalità diverse, le due pratiche condividono l'intuizione della potenza insita nella citazione così articolata e condividono altresì una visione di essa come sottrazione più che come riproposizione.

Ancora più interessante è notare come, in entrambi gli autori, questo gesto di apparente allontanamento e mortificazione del passato si tinge di tonalità di redenzione, di restituzione all'origine del passato stesso. Come abbiamo letto infatti Benjamin scrive: «Nella citazione che salva e punisce la lingua si rivela come la madre della giustizia. La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine». Quest'attitudine redentiva della citazione, questa sua capacità di riportare le parole alla propria origine, sembra un assurdo se collocato nel quadro di sottrazione violenta fin qui esposto, eppure è esattamente il valore profondo di questa pratica. Scaramuzza parla di «distruzione calcolata al fine di rendere più vivida la presenza»²¹, questo è il senso della pratica citazionale benjaminiana. Essa preleva per salvare, per mettere al sicuro e per restituire il *nucleo originale*, la verità, del passato al presente. Il materiale citato viene estrapolato da un *continuum* che rischia altrimenti di soffocarlo, le parole vengono ricondotte alla propria origine perché mediante lo scardinamento possono mostrare, montate in nuovi circuiti di pensiero, quella verità che avevano ma che si è spenta nella loro storicizzazione:

²⁰ G. Debord, *Note sull'uso dei film rubati*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *op. cit.*, cit., p. 98.

²¹ G. Scaramuzza, *op. cit.*, cit., p. 21.

Nella forza negatrice della citazione sono contenute le premesse per una rinnovata speranza: “Nella citazione si mescolano una funzione critica, una costruttiva e una utopica”; “nel citare solo la distruzione del continuo del testo rende possibile la salvazione del suo potenziale liberatorio”²².

Di nuovo la stessa intuizione della portata salvifica e redentiva di questa pratica torna nelle parole e nell'intento di Debord: «L' "appropriazione indebita" (*détournement*) restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate che sono state imbalsamate in verità rispettabili, cioè trasformate in menzogne»²³ e ancora, il potere del *détournement* sta nel fatto che «può confermare il vecchio nucleo di verità che esso restituisce»²⁴. L'intenzione di questo procedimento è dunque salvifica, liberatoria, è uno strappare per restituire, questo per entrambi. Come ora vedremo questa accezione si fa ancora più esplicita nella seconda fase di questo procedimento: questo togliere per restituire si compie infatti nel montaggio. I frammenti *citati*, estratti dal proprio contesto, verranno reinseriti in nuove costellazioni in grado da un lato di riattivare l'antico nucleo di verità e dall'altro di crearne uno nuovo. Questo stesso procedimento, applicato alla ricostruzione storica troverà il proprio senso e la propria forza.

Montaggio e storia: quando il passato si fa presente

All'interno della produzione benjaminiana il montaggio ricopre un ruolo fondamentale per ammissione dello stesso Benjamin che in più punti ne sottolinea la forza e l'importanza. Le riflessioni sul montaggio, in particolare sul suo valore all'interno dell'arte cinematografica, accompagnano Benjamin già a partire dagli anni Venti, ma è nel *Passagenwerk* che esse giungono a maturità. In quest'opera egli si concentra sulle possibilità *epistemologiche*²⁵ che questa pratica rivela una volta applicata alla scrittura. Come leggiamo infatti in un frammento del *Konvulte N*, intitolato non casualmente *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*: «metodo di questo lavoro: montaggio letterario»²⁶. Benjamin denuncia dunque espressamente la propria volontà di assumere il montaggio come metodologia di scrittura. Nonostante l'interpretazione di Adorno, secondo cui nelle intenzioni di Benjamin il libro sui *passages* avrebbe dovuto consistere in un insieme di materiali e di citazioni *montati*, sia stata ampiamente smentita da Tiedemann²⁷ e da altri studiosi, resta a mio parere evidente che il montaggio di materiali preesistenti assuma all'interno di quest'opera un'importanza imprescindibile e che Benjamin stesse riflettendo sulle possibilità aperte da questo tipo di operazione. In particolare, ciò che colpisce Benjamin è il fatto che il montaggio applicato alla scrittura consenta, attraverso la messa in relazione di elementi in nuove costellazioni, l'apparire di nuovi significati. Alla fase di *raccolta di citazioni*, che abbiamo visto configurarsi come lavoro negativo di *smontaggio* delle opere, nelle intenzioni di Benjamin

²² *Ivi*, p. 23.

²³ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 206, p. 174.

²⁴ *Ivi*, § 208, p. 175.

²⁵ Cfr. A. Somaini, *Montaggio*, in A. Pinotti (a cura di), *op. cit.*, cit., pp. 119-122.

²⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N Ia, 8, p. 514.

²⁷ Per approfondire l'interpretazione adorniana e le successive confutazioni cfr. T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 233-247; R. Tiedemann, *Introduzione*, in *OC*, vol. IX, pp. IX-XXXVI; A. Somaini, *Introduzione alla sezione VIII. Immagine, montaggio, storia*, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 389-408.

doveva dunque seguire una fase di *lavoro positivo di montaggio* in grado di rendere evidenti nuovi significati.

Riprendendo il frammento citato in precedenza ne scopriamo il proseguo: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare»²⁸. Dunque i frammenti, le citazioni, presi e posti in nuovi accostamenti, montati appunto, mostrano il significato, ma ciò che conta è che essi lo mostrano in una maniera autonoma che evita la spiegazione. Il montaggio evita il *dire*, la spiegazione esterna, e permette il *mostrare*; detto in altri termini il significato, nel montaggio, giunge all'autoevidenza. Il montaggio permette perciò l'approdo a una forma *ostensiva*. Qui il significato sorge nella relazione, nella giustapposizione, degli elementi, ovvero da essa stessa vengono alla luce, emergono, significati altrimenti nascosti. Per questo motivo il lavoro di Benjamin:

consisteva [...] in buona parte nel costante tentativo di ordinare, mediante diversi sistemi di catalogazione, le centinaia di citazioni, commenti, brevi testi e immagini che andava raccogliendo. Tessere di mosaico, frammenti mobili di un passato che, se montati correttamente, sarebbero diventati improvvisamente «leggibili» e avrebbero mostrato tutta la loro attualità²⁹.

La stessa intuizione delle potenzialità comunicative del montaggio, del suo potere di far apparire *nella relazione* significati che non sono presenti in nessuno degli elementi, ma che emergono proprio in virtù e all'interno della relazione stessa, si ritrova anche nell'analisi delle possibilità aperte dalla pratica del *détournement*:

Tutti gli elementi, ovunque siano presi, possono divenire oggetto di nuovi accostamenti. [...] Attenersi al quadro di un ordine personale delle parole deriva solo dalla convenzione. L'interferenza di due mondi sentimentali, la messa in presenza di due espressioni indipendenti superano i loro elementi primi, ottenendo un'organizzazione sintetica di efficacia superiore³⁰.

Ciò che accomuna i due autori quindi è l'utilizzo del montaggio allo scopo di dotare gli elementi *citati* di un secondo significato che emerge, si mostra, nella loro messa in relazione. Sebbene i contenuti a cui viene applicato questo procedimento siano diversi, nella tecnica di composizione di entrambi, i frammenti di altre opere vengono strappati dal proprio contesto originario e posti in correlazione, tramite un'operazione di montaggio, con un nuovo insieme di elementi; la forza di questa operazione sta nella duplicità dell'effetto ottenuto, infatti in questa nuova disposizione da un lato sopravvivono le parole del passato, ma dall'altro, essendone state divelte, esse si vestono di nuovi significati che si mostrano nella relazione in cui le si fa cadere. Si viene a creare un *sovrasenso* che è allo stesso tempo presente e assente nei singoli frammenti e che si mostra con evidenza solo nella relazione, nella costellazione, nel montaggio.

Tuttavia ciò che più ci interessa notare sono le conseguenze e gli *spazi di gioco* aperti dall'applicazione del metodo del montaggio alla ricostruzione storica, in particolare la possibilità da esso dispiegata di mettere in comunicazione passato e presente in modalità e funzioni assolutamente innovative. In particolare, il punto di profondo contatto tra i due autori risiede nell'intuizione che il *montaggio storico* è in grado di creare una narrazione storiografica che permette di restituire il passato all'uso del presente. Come vedremo questa è la potenza dell'*immagine dialettica* per Benjamin e del *détournement* per Debord. Entrambe queste pratiche prendono avvio dalla presa di coscienza che il montaggio permette l'apertura

²⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N Ia, 8, p. 514.

²⁹ A. Somaini, *Introduzione alla sezione VIII: immagine, montaggio, storia*, cit., p. 397.

³⁰ G. Debord, G. J. Wolman, *op. cit.*, cit., pp. 44-45. Corsivi miei.

di un canale di comunicazione tra passato e presente tale da far sì che il passato porti in condizione critica il presente. A livello preliminare ciò che pone i due autori su un terreno comune è il fatto di rifiutare l'approccio storicista alla storiografia. Il motivo di questo rifiuto è la presa di coscienza che la pretesa storicista di narrare la storia *così com'è stata* nasconde in realtà la narrazione della storia *così come essa è stata per le classi dominanti*³¹ e la sua narrazione non è altro che la narrazione delle sconfitte degli oppressi; come nota brillantemente Debord infatti: «il ragionamento sulla storia è, inseparabilmente, *ragionamento sul potere*»³⁵. Se lo storicismo legge e racconta la storia dal punto di vista delle classi dominanti e proprio per questo la pone come un *continuum* lineare e ininterrotto, privo di conflitto, che procede da passato a futuro seguendo semplici nessi causali, allora ad esso va opposta una narrazione storica *de e per* gli oppressi; essa non solo deve essere in grado di presentare la storia come processo dialettico, in tensione, frastagliato e discontinuo, ma anche come luogo in cui passato e presente entrano costantemente in contatto, anzi, come luogo dove essi *devono* costantemente essere messi in contatto:

Therefore, the question of how to produce history from the point of view of the marginals, the subalterns, the oppressed, and the rebels, depends on our ability to espouse another concept of time, one where past and present can be seen as somehow coexistent. Benjamin calls this the *Jetztzeit*, or the "time of now," a formulation that again resonates powerfully in Debord's summon for a "social appropriation" of history in everyday life³⁶.

Nel pensiero di Benjamin la creazione di questa narrazione storica in cui passato e presente «coesistono» è delegata all'immagine dialettica. Essa rompe con la narrazione continua della storia per portare a comunicazione presente e passato. L'immagine dialettica è il luogo in cui «quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione»³², è l'«immagine rapida [che] coincide con l'agnizione dell'«adesso» nelle cose»³³. Se lo storicismo offre «un'immagine «eterna» del passato»³⁴, ad esso va opposta una storiografia che consenta ai soggetti rivoluzionari del presente la presa di possesso sul passato e il suo utilizzo nel presente: «la consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione»³⁵. Ciò che è stato non deve essere presentato come frammento storico eterno, immobile, irrimediabilmente lontano e superato, ma al contrario come oggetto che, se posto in correlazione con il presente tramite il montaggio, può tornare a rendere evidente il proprio contenuto critico e conflittuale e a trasportarlo nel presente rompendo così il *continuum*:

La storia è oggetto di una *costruzione* il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell'*adesso*. Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di *adesso*, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia³⁶.

³¹ Cfr. M. Dall'Asta, *Montage as Allegory. On the Concept of "Historical Truth" in Walter Benjamin and Guy Debord*, in A. Beltrame, G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories. Atti del XXI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2-4 aprile 2014*, Forum, Udine 2015, pp. 297-303. ³⁵ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 134, p. 130. ³⁶ M. Dall'Asta, *op. cit.*, cit., p. 298.

³² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N 2a, 3, p. 516.

³³ *Ivi*, O°, 81, p. 947.

³⁴ *Id.*, *Sul concetto di storia* (1966), a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, tesi XVI, p. 51.

³⁵ *Ivi*, tesi XV, p. 47.

³⁶ *Ivi*, tesi XIV, p. 45-47.

Anche qui, ritorna nuovamente quell'idea di violenza e lacerazione del contesto che era stata a suo tempo propria della citazione, ma la distruzione che questo scardinamento temporale implica non è fine a se stessa. Tramite il montaggio la distruzione del *continuum* acquista un senso, infatti i frammenti di storia divelti dal proprio decorso andranno a costituire nuove costellazioni, immagini dialettiche, che consentiranno la riattivazione e la presa di coscienza dell'attualità del passato. Tolto dall'eternità e dall'immobilità, il passato potrà essere finalmente usato al momento del bisogno, la nuova storiografia costruita per immagini dialettiche condurrà «il passato a portare in una situazione critica il presente»³⁷. Grazie a questa operazione di *s-montaggio* e *ri-montaggio* i frammenti del passato mostreranno nuovi significati in nuove costellazioni, in virtù di questo essi potranno finalmente essere restituiti al presente: «Lo storicismo offre l'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza con esso, che resta unica»³⁸. L'immagine dialettica, quindi, in quanto processo di sottrazione, appropriazione e riproposizione del passato, permette l'attualizzazione del passato e il suo reinserimento nel circuito della prassi: la storia diviene oggetto di *esperienza*, non di conoscenza.

Allo stesso modo il *détournement*, per mezzo del montaggio, compie quest'operazione di sottrazione e riconfigurazione del passato: «L'«appropriazione indebita (*détournement*) restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate che sono state imbalsamate in verità rispettabili, cioè trasformate in menzogne»³⁹. I frammenti estrapolati dal proprio contesto usuale vengono manipolati e inseriti in nuovi circuiti di significato e questo consente altresì la loro restituzione alla prassi storica. Anche qui la riproposizione del passato nel presente non ha nulla a che fare con un tentativo di narrare la storia *così come essa è stata*, nessun intento *narrativo* deve inquinare la storiografia. Il rifiuto di una storia chiusa nella propria immobilità, lontana, statica e che non comunica con il presente ritorna anche nelle parole di Debord. L'esigenza pressante di un superamento dello storicismo si fonde con l'esigenza di una presa di possesso, di un rapporto esperienziale con la storia:

Perché la secca cronologia senza spiegazioni del potere divinizzato che parla ai suoi servitori [...] possa essere superata e divenire storia cosciente, è necessario che la partecipazione reale alla storia sia stata vissuta da gruppi estesi. Da questa comunicazione pratica fra coloro che *si sono riconosciuti* come possessori di un presente singolare, che hanno provato la ricchezza qualitativa degli avvenimenti come loro attività e luogo stesso della loro dimora – la loro epoca –, nasce il linguaggio generale della comunicazione storica⁴⁰.

Di nuovo, la storia non è un qualcosa che si conosce, ma un qualcosa di cui si fa esperienza. Il passato non è un qualcosa di statico e lontano, ma un qualcosa che sopravviene e si fa presente. I piani temporali comunicano, il passato è un qualcosa di cui il presente si deve riappropriare e mediante il *montaggio storico*, sia esso immagine dialettica o *détournement*, questo è possibile. La violenza dell'estrapolazione storica trova il proprio senso nella rimessa in presenza del passato; esso, per mezzo del montaggio, può tornare a servizio del presente, al servizio delle classi oppresse:

ciò che [...] si presenta apertamente come traslato e riconvertito (*détourné*), smentendo ogni autonomia durevole della sfera della teoria espressa e facendovi intervenire per mezzo di questa violenza l'azione che sconcerta e rovescia ogni ordine esistente, ricorda che questa esistenza della

³⁷ Id., *I «passages» di Parigi*, cit., N 7a, 5, p. 528.

³⁸ Id. *Sul concetto di storia*, cit., tesi XVI, p. 51.

³⁹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 206, p. 174.

⁴⁰ *Ivi*, § 133, p. 129.

teoria non è nulla in se stessa, e soltanto deve conoscersi con l'azione storica, e con la correzione storica che è la sua vera fedeltà⁴¹.

Ecco che tutti i punti e i nodi concettuali che abbiamo visto scorrere nel corso della trattazione arrivano a convergere, si delineano quelle linee in grado di portare a comunicazione due autori apparentemente così distanti, Walter Benjamin e Guy Debord. Il motivo per cui entrambi hanno deciso di costruire le proprie opere a partire da frammenti di passato, da esso divelti e successivamente rimontati in nuove costellazioni, giunge a dispiegarsi in tutta la sua pienezza. La forza di questo procedere per *smontaggio e rimontaggio* risiede nella possibilità di reinvestire il passato reinnestandolo nel presente. La pratica citazionale, l'azione violenta che strappa dal contesto gli elementi del passato, da un lato, e il montaggio, l'unione degli elementi in una nuova sintesi concettuale, dall'altro, consentono, nelle intenzioni di entrambi, il tornare a conflitto del passato. Esso, una volta strappato dal *continuum* a cui lo storicismo lo ha incatenato, può finalmente mostrare tutta la propria attualità: questa è la potenza del *montaggio storico*. La grande intuizione che Benjamin e Debord condividono risiede nella presa di coscienza del fatto che, se si vuole creare una storiografia utile alle classi oppresse, si deve procedere per sottrazione e restituzione. Ogni passato deve essere fatto «saltar fuori» dal «corso omogeneo della storia»⁴², esso deve essere sottratto al passato stesso per essere reso utile al presente: come scrivono i situazionisti, «tutti gli elementi del passato culturale devono essere “reinvestiti” o scomparire»⁴³. La violenza nei confronti del passato che entrambi portano avanti nella propria pratica *citazionale*, se ancora così possiamo chiamarla, è in realtà l'unica possibilità di salvare il passato stesso. Infatti solo in questa violenza è riposta «la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva - proprio perché ne è stata divelta», come scrive Benjamin, e, come dall'altro lato sottolinea Debord, solo questa violenza «restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate». Questa redenzione è possibile solo strappando i frammenti del passato, mediante la citazione, e restituendoli, grazie al montaggio, all'uso e al circuito della prassi:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi appropriero di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: *usandoli*⁴⁴.

Bibliografia

Adorno, T. W., *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 233-247

Benjamin, W., *Lettera del 22 dicembre 1924 a G. Scholem*, in G. Scholem, T. W. Adorno (a cura di), *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.

- *Strada a senso unico*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. II, pp. 409-463.

⁴¹ *Ivi*, § 209, p. 175.

⁴² W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., tesi XVII, p. 53.

⁴³ IS, *Il détournement come negazione e come preludio*, cit., p. 10.

⁴⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N Ia, 8, p. 514.

- Karl Kraus, in R. Tiedemann, H. Schweppenhàuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IV, pp. 329-358.
- I «passages» di Parigi, in R. Tiedemann, H. Schweppenhàuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IX.
- *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Burgio, A., *Lo scandaloso «pensiero della storia»*. *Guy Debord e la dialettica*, in M. L. Lanzillo e S. Rodeschini (a cura di), *Percorsi della dialettica nel Novecento. Da Lukács alla cibernetica*, Carrocci, Roma 2011, pp. 151-183.

Dall'Asta, M., *Montage as Allegory. On the Concept of "Historical Truth" in Walter Benjamin and Guy Debord*, in A. Beltrame, G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories. Atti del XXI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2-4 aprile 2014*, Forum, Udine 2015, pp. 297-303.

Debord, G., Wolman, G. J., *Istruzioni per l'uso del détournement*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 44-49.

- *La società dello spettacolo* (1967), trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013².
- *Note sull'uso dei film rubati*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, p. 98.

Franchini, S., *Le metamorfosi della divinità e le figure del capitale. Bozzetto di teologia economica*, in M. Jongen (a cura di), *Il capitalismo divino. Colloquio su denaro, consumo, arte e distruzione*, ed. it. a cura di S. Franchini, Mimesis, Milano Udine 2011, pp. 7-47.

Girelli, E., *Sur les passages: Ponti sospesi tra Walter Benjamin e Guy Debord*, Tesi di Laurea in Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2017/2018.

Internazionale Situazionista, *Il détournement come negazione e come preludio*, trad. it. a cura di I. de Caria, R. d'Este e V. Bertello, «Internazionale situazionista», 3 (1959) in Id., *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.

Internazionale Situazionista, *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.

Marchesoni, S., *Citazione*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 19-22.

Perret, C., *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Parigi 1992.

Scaramuzza, G., *Citazione come oblio*, in «Leitmotiv», 2 (2002). L'articolo è disponibile on-line su <https://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv020201.pdf>

Somaini, A., *Introduzione alla sezione VII. Architettura e città*, in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e Id., Einaudi, Torino 2012, pp. 345-362.

- *Introduzione alla sezione VIII. Immagine, montaggio, storia*, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e Id., Einaudi, Torino 2012, pp. 389-408.
- *Montaggio*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 119-122.

Tiedemann, R., *Introduzione*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhàuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IX., pp. IXXXXVI.

Musica assoluta e rumore emancipato

Piero Carreras

Abstract:

Musical Aura : variations on themes by Walter Benjamin

The essay starts with a reconstruction of the idea of an absolute music bound with the idea of a “pure language” in Benjamin’s first writings, comparing it with the similar ideas of Mallarmé. The analysis will then proceed to the idea of aura in music and technical reproduction, discussing the critiques by Adorno, who has explicitly elaborated the problem of music in the epoche of technical reproducibility as a form of alienation. A focus will be given to the different place jazz music has in the two authors. A brief exposition of changes of paradigm will supply what is somewhat implicit in Adorno’s writings on the subject. A reconstruction of the problems posed by the development of the various form of recording, from piano rolls to vinyl up to modern recording technology, together with the problem of radio and the “regression of hearing” will be followed by an analysis of the possibilities opened by the modern musical theatre with its large-scale use of montage as a composing technique. The last paragraph will propose the idea of Cage’s 4’33” as opening a new perspective on the “original hearing”.

Keywords: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Aura, Contemporary music, Montage

Io penso che gli uomini abbiano bisogno di silenzio in questo momento. Bisogna creare uno spazio in cui vivere in silenzio. L'uomo è distrutto dai rumori, non soltanto dai rumori fisici, ma anche dai rumori spirituali. Una terapia incredibile sarebbe, anche se traumatica all'inizio, creare il silenzio televisivo. La gente non saprebbe più come occupare le serate o i pomeriggi. Se ci fosse un silenzio televisivo per un certo periodo e si creassero altri silenzi, forse si comincerebbe ad ascoltare qualcosa. (Giuseppe Sinopoli)

In quella costellazione che è il pensiero di Walter Benjamin, possiamo osservare la musica in due stelle. La prima è quella dei testi del giovane studioso del dramma barocco tedesco: è la musica che si incarna nel linguaggio del *Trauerspiel*¹ che risolve e dissolve, accogliendo in sé non la parola irrigidita della tragedia, ma quella eternamente risonante come suono. Astraendo dalla sua forma, il *Trauerspiel* è musica. Il legame tra lingua originaria e musica è lo stesso cardine su cui ruota il Mallarmé di *Crisi di Verso*², testo che Benjamin cita

¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, tr. it. a cura di A. Barale e F. Desideri, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, (abbreviato ODB), pp. 278-281.

² S. Mallarmé, *Poesie e prose*, a cura di V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 1992, pp. 284-303.

nel suo saggio *Il compito del tradurre*³: forse dietro l'idea stessa di costellazione che attraversa e connette l'opera di Benjamin si può scorgere l'ombra del poeta francese. Nel momento in cui Giurisatti⁴, in un testo del resto molto ricco, parla della concezione di Benjamin di una costellazione discontinua dagli estremi collegati sembra di leggere una parafrasi del *Coup de dés*⁵, di cui Benjamin aveva una copia almeno dal 1919. La differenza principale tra i due autori è che, là dove il filosofo vede la musica in controluce come analoga della dimensione *altra* e *ab-soluta* del linguaggio, il poeta parte dall'idea di un legame originario tra musica e parola e cerca di riportarlo nell'immanenza di una poesia⁶ che è un puro *C'est*⁷. In Mallarmé l'origine musicale è la fonte della poesia⁸, in Benjamin è il punto di arrivo di una ricerca genealogica. Ciò emerge nel compito del traduttore, che non è un ripiegamento, bensì un tendere verso la pura lingua (*reine Sprache*), l'irraggiungibile limite utopico della traduzione (come ha notato Adinolfi⁹). Ma questa lingua pura oltre non è altro che è musica assoluta. Questa idea musicale del linguaggio compare già nei due scritti giovanili *Trauerspiel e tragedia* e *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*¹⁰, per tornare nella sfortunata tesi di abilitazione¹¹ come una delle chiavi di accesso¹². Benjamin parla della necessità di un ascolto originario (*Urvernehmen*)¹³ per poter cogliere la dimensione profonda del linguaggio. Ad esso è connessa l'idea che, in seguito al divieto di farsi immagini (*Bilderverbot*) della tradizione ebraica, la Rivelazione sia invisibile e per questo motivo vada *ascoltata*. Nelle parole di Tamara Tagliacozzo: «il Mistero della parola creatrice di Dio come origine della natura e della moralità si rivela come Mistero nella Musica»¹⁴. Al contempo essa è anche in analogia con l'*ars combinatoria* delle lettere (dimensione della scrittura) nella ricerca cabalistica, e perciò acquista un valore salvifico e comunitario: «il mondo dei suoni rappresenta idealmente una forma di comunità originaria che ogni *Gemeinschaft* etico-politica dovrà cercare di riprodurre»¹⁵.

La seconda stella è meno appariscente, rimanda alla dimensione *fisica* della musica. In questo caso il discorso sulla musica viene trascinato inevitabilmente nel campo gravitazionale di Adorno. La musica, del resto, non è solo un'idea o la dimensione profonda del linguaggio: è anche una pratica concreta e incarnata. Se troviamo nel primo Benjamin una concezione mistica della musica, negli scritti della maturità la musica si lega da un lato al discorso politico e dall'altro al discorso sulla riproducibilità tecnica¹⁶. Benjamin non pare

³ W. Benjamin, *Opere Complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014 (abbreviato OC), vol. I, pp. 500-511.

⁴ Cfr. G. Giurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 18-30. Nel testo Mallarmé viene citato solo una volta di sfuggita (p. 164).

⁵ S. Mallarmé, *op. cit.*, pp. 377-424. Sulla costellazione in Benjamin e Mallarmé cfr. D. Bonnet, *Boulez et Mallarmé: Perspectives*, in A. Bonnet, P-H. Frangne (éd.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Presses Universitaires, Rennes 2016, p. 185.

⁶ Cfr. D. Kerdiles, *Le geste hölderlinien comme paradigme, l'autre de Mallarmé*, in *Mallarmé et la musique*, cit., pp. 207-208.

⁷ M. Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 44.

⁸ Cfr. il mio *L'Eventail et le Labyrinthe*, in «Etudes Stéphane Mallarmé» 6 (in pubblicazione).

⁹ M. Adinolfi, *Dalla traduzione alla lingua. Ritornare sui passi di Benjamin* in R. Bruno (a cura di), *Poesia e filosofia*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 255-276.

¹⁰ OC I p. 273-280

¹¹ Per il resoconto negativo di Hans Cornelius (di cui Horkheimer era assistente), ODB pp. 427-429.

¹² Lettera a Hugo von Hoffmanstahl del 30 ottobre 1926, cit. ODB p. 60.

¹³ ODB p. 81.

¹⁴ T. Tagliacozzo, *Walter Benjamin und die Musik*, in «Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca», IV, 2004, p. 104.

¹⁵ E. Matassi, *L'idea di musica assoluta. Nietzsche, Benjamin*, Il ramo, Genova 2007, p. 34.

¹⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di L. Tripepi, S. Cariati, V. Cicero, Bompiani, Firenze/Milano, 2017, (abbreviato OA).

essere stato un ascoltatore “specializzato”. Nei suoi testi il riferimento più frequente è Wagner, tanto caro al suo amato Baudelaire, ma non ci sono mai trattazioni specifiche su questo o quel brano¹⁷. Eppure, la musica compare in punti nodali della riflessione del Benjamin studioso della modernità, come nella *Piccola storia della fotografia*¹⁸, uno dei primi testi in cui compare l’idea di aura, in cui mette a confronto Atget e Busoni come virtuosi dei rispettivi strumenti (fotocamera e pianoforte) che sono coesenziali alla loro arte. Nonostante ciò, la definizione di aura come «apparizione unica di una lontananza, per quanto vicina possa essere»¹⁹ sembra calzante per la musica, che arriva a noi tramite un altrove e che in noi ri-suona per poi scomparire. Ma con lo svilupparsi della riproducibilità tecnica, il carattere di qui-e-ora cessa di essere irripetibile e diventa qualcosa di tattile e abitudinario. All’aura si sostituisce la traccia (*Spur*), «apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé»²⁰. La riproducibilità tecnica permette di impadronirsi della cosa, là dove l’aura è un fenomeno di possessione. Con la registrazione, la musica cessa di essere un’esecuzione irripetibile e viene addomesticata: il suo valore culturale (*Kultwert*) diminuisce in favore del suo valore espositivo (*Austellungswert*). Nel saggio sull’opera d’arte, Benjamin parla di inconscio ottico e acustico²¹: con lo sviluppo della modernità, l’apparato percettivo umano si è rifunzionalizzato per difendersi dalla traumaticità della vita metropolitana tramite un’armatura di abitudini²². Quello che Benjamin definisce vissuto traumatico (*Chocerlebnis*) è il *pharmakon* per l’uomo moderno: da un lato è ciò che ne avvelena l’esistenza, ma è anche il medicinale omeopatico che gli permette di resistere al mondo, ed è presente in massimo grado nel cinema. Al polo dialettico opposto rispetto alla distrazione si trova l’immobilità (*Standstill*) necessaria alla contemplazione dell’opera auratica. Ma l’aura non è qualcosa di assoluto: essa è un prodotto storico, un’attribuzione postuma che tenta di «fissare l’apparenza storica come se fosse atemporale»²³. Come viene detto in *Su alcuni motivi di Baudelaire*²⁴, la crisi della produzione tecnica e la crisi della percezione si coappartengono. Un’opera senza aura in seguito al processo di tattilizzazione tramite il medium tecnico perde il suo carattere di mistero, ma è in grado di mantenere la sua enigmaticità: viene strappata dal mondo magico-religioso, e il suo potenziale di appropriarsi dello spettatore si ribalta in appropriazione dell’opera da parte dell’uomo. Del resto, tra spettatore e opera esiste una “dialettica dello sguardo”, in quanto «avvertire l’aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare»²⁵. Se però distrazione e tattilità interagiscono senza escludersi a vicenda²⁶, quell’operazione di ascolto originario difficilmente potrà darsi ad un ascoltatore distratto. Se connettiamo i due testi si può avere l’idea che la distrazione moderna abbia chiuso qualsiasi possibilità di ascolto originario. Per quanto riguarda l’ascolto distratto, possiamo registrare un grande incontro mancato tra le idee di Benjamin e quelle del più eccentrico compositore europeo del periodo,

¹⁷ Anche in questo Benjamin è molto vicino a Mallarmé: cfr. F. Pouillade, *De retour à l’Eden ou comment échapper à Wagner*, in *Mallarmé et la musique*, cit., pp. 97-110.

¹⁸ Id., *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, abbreviato in AC, pp. 225-244.

¹⁹ OA 30

²⁰ *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, ed. it. *I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, E. Ganni, Einaudi, Torino 2010 (abbreviato PW), PW, pp. 499-500.

²¹ OA pp. 122-123, mentre a p. 152 l’acustico viene assimilato al tattile.

²² PW 371.

²³ F. Desideri, *Aura ex machina*, in «Rivista di Estetica» no. 52, 2013, p. 40.

²⁴ AC, pp. 163-202.

²⁵ AC p. 197.

²⁶ Cfr. AC 72.

Erik Satie²⁷. Una delle sue proposte era una *musique d'ameublement* che avesse la funzione specifica di riempire il vuoto, al contrario dell'uso di musiche d'opera o di pezzi per pianoforte usati per ricevimenti o altre occasioni in cui «la musique n'a rien à faire». Si sarebbe dovuto trattare di musiche riproducibili industrialmente, volutamente antiauratiche all'infuori dei canoni della musica occidentale. Forse Benjamin avrebbe potuto parlare di "musica da esposizione" (*Austellungsmusik*) che si muove in un tempo vuoto omogeneo²⁸: non a caso Satie è il precursore di *ambient*, *new wave* e minimalismo, tutte musiche basate sulla ripetizione più che sullo sviluppo.

Benjamin ha mancato l'incontro con Satie, non quello con l'altra musica per ascoltatori distratti: il jazz²⁹. Questa forma di musica popolare attraversa la costellazione Benjamin come una cometa. Come ci informa in *Per il mio Stefan*³⁰, già i lavori al *Dramma Barocco* furono svolti all'ombra di «una band jazz qualsiasi». Lo ritroviamo poi in *Mosca*³¹, come un «rettile variegato e velenoso» messo sotto vetro in quanto musica del "nemico borghese", ascoltabile ma non ballabile, mentre ne *Il ritorno del flâneur*³² entra a far parte dell'atmosfera in cui si muove una delle più note figure di Benjamin. Ma la cosa più interessante è leggere un frammento dagli appunti del *Passagenwerk*:

Nel jazz si emancipa il rumore. Il jazz compare in un momento in cui il rumore viene rimosso sempre più dal processo di produzione, del traffico e del commercio. Lo stesso vale per la radio³³.

Il jazz è tattile, e la tattilità è qualcosa che rompe l'immobilità. Il jazz è la musica del rumore non solo per questioni di *sound*, ma perché è musica da ballo che impedisce di star fermi, come nei *Verbali di esperimenti con la droga*³⁴. E il rumore è forse il marchio più riconoscibile del vissuto traumatico da cui ci si deve difendere "non facendoci più caso". Il frammento sul jazz del *Passagenwerk* illumina retroattivamente la funzione del jazz come musica per ascoltatori distratti: essa è rumore emancipato, che permette all'ascoltatore di abituarsi al rumore traumatico della vita cittadina.

Adorno, che già nel testo giovanile *Volteggi della puntina*³⁵ (1927) si era occupato della riproducibilità tecnica della musica, basò proprio sul jazz la propria risposta al *Kunstwerk* di Benjamin. Preannunciata da due lettere del 1936³⁶ a Benjamin e a Horkheimer, la sua prima realizzazione è il dittico *Sul Jazz e Appendici oxoniensi*³⁷ (1937) in cui riprende alcune critiche di *Addio al Jazz*³⁸ del 1933. La risposta è però obliqua. Uno dei problemi ruota attorno alle due accezioni che la riproduzione e la riproducibilità assumono nei due autori. Se in entrambi i casi sono in gioco la possibilità e la modalità di esperienza di un'opera, Benjamin pensa dal

²⁷ T. W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005 (abbreviato TMR), p. 34, Satie compare come compositore che ha portato l'era tecnica nell'esecuzione, in una citazione inglese senza fonte, che virtualmente coincide con la definizione benjaminiana di jazz.

²⁸ Cfr. OC VII, p. 490.

²⁹ Su Benjamin e il jazz delude il saggio di E. Parent, *Benjamin et le jazz: une introduction*, in «Volume!», 2:1, 2003, che considera esclusivamente il saggio sull'opera d'arte e compie errori nella ricostruzione del pensiero di Adorno. In merito è utile T. Y. Levin, *For the Record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility*, in «October», 55, 1990, pp. 23-47.

³⁰ OC V, p. 245.

³¹ OC II, p. 641.

³² OC III, p. 380.

³³ PW 944.

³⁴ OC VI, p. 95.

³⁵ T. W. Adorno, *Long Play*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2012, (abbreviato LP) pp. 15-21.

³⁶ OA pp. 354-371 e 372-377.

³⁷ T. W. Adorno, *Variazioni sul Jazz*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano 2018, (abbreviato VJ) pp. 33-68.

³⁸ VJ pp. 27-32.

punto di vista delle possibilità aperte dalla riproducibilità, mentre Adorno sposta la questione sul *manualiter* delle tecniche stereotipate e modulari che i jazzisti usano improvvisando: l'improvvisazione non è reale proprio perché regolata da schemi fissi che limitano radicalmente la sua apparente apertura³⁹. Per certi versi Adorno riprende l'idea della tattilità del jazz come familiarizzazione e de-culturalizzazione, ma la ribalta vedendo in essa musica da marcia e come «riproduzione meccanica di un momento regressivo, di una simbologia di castrazione»⁴⁰ che solidarizza con la produzione industriale. Per Adorno la riproducibilità tecnica appare più come un rischio che come una possibilità: Benjamin avrebbe depotenziato l'antagonisticità dell'opera d'arte, là dove per Adorno l'arte deve rimanere capace di criticare il presente ponendosi come enigma, reintegrando dialetticamente i mezzi tecnici per poter permettere una nuova articolazione degli eventi in una forma. Quello che mancherebbe in Benjamin sarebbe una dialettica efficace che colleghi i due poli arte auratica-arte tecnicizzata, come emerge in alcune considerazioni di Adorno sulla musica elettronica⁴¹. La soppressione degli aspetti auratici le impedirebbe di avere quel valore di rimando all'oltre sé stessa che Adorno vuole mantenere:

Il fenomeno dell'aura descritto da Benjamin con nostalgica negazione è diventato un male laddove si pone fingendo; Laddove prodotti che per produzione e riproduzione si oppongono all'*hic et nunc* sono provvisti della sua apparenza [...] la teoria dell'aura maneggiata non dialetticamente si presta all'abuso⁴².

Come nota Di Giacomo⁴³, alla post-auraticità di Benjamin, Adorno contrappone un'arte ancora auratica: l'opera d'arte privata di aura è un'opera d'arte che manca di spiritualizzazione, senza la quale l'arte non può mantenere una tensione critica verso il suo altro⁴⁴. L'altro importante concetto di Benjamin che Adorno riprende e critica è il montaggio (*Montierung*), che Benjamin introduceva a proposito del cinema come possibilità propria della riproducibilità tecnica di selezionare e ricombinare diversi frammenti e prove nel cinema, operazione che è alla base dell'effetto choc (*Chocwirkung*), a sua volta sintomatico di qualcosa che aveva già intuito Baudelaire che «ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'esperienza vissuta dello shock»⁴⁵. Un cinema capace di mantenere il proprio valore sociale permette di comprendere i fattori coercitivi che governano l'esistenza umana: con la «dinamite dei decimi di secondo» il cinema fa saltare il «mondo-carcere» lasciandolo in rovine nel momento in cui la tecnica invece di tradire l'uomo, si fa serva di quello che in un frammento viene definito positivamente il «carattere distruttivo»⁴⁶. Adorno, pur criticando il montaggio cinematografico⁴⁷, ne riconobbe la possibilità di gestire elementi della realtà risvegliandone il linguaggio latente, ma per fare ciò deve forzare gli elementi stessi senza adattarsi al materiale fornito⁴⁸, confermandosi come antitesi rispetto all'arte emotiva, creando opere che (nei termini di Benjamin) non ricambiano il nostro sguardo. Allo spazio di gioco Adorno oppone il campo di forze

³⁹ VJ p. 97.

⁴⁰ VJ, p. 105.

⁴¹ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, tr. it. *Teoria Estetica*, a cura di G. Matteucci, F. Desideri, Einaudi, Torino 2009 (abbreviato TE), p. 46.

⁴², TE p. 61.

⁴³ G. Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di Estetica», no. 52, 2013, p. 235-256.

⁴⁴ TE p. 124.

⁴⁵ AC p. 202.

⁴⁶ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006, pp. 92-95 (abbreviato SU).

⁴⁷ Cfr. TE p. 497.

⁴⁸ TE p. 77.

(*Kraftfeld*)⁴⁹ in tensione reciproca in cui ogni dettaglio viene integrato e acquista funzione e significato nel tutto. Per poter dare una forma al campo di forze è necessario quel “mestiere”, che è ciò che distingue un’opera vera da quella di un dilettante. Solo l’analisi riconosce nell’opera il legame tra momento auratico e mestiere operati dalla “memoria della mano” di cui parla Adorno. Torcendo il testo potremmo dire che all’artista occorre una tattilizzazione preventiva nei confronti dell’opera che gli permette di agire su di essa quando è ancora *in fieri*. Senza un “mestiere superiore” le opere d’arte rimangono prive di quel carattere di enigmaticità che costituisce la verità di un’opera, cadendo nel banale e nel “predigerito”: il grande problema della *popular music* è l’eccesso di riproducibilità tecnica intesa sia dal punto di vista dell’industria culturale sia da quello delle loro qualità compositive, basate su modelli statici avversi al nuovo⁵⁰: nel campo di gioco aperto dal montaggio non ci sono abbastanza campi di forza. Se la filosofia dell’arte deve porsi come una riflessione sul carattere di enigma delle opere⁵¹, le opere popolari dovrebbero essere fuori dalla sua giurisdizione. Ma quello che esce dalla filosofia dell’arte rientra nella filosofia critica dal punto di vista sociologico: in uno dei più noti saggi che costituiscono la “costellazione di risposte” di Adorno a Benjamin, *Sul carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto*⁵² (1938), *lo sviluppo degli apparecchi di riproduzione (Apparatur) viene visto come forma di nuovo feticismo che diffonde un ascolto regredito e coercitivo*⁵³: aspetti sfruttati dall’industria culturale che, mercificando l’arte la priva di qualsiasi valore critico, riducendola a pezzo da vendere. In Adorno la domanda sulla riproducibilità è quella intorno allo spartito e alle potenzialità di una vera esecuzione, intesa come riproduzione dello spartito tramite un musicista. Già a partire dal 1935 Adorno si era posto la domanda, in una collezione di frammenti (gli unici in cui è chiaro *chi* ascoltasse e da cui derivano molti testi successivi) pubblicata come *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*:

La vera riproduzione è la fotografia a infrarossi dell’opera. Il suo compito è rendere visibili tutte le relazioni, momenti delle relazioni, contrasti, costruzioni, che sotto la superficie del suono significativo sono nascosti – e precisamente riuscire nell’articolazione uniforme dell’apparizione sensibile⁵⁴.

La domanda si pone in particolare per la musica contemporanea, che ha non poche difficoltà a tradurre in notazione ciò che va effettivamente fatto. In alcuni testi Adorno usa il termine *Papiermusik* per indicare quella “musica di carta” leggibile ma non suonabile⁵⁵: il rischio della “nuova musica” è essere condannata ad essere esperita solo nel silenzio della lettura, primato dei testi sull’esecuzione in cui si svela l’autonomia che Adorno vede nella musica rispetto alla propria genesi. Il problema che già si poneva nel 1935 è stato esacerbato dallo sviluppo della musica aleatoria, che ha messo in crisi la fissazione delle opere in quanto reificazione, ma ciò risulta essere in realtà reificazione di gradi più vecchi⁵⁶.

⁴⁹ Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetik*, hrsgb. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009 (abbreviato A), p. 168.

⁵⁰ TE p. 367.

⁵¹ TE p. 474.

⁵² T. W. Adorno, *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958, tr. It. G. Manzoni, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959 (abbreviato D), pp. 7-53.

⁵³ D pp. 30-32.

⁵⁴ TMR, p. 9.

⁵⁵ Cfr. TMR pp. 83-85.

⁵⁶ TE p. 135, A pp. 133-136.

Variazioni e registrazioni

Il montaggio in musica può assumere due significati. Il primo è quello legato allo sviluppo della registrazione da un *live in studio*, un'operazione chirurgica che modifica radicalmente il prodotto che viene commercializzato. Il secondo è quello legato al discorso compositivo e alle possibilità offerte ai compositori contemporanei.

L'interesse filosofico di presentare una panoramica sulla riproduzione musicale deriva dal fatto che essa rimane data per scontata nella letteratura specialistica. Eppure, possiamo analizzare almeno tre paradigmi diversi in cui musica, aura e riproducibilità tecnica interagiscono diversamente: la percezione cambia seguendo lo sviluppo tecnico del medium. Benjamin non ha potuto vedere oltre il secondo paradigma. Adorno ha potuto viverli tutti e tre, spesso con un atteggiamento profondamente polemico, ma non si è curato di darne una valutazione critica *specifica*. Nel parlare della riproducibilità tecnica, discorso critico e storico⁵⁷ vanno di pari passo.

Il primo paradigma è quello in cui esiste solo l'aura. La musica non è riproducibile ma non registrabile: esiste nella contingenza e in essa sparisce. Può viaggiare tramite il mezzo tecnico degli spartiti, ma la sua incarnazione è legata indissolubilmente alla dimensione spaziale e temporale della sua apparizione. Nella Parigi dell'epoca dei *passages*, il primo mezzo tecnico che ha permesso la trasmissione della musica è stato, oltre alla radio, il *théâtrophone* tanto amato da Marcel Proust⁵⁸, inventato nel 1881. Radio e teatrofono permettono una trasmissione spaziale della musica in contemporanea con l'evento che l'ha generata. In questo senso rimangono auratici: la musica resta un *nunc*, anche se il suo *hic* si frammenta nello spazio. L'aura entra in una prima crisi con lo sviluppo del *piano roll* (1883 e 1904). Oggetto dal valore espositivo più che musicale (per quanto ci abbia lasciato testimonianze importanti), il *roll* veniva creato facendo incidere ad un pianista il brano su un rullo che poi veniva montato su un altro strumento per poter essere suonato. In questo caso, l'aura viene fissata (in maniera tutt'altro che perfetta) all'interno di un oggetto tecnico e riproducibile in serie. È ancora assente la possibilità di un montaggio: un'incisione su un *roll* non è modificabile. In essa l'aura della musica viene resa riproducibile nel senso di *eternizzata*. Ogni registrazione ci lascia una traccia dell'aura. Ma questa traccia è ancora ben distante: il *roll* riproduce non il suono del pianista, ma indica la strada del suo fantasma che viene rievocato di volta in volta su strumenti diversi nel momento della riproduzione del *roll*. Il secondo è legato allo sviluppo delle tecniche di registrazione, dal disco in vinile da pochi minuti (1887) al superamento della registrazione acustica in favore di una elettronica (1925), il suono della musica registrata diventa sempre più fedele all'originale. Il vinile permette di ascoltare non più il fantasma, ma il corpo stesso del musicista registrato. La differenza tra *roll* e registrazione è quella tra silhouette e foto. E quella foto da ascoltare che è il vinile è immersa in quella stessa aura delle vecchie fotografie, in quel grattare del materiale che talvolta arriva a sommergere il suono stesso: l'auraticità della musica è reticente a farsi imprigionare. Ma il vinile non è ancora montaggio. Sono necessarie diverse prove per ottenere una incisione convincente, ma questa è esattamente come è stata suonata in quel momento: è ancora un *Ein für Einmal*. Il terzo paradigma nasce nel momento in cui l'*Einmal ist Keinmal*⁵⁹ del montaggio arriva nella musica grazie allo sviluppo del nastro magnetico, che può essere tagliato e ricombinato, anche unendo diverse tracce registrate in momenti diversi

⁵⁷ cfr. J. Hains, *Dal rullo di cera al CD*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, 2001, I, pp. 783-819.

⁵⁸ M. Proust, *Correspondance*, ed. J. Picon, Flammarion, Paris 2007, p. 175.

⁵⁹ OA pp. 50-51.

in una sola. I primi ad accorgersi dell'immenso potenziale compositivo del nastro sono stati Pierre Schaeffer e Pierre Henry, che a partire dal 1948 svilupparono la musica elettroacustica, fondata sulle possibilità di manipolare i suoni e i rumori trasformandoli in composizioni che permettono all'inconscio acustico di accedere alla dimensione musicale del quotidiano. Va ricordato che Giacomo Manzoni, il traduttore italiano di Adorno, era vicino allo Studio di Fonologia della RAI (1955-1983), nato proprio per studiare queste tecniche. L'arrivo del montaggio nelle tecniche di registrazione alla base della riproducibilità tecnica della musica significa che l'originale tende sempre più a scomparire: la registrazione diventa il risultato di tanti frammenti montati insieme che ricompongono chirurgicamente l'aura della registrazione. Ma essa non scompare: ne rimangono quelle rovine messe in ordine dall'ingegnere del suono. Dal momento in cui originale e copia hanno assottigliato la loro diversità ontologica, la musica si è sdoppiata: da un lato gli aspetti tecnici della sua riproducibilità si sono tradotti nelle istanze dell'ingegnere del suono alla ricerca di un suono quanto più perfetto, dall'altro lo studio impedisce quell'atmosfera di comunità e di rito sociale che costituisce l'auraticità dell'esecuzione dal vivo, sommergendo le possibilità di politicizzare l'arte. Eppure, è lo stesso gesto che rovina l'aura e che impedisce quell'estetizzazione della politica tipica del fascismo⁶⁰. Questa idea è legata a una standardizzazione del repertorio, che ha portato il musicista ad asservirsi all'atteggiamento di "prigioniero che ama la sua cella" in una dimensione di inautenticità che finisce con l'influire sulle opere, disinnescate del loro potenziale critico⁶¹. L'esecuzione "irripetibile" di brani sempre identici sembra essere la formula magica dell'industria culturale della musica "classica". Quegli aspetti di sedimentazione interni all'auraticità delle opere vengono sfruttati dall'industria che, pretendendo di conservare l'aura delle opere, le priva di qualsiasi valore. Si può però anche dire con Caporaletti che la riproducibilità tecnica permette il formarsi di una neo-auraticità⁶², con cui indica opere pensate *anche* come possibilmente registrabili e non solo come esecuzioni evanescenti: proprio le tecniche di riproducibilità hanno contribuito ad una ridefinizione dell'aura musicale. L'Angelo della Storia⁶³ tra le macerie (*Trümmer*)⁶⁴ che si accumulano vede anche l'aura, che ormai è un cumulo di rovine asfissianti. Ma queste rovine possono diventare una nuova forma di aura.

Nel discorso della riproducibilità tecnica della musica dobbiamo ora fare un salto indietro, per poter ricongiungere le critiche di Adorno a Benjamin con il discorso della musica elettronica intesa come arte del montaggio e con le critiche al jazz. Dobbiamo quindi tornare alla radio, che già Benjamin vedeva legata al jazz. La radio all'epoca di Benjamin era il più tentacolare strumento di riproducibilità tecnica della musica, più importante del vinile stesso, tanto che Adorno ritornò su di essi in più occasioni. La radio, creando un effetto di "pellicola sonora", depriva l'esperienza musicale della sua tridimensionalità, ridotta alla riproduzione attraverso le casse che crea un effetto di mixaggio indesiderato che cancella i bassi favorendo la melodia e che permette solo esperienze alienate⁶⁵, in un'epidemia dell'ascolto distratto che Adorno (all'esatto opposto di Benjamin) vede come una catastrofe. Ma la radio

⁶⁰ OA pp. 166-167.

⁶¹ D, p. 23.

⁶² Per la critica a Benjamin, V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiodattili*, Aracne, Roma 2019, pp. 64-66, con riferimento a Berio.

⁶³ OC VII p. 487.

⁶⁴ Cfr. OA pp. 28-29 in cui Benjamin usa il verbo *zertrümmern*.

⁶⁵ T. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1963, tr.it G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino Einaudi 1969 (abbreviato FM), pp. 250-251.

ha anche risvolti positivi e possibilità inesplorate⁶⁶: tramite la riproducibilità tecnica della musica è possibile ascoltare esecuzioni slegate dai problemi che potrebbero sorgere durante un concerto, permettendo quell'ascolto attento di cui la musica ha bisogno, possibilità che in *La forma del disco*⁶⁷ (1934) erano assenti. Occorre in definitiva strappare la radio all'industria culturale per riscoprirne la validità come strumento di ascolto. Se anche per Adorno il jazz è "naturalmente" una musica da radio⁶⁸, a esso va contrapposto uno sfruttamento delle nuove possibilità produttive offerte dall'incontro tra radio e sperimentazioni elettroacustiche che forniscano musiche e non riempitivi⁶⁹: Adorno vuole liquidare l'ascoltatore distratto nel suo habitat. Ma questa possibilità è data dall'altro concetto cardine di Benjamin, il montaggio inteso come opposto alla "catena di montaggio", mera riproduzione quantitativa del qualitativamente uguale. Compito del montaggio è turbare «il significato delle opere d'arte con un'invasione di frammenti della realtà empirica sottratti alla legittimità di significato e, in tal modo, smentirlo»⁷⁰: bisogna disturbare il distratto per riportarlo all'attenzione. Adorno ebbe comunque non pochi problemi nel suo dialogo con i compositori che avevano le capacità tecniche per produrre questa musica. Ultima istanza della grande musicologia tedesca del primo Novecento, Adorno rimase in un certo senso "indietro sui tempi", guardando sempre con sospetto i compositori della generazione di Darmstadt, riconciliandosi cautamente solo negli ultimi anni. Dell'elettronica Adorno criticava in particolare l'eccessiva omogeneità timbrica⁷¹ a cui si abbinava una difficoltà di ascolto aumentata alla quale non corrisponderebbe un valore artistico. Ma la cosa più interessante dell'elettronica per Adorno era il suo portare mezzi non musicali a produrre artisticamente. Ma per fare ciò non serve necessariamente l'elettronica, come ha saputo dimostrare l'ultima grande forma di musica occidentale: il teatro musicale.

L'arte del montaggio auratico

La musica aleatoria è indotta nel musicista tramite lo spartito
(Fabrizio Ottaviucci)

Dal punto di vista della composizione, il montaggio è uno dei più importanti strumenti di quell'apertura dell'opera di cui parlava Umberto Eco⁷². Il montaggio non è solo un processo di perfezionamento del prodotto dal punto di vista tecnologico: l'opera spezza la chiusura dal punto di vista della composizione e per questo il montaggio è una delle tecniche preferite della musica indeterminata⁷³. L'uso di tecniche di montaggio è particolarmente evidente nel moderno teatro musicale che, nato a partire dal 1952 con l'*Untitled Event* di John Cage, si è sviluppato come musica aperta verso la contingenza. Il teatro musicale diventa un dispositivo che libera l'esecutore, dandogli la possibilità di scegliere un percorso

⁶⁶ Adorno parla di impiego (*Verwendung*), ma non si è accorto della possibile metamorfosi (*Verwandlung*) della radio stessa in musica, come è stata impiegata da Cage in *Imaginary Landscape no. 4* o da Stockhausen in *Pole*.

⁶⁷ LP pp. 22-27.

⁶⁸ VJ p. 41.

⁶⁹ FM, pp. 266-267.

⁷⁰ T. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, tr. It. A cura di R. Masiero, *Parva Aesthetica*, Mimesis, Milano 2011 (abbreviato PA) p. 209.

⁷¹ Cfr. PA p. 208.

⁷² U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Padova 1992

⁷³ L'aleatorio è l'uso di tecniche che portano il caso nella musica, come le *chance procedures* di Cage, l'indeterminato sono gli spartiti non rigidi che ne possono derivare. Cfr. J. Rivest, *Alea, happening, improvvisazione, opera aperta*, in *Enciclopedia della Musica*, cit., vol I, pp. 312-321

ogni volta differente, ma rende anche possibile l'eliminazione della scissione tradizionale tra arte e vita: il teatro musicale «attraverso l'esperienza generale della musica porta alla scoperta e allo sviluppo della drammaturgia latente nella realtà⁷⁴», come ha scritto Berio. Del resto, Adorno stesso riconosceva che i lavori di Cage non vogliono essere “composizioni composte” (*auskomponierte Kompositionen*) e rifiutano così lo statuto di opere d'arte⁷⁵: Riformulandola nel quadro di riferimento di Benjamin, il teatro musicale permette di sviluppare l'inconscio acustico attraverso un montaggio che riscopre la musicalità del reale, quindi non solo l'uso nuovo di strumenti già esistenti, ma anche l'uso del rumore stesso entra nella costruzione dei brani.

Abbiamo visto come la musica sia un'apertura verso la dimensione mistica: rendere il quotidiano musica significa aprirlo ad una dimensione contingente. Potremmo dire che è musica “satanica”, sporcata del mondo e che sporca la musica stessa con le possibilità musicali della realtà:

Il teatro è qualcosa che chiama in causa sia l'occhio che l'orecchio. I due sensi pubblici sono la vista e l'udito, il senso del sapore, il tocco e l'odore sono più legati a situazioni intime e non pubbliche. La ragione per cui voglio rendere la mia definizione così semplice è perché così si può vedere la stessa vita quotidiana come teatro⁷⁶

Il teatro musicale è una costellazione di vita, composizione e improvvisazione: la musica è il suo mondo, il montaggio una delle sue armi. E questo montaggio si estende a tutte le forme possibili di espressione, come Adorno ebbe modo di constatare in *L'arte e le arti*⁷⁷. L'idea di una comunità critica dell'*episches Theater* di Brecht caro a Benjamin⁷⁸ si unisce alle forme del *théâtre de la cruauté* di Artaud, all'opposto dell'esperienza borghese del concerto:

Proposta dura per uno spettatore che ritenga di avere diritto, per il biglietto pagato, ad un intrattenimento che lo “distragga” e lo rimandi a casa riconciliato con sé stesso. Ma è con questo modello di spettatore che un teatro veramente moderno non vuole più scendere a patti⁷⁹.

Il risultato è uno choc per gli ascoltatori, che si trovano davanti opere completamente diverse a quelle a cui sono abituati. Se «le abitudini sono l'armatura dell'esperienza (*Erfahrung*)⁸⁰», il teatro musicale moderno è una nuova forma di vissuto di choc non catartico, ma che opera per un risveglio. Più ci allontaniamo dallo spartito tradizionale, più l'opera si apre verso la dimensione viva e informale. In un'opera come il *Satyricon* di Maderna, in cui i vari personaggi sono parodie di stilemi di diverse epoche, il montaggio è sia stilistico (una forma a parodia o a *pastiche*) sia nell'ordine delle scene, che è deciso dal regista. Una procedura simile si trova nella *Passion selon Sade*, uno dei capolavori dei *graphic scores* in cui i pentagrammi “esplosi” si avvolgono intorno ai corpi delle figure di scena, a ribadire il legame erotico tra corpo e musica che è il vero nucleo dell'opera. Nel caso di Bussotti, l'indeterminazione è regolata da uno spartito scritto a frammenti che vanno rimontati nel corso dell'esecuzione. Un altro caso è il *Votre Faust*⁸¹ di Pousseur e Butor (che fu un

⁷⁴ L. Berio, in Id., *Scritti sulla musica*, Einaudi, Torino 2013, p. 49, cfr. P. Albèra, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, cit. I, pp. 223-282.

⁷⁵ Cfr. A, p. 136.

⁷⁶ Cit. in W. Fettermann, *John Cage's Theatre Pieces*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996.p. 21.

⁷⁷ PA pp. 195-212.

⁷⁸ Cfr. *Cos'è il teatro epico?*, AC pp. 285-293.

⁷⁹ Libretto del disco *Passaggio-Visage* di Berio, p. 12.

⁸⁰ PW p. 875.

⁸¹ L. Berio, *Notre Faust* in Id., *op. cit.*, pp. 398-405.

clamoroso flop), la cui struttura a rami avrebbe dovuto essere montata di volta in volta consultando il pubblico. Il campo di forza dell'opera diventa un infinito spazio di gioco che ricombina in un montaggio caleidoscopico i diversi elementi dello spartito. *4'33"* di Cage è una forma particolare di teatro musicale, forse la sua espressione più pura: è un dispositivo di montaggio automatico che trasforma in brano tutto ciò che avviene all'interno della sua durata una volta dichiarata. La grandezza del teatro musicale è stata riscoprire quella dimensione comunitaria e *politica* del concerto: qualcosa di simile si trovava come necessità in *L'autore come produttore* (1934), in cui Benjamin, citando Eisler, parlava della necessità di rendere il concerto un "meeting politico"⁸², mettendo in pratica un'arte estetizzata che si opponesse all'estetizzazione della politica del fascismo. Un esempio di questa politicizzazione del teatro musicale è *Passaggio-visage* di Berio, passione profana in cui il coro dei persecutori e degli indifferenti si trova mescolato nel pubblico per creare l'effetto di estraniamento critico brechtiano (quindi opera un montaggio spaziale, spostando parte degli esecutori in mezzo al pubblico). La possibilità politica del teatro musicale è permessa dal ritorno di una dimensione di auraticità dell'opera. Il suo paradosso è trattarsi di un'arte del "montaggio auratico", un'improvvisazione nel senso migliore del termine, che non finisce nei moduli prestabiliti che svalutano il jazz, ma è un materiale che si autostruttura come la *musique informelle*⁸³ degli scritti tardi di Adorno. Con questa idea, si potrebbe dire quasi "arresosi all'evidenza", il filosofo evidenziava le possibilità della nuova musica, complice l'esecutore, di riscoprire e ricomprendere i testi, eliminando lo «strato di sporcizia» della tradizione e le sue possibilità di raggiungere una nuova flessibilità ritmica (il *temps lisse* nei termini di Boulez⁸⁴). Più in generale, in questa nuova non-forma, l'orecchio potrebbe porsi «in ascolto attivo nei confronti del materiale percependo cosa ne è divenuto⁸⁵»: il suo compito è una critica del passato e del presente, che non rinunci all'organizzazione dell'opera in parti funzionali, allontanandosi quanto più possibile dalla sua dimensione di artefatto, restando imprevedibile al processo di produzione. In breve, queste forme, che Adorno ha potuto intravedere e comprendere solo in parte, hanno il compito di riportare la dimensione di libertà nella musica. Dal punto di vista di Benjamin potremmo dire che esse realizzano musicalmente quella forma a mosaico di frammenti⁸⁶ sviluppati in maniera atematica che era alla base del *Passagenwerk* e della struttura frammentaria della *Teoria Estetica*⁸⁷. Il teatro musicale supera la *Papiermusik* perché richiede un'incarnazione nel contingente, ma sfugge alla riproducibilità tecnica perché essa non può che coglierne una delle incarnazioni possibili: la registrazione di opere aleatorie o indeterminate ne può rendere solo un'immagine dialettica⁸⁸, un solo lancio di dadi in cui si possono intravedere monadicamente gli altri risultati possibili. Le immagini dialettiche si trovano nel linguaggio, di cui la musica è una realtà più profonda. Si può legittimamente affermare che la registrazione permette una produzione di immagini dialettiche di tipo particolare, ma in senso proprio. Aura e montaggio collaborano in quella che è stata una delle più alte manifestazioni della musica "colta" contemporanea. La musica elettronica "leggera" (spesso tutt'altro che "popolare"), eclettica nel senso migliore del termine, ha saputo sfruttare al meglio le innovazioni tecnologiche e compositive offerte dal montaggio. Hannah Arendt definiva Benjamin un "pescatore di

⁸² AC p. 156.

⁸³ T. W. Adorno, *Immagini dialettiche*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004 (abbreviato ID) pp. 235-280.

⁸⁴ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, Paris 1963, p. 107.

⁸⁵ ID, p. 277.

⁸⁶ Cf. ODB 72-73. Da questo punto di vista, stranamente l'opera più simile al *Passagenwerk* sono i *Cantos* di Ezra Pound.

⁸⁷ TE p. 497.

⁸⁸ PW p. 516.

perle⁸⁹” che, già all’epoca della tesi di abilitazione, aveva scoperto il valore distruttivo della citazione: strappare l’oggetto dal luogo in cui si trova, rinchiudendolo «in una sfera d’influenza in cui esso s’irrigidisce»⁹⁰: il rigattiere Frémin⁹¹ si troverebbe a suo agio più tra i producers che all’IRCAM. Il compositore che usa i samples in maniera sistematica è un collezionista che invita l’ascoltatore nella sua raccolta. Comporre per frammenti significa procedere per mosaici e costellazioni, preparando suoni come briganti all’agguato⁹²: spesso si tratta di musiche che hanno superato completamente la possibilità di essere scritte, sospese tra l’improvvisazione e il lavoro in studio⁹³. Ma questo significa anche boicottare la possibilità di essere lette e commentate da un punto di vista musicologico tradizionale. È in esse che possiamo osservare la debolezza strutturale di Adorno: la sua idea *visiva* di musica, che si rivela essere un’idea di musica disincarnata che esiste al di là dell’esperienza concreta. Del resto, se ha riconosciuto che la musica popolare è la “cattiva coscienza” di quella colta, il suo concentrarsi esclusivamente sulla seconda a discapito della prima è un problema palese. Nella sua critica all’industria culturale non si è posta la domanda se la musicologia tradizionale di cui fa uso potesse essere realmente efficace a comprendere la musica “leggera”. Caporaletti⁹⁴ nota come in Adorno manchi la dimensione dell’effetto fenomenico in favore di una visione “assolutista” della musica, a cui contrappone l’idea di musiche “audiodattili”, paradigma che si oppone all’intellettualismo anestetizzato di Adorno, giocando lo psicosomatico contro l’approccio visivo di Adorno.

Il montaggio in musica vive di questa scissione, diviso tra il suo uso tecnologico, che permette all’industria culturale di proporre un sempre uguale meglio confezionato, e il suo uso compositivo, che permette di rompere la barriera dell’opera estendendo il proprio campo di gioco e di forza. Nel primo caso ha “rovinato” l’aura, conservandola nella registrazione come maceria, nel secondo ha permesso di riscoprire una nuova forma auratica di concerto politicizzato. Strumento di oppressione dell’inconscio acustico o di sua liberazione, il montaggio oscilla tra oppressione e rivolta.

Coda: Urschweigen

Il tempo messianico opera una ricapitolazione⁹⁵, agendo come una costellazione che connette inizio e fine in una discontinuità temporale: è la cadenza del concerto della storia. E allora proponiamo anche qui una piccola coda che connetta i diversi punti della costellazione di questo testo: ogni costellazione è un procedimento analogico spiraliforme che trasforma ogni punto nell’occhio del vortice successivo. Il teatro musicale e la musica contemporanea (colta e non) ci hanno ormai abituati al rumore. Siamo anestetizzati nei confronti della vita cittadina, ma è un anestetico che ha del narcotico. Ma questo esser gettati nel rumore non ha chiuso del tutto la possibilità di pensare un ascolto originario: il teatro musicale ci ha insegnato che anche il rumore ha una sua musica. Oggi l’uomo ha subito una nuova riconfigurazione cognitiva: tramite un silenzio originario ritrovato da Cage ha avuto modo di riscoprire l’intera dimensione del reale come musica. Del resto, già per il Benjamin di *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* «non vi è evento o cosa nella natura animata o

⁸⁹ H. Arendt, *Walter Benjamin*, a cura di F. Ferrari, SE, Milano 2018, p. 61.

⁹⁰ W. Benjamin, *Tolgo la mia Biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017, p. 26.

⁹¹ PW p. 48.

⁹² Cfr. *SU*, cit., p. 61.

⁹³ Si pensi a progetti come Aphex Twin, Autechre, Demdike Stare, Venetian Snares etc.

⁹⁴ *Op. cit.*

⁹⁵ G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 74-76.

inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua⁹⁶». E, se la musica è l'essenza profonda del linguaggio, allora possiamo arrivare a dire che l'intero mondo acustico ci può parlare. Il silenzio di Cage diventa il messia che redime il mondo acustico dall'ascolto distratto, rendendo accessibile come esperienza (*Erfahrung*) musicale ciò che sarebbe il mero vissuto traumatico (*Chocerlebnis*) del rumore, quattro minuti e trentatré secondi di un nuovo ascolto originario (*Urschweigen*) alla volta⁹⁷.

Bibliografia

- Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, tr. It. *Teoria Estetica*, a cura di G. Matteucci, F. Desideri, Einaudi, Torino 2009.
- *Ästhetik (1958/1959)*, hrsgb. E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
 - *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958, tr. It. G. Manzoni, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959.
 - *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, 1962, tr. It. A cura di L. Rognoni e G. Manzoni, *Introduzione ad una sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
 - *Der getreue Korrepetitor*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963, tr.it G. Manzoni, *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi 1969.
 - *Immagini Dialettiche*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004.
 - *Long Play e altri volteggi della puntina*, a cura di M. Carboni, Castelvecchi, Roma 2012.
 - *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, tr. It. A cura di R. Masiero, *Parva Aesthetica*, Mimesis, Milano 2011.
 - *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, tr. It. A cura di L. Rognoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.
 - *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, tr. It. *Prismi*, Einaudi, Torino 1972.
 - *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsgb. H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.
 - *Variazioni sul Jazz*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano 2018.
- Agamben, G., *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Arendt, H., *Walter Benjamin*, a cura di F. Ferrari, SE, Milano 2018.
- Benjamin, W., *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
- *Opere Complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2001-2014.
 - *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, a cura di L. Tripepi, S. Cariatì, V. Cicero, Bompiani, Firenze\Milano 2017.
 - *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, ed. it. *I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, E. Ganni, Torino, Einaudi 2010.
 - *Strada a senso unico*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006.
 - *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano 2017.
 - *Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925)*, tr. it. a cura di A. Barale e F. Desideri, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.
- Berio, L., *Scritti sulla musica*, a cura di A. de Benedictis, Einaudi, Torino 2013.
- Blanchot, M., *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955.

⁹⁶ OC I, p. 281.

⁹⁷ L'A. ringrazia E. Perazzolo, G. Matteucci, S. Marino, M. Cortese e i revisori della rivista, senza cui questo saggio non sarebbe stato possibile.

- Bonnet, A., Frangne P-H.,(éd.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Presses Universitaires, Rennes 2016.
- Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël-Gonthier, Paris 1963.
– *Relevés d'apprenti*, Gallimard, Paris 1966.
- Caporaletti, V., *Introduzione alla teoria delle musiche audiodattili*, Aracne, Roma 2019.
- Carreras, P., *L'éventail et le labyrinthe*, in «Etudes Stéphane Mallarmé» no (in pubblicazione).
- Di Giacomo, G., Marchetti, L. (a cura di), *Rivista di Estetica* no. 52, 2013.
- Eco, U., *Opera Aperta*, Bompiani, Padova 1992.
- Fetterman, W., *John Cage's Theatre Pieces*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1996.
- Giurisatti, G., *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Levin, T. Y., *For the Record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility*, in «October», 55, 1990, pp. 23-47
- Mallarmé, S., *Poesie e prose*, a cura di V. Ramacciotti, Garzanti, Milano 1992.
- Matassi, E., *L'idea di musica assoluta. Nietzsche, Benjamin, Il ramo*, Genova 2007.
- Nattiez, J. J. (a cura di), *Enciclopedia della musica* (5 vol.), Einaudi, Torino 2001.
- Parent, E., *Benjamin et le jazz: une introduction*, «Volume!», 2:1, 2003.
- Pinotti, A. (a cura di), *Costellazioni, le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
- Proust, M., *Correspondance*, ed. J. Picon, Flammarion, Paris 2007.
- Tagliacozzo, T., *Walter Benjamin und die Musik*, in «Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca», IV, 2004, p. 99-108.

Sulle tracce di Benjamin. Furio Jesi interpreta Walter Benjamin Fulvio Rambaldini

I. Introduzione

Nel 1971 Furio Jesi, brillante germanista, storico delle religioni, egittologo e mitologo propone all'editore Ubaldini la pubblicazione di un volume dedicato alla figura di Walter Benjamin. In una successiva lettera del 1973 Jesi informa l'editore che, qualora avesse accettato, l'opera sarebbe stata pronta in un paio di mesi, dato che aveva già tra le mani numerosi materiali pronti per la pubblicazione¹. Il fatto che Jesi possedesse già materiale pronto è caratteristico del suo metodo di lavoro che procedeva con la stesura diretta a macchina di pagine che venivano raccolte e raggruppate per temi², pronte a subire un'opera di montaggio³. Questo metodo compositivo ricorda da vicino quello proprio di Benjamin, che era solito raccogliere in cartelle tematiche i suoi appunti e pensieri⁴. Cavalletti nota argutamente che «se i saggi di Jesi sono composizioni di citazioni, i suoi libri sono composizioni di saggi, ai quali spetta ora il ruolo delle citazioni di prima. Fatti solo di frammenti, i libri sono quindi saggi totalmente citabili»⁵.

La morte precoce di Jesi il 17 giugno 1980 e l'ingente mole di libri ed articoli pubblicati in quegli anni fanno sì che la monografia dedicata a Benjamin resti un lavoro che non prenderà mai vita⁶. Ma negli scritti di Jesi è possibile scorgere numerose tracce dell'influenza lasciata dalle riflessioni scaturite dalla lettura dei testi benjaminiani.

Questo contributo si propone di rintracciare i maggiori lasciti benjaminiani raccolti da Furio Jesi; analizzare come vengono rielaborati ed osservare come venga instaurato un dialogo tra i due autori, che si disvela in un doppio movimento chiarificatore che, da un lato, rende maggiormente fruibile l'opera di Jesi alla luce di quella di Benjamin, e che, dall'altro illumina di luce nuova alcuni scritti di Benjamin grazie all'interpretazione che di essi viene proposta. Questa non viene mai data come fine a sé stessa, ma è sempre messa in atto da Jesi: le teorie benjaminiane vengono schierate ed utilizzate e, solo così, si mostrano al lettore.

Quando Benjamin scrisse le tesi *Über den Begriff der Geschichte* si trovava in un momento di pericolo, non solo personale, ma per l'Europa intera. In una tale situazione, le

¹ Per la ricostruzione della vicenda editoriale si veda A. Cavalletti, *Prefazione. Leggere «Spartakus»*, in F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Milano 2013, p. X.

² A. Cavalletti, *Festa, scrittura e distruzione*, in F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2013 epub «Egli scriveva di getto anche i testi più ardui, direttamente a macchina e in una versione definitiva, ma rifletteva invece a lungo sugli indici delle raccolte, proprio come l'ultimo Benjamin organizzava la sua opera nella lunga e travagliata fase delle "note di regia", gli schemi preparatori che guidavano il montaggio dei materiali».

³ Il particolare metodo di lavoro jesiano viene trattato da R. Ferrari, *La macchina da scrivere di Furio Jesi*, in Nuova corrente 143 (2009); cfr. anche E. Manera, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carocci, Roma 2011.

⁴ Per vedere l'influenza che questo metodo benjaminiano ha su di chi vi si ispira direttamente vedere G. L. Dillon, *Montage/Critique: Another way of Writing Social History*, in *Postmodern Culture* 14.2 (2004). Si veda, inoltre, la composizione, così come ci rimane, del materiale che avrebbe dovuto comporre il lavoro sui *passages* parigini. W. Benjamin, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann; d. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.

⁵ A. Cavalletti, *Festa, scrittura e distruzione*, cit.

⁶ Gli unici lavori dedicati direttamente a Benjamin saranno F. Jesi, *Walter Benjamin*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1981; F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*, in E. Rutigliano e G. Schiavoni (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto italiano di studi germanici, Roma, 1987.

parole di Benjamin, di fronte all'avanzata del nazismo furono: «neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere»⁷. Furio Jesi, circa trent'anni più tardi, vedrà incombere il medesimo pericolo con il ritorno del fascismo nell'Italia a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Per questo motivo riprende il pensiero di Benjamin: poiché «solo per chi non ha più speranza, ci è data la speranza»⁸. Per tentare di disegnare un futuro libero dalla costrizione del pensiero del vincitore, Jesi mette in campo, sul terreno di battaglia culturale, le riflessioni di Benjamin. Per entrambi gli autori, si tratta di guardare al passato per poter immaginare un futuro.

Nel momento del pericolo Benjamin si mostra essere *à l'ordre du jour*⁹, e, per questo motivo, seguendo la tesi III, diviene completamente citabile. In questa ripresa di Benjamin si «deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette»¹⁰ e per questo motivo sarà necessario rintracciare queste citazioni nelle opere di Jesi. Questo lavoro tenterà di ritrovare le teorie benjaminiane in tre lavori di Jesi nei quali emerge un movimento interpretativo: *Kierkegaard, Bachofen e Il testo come versione interlineare del commento*.

II. Kierkegaard e le fosse

Nel 1972 viene stampato presso i tipi della casa editrice Esperienze di Fossano il testo intitolato *Kierkegaard*. Furio Jesi scrive questo volume per la collana "Maestri di spiritualità"¹¹, che lo porta ad interrogarsi sull'appartenenza o meno di Kierkegaard proprio alla categoria di maestri di spiritualità. L'opera si apre affermando che «maestro, Kierkegaard disse di non essere»; Jesi si propone, dunque, di indagare se la parola spiritualità, parola «dalla latente polivalenza»¹², sia o meno adatta a parlare di Kierkegaard. Egli viene inserito nel movimento di trasformazione borghese del "religioso" in "spirituale", ma la lettura adorniana di Kierkegaard¹³ nel suo *intérior* borghese viene problematizzata da Jesi, perché riconosce «un'antinomia fra l'apprezzamento simpatetico di quanto in Kierkegaard appartiene alla trasformazione borghese della religiosità in spiritualità, e l'apprezzamento simpatetico di quanto è in Kierkegaard religiosità drasticamente irriducibile»¹⁴. L'intero lavoro di Jesi, dunque, si configura quale riconoscimento di un "sentiero interrotto" nell'analisi di Kierkegaard e nel tentativo di ripercorrerlo a ritroso per trovare «ed esaminare le modalità, le ragioni, le radici della crisi»¹⁵.

In quest'opera viene direttamente sperimentata e formulata, da parte di Jesi, una teoria pedagogica. Il pretesto per parlare di pedagogia è il discorso del filosofo danese su

⁷ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in W. Benjamin, *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, p. 485.

⁸ W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in W. Benjamin, *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 589. Questa citazione di Goethe posta al termine del saggio sulle *Affinità elettive* segna un orizzonte di ricerca filosofica che si ripresenta nel saggio del 1934 su Kafka con la frase che Kafka avrebbe pronunciato in una conversazione con Max Brod: «esiste un'infinita quantità di speranza, ma non per noi».

⁹ Cfr. W. Benjamin, *Opere complete VII*, cit., p. 484.

¹⁰ W. Benjamin, *Opere complete IX*, cit., p. 512.

¹¹ Sul medesimo modello pubblicherà anche i volumi dedicati a Pascal ed a Rousseau. Cfr. F. Jesi, *Che cosa ha veramente detto Pascal*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1974; F. Jesi, *Che cosa ha veramente detto Rousseau*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1972.

¹² F. Jesi, *Kierkegaard*, a cura e con postfazione di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 8.

¹³ T. W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1962; S. Spera, *Introduzione a Kierkegaard*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 107.

¹⁴ Furio Jesi, *Kierkegaard*, cit., pp. 10-11.

¹⁵ *Ibidem*.

edificazione ed auto-edificazione spirituale. Quella che viene proposta nelle dense pagine dell'opera è una lettura particolare e *sui generis* del pensiero di Kierkegaard, di certo non canonica, che porta a vedere la maggior parte delle sue opere come indicazioni per il lettore basate su di un itinerario edificante. Alla fine del primo capitolo, dedicato al rapporto con il padre, Jesi scriverà infatti che:

la maggior parte, e forse la totalità, delle opere di Kierkegaard sono strumenti per impegnare il lettore in quell'itinerario spirituale. Dapprima saranno scritti in cui egli parlerà di sé, o almeno userà le sue personali vicende, per attirare l'attenzione del lettore e servirsi dell'attenzione, dell'interesse, come di uno stimolo e di un vincolo capaci di attrarre il lettore a molteplici, previsti, passi obbligati dell'itinerario edificante. Poi Kierkegaard si trarrà in disparte, sparirà dall'orizzonte del lettore, il quale – mosso ormai dalla spinta che lo aveva fatto procedere di stazione in stazione verso la scoperta del vero Kierkegaard –, sparito Kierkegaard dal suo campo visivo, potrà andar oltre, verso la sua personale salvezza. Kierkegaard si farà dunque, per il lettore, bersaglio interessantissimo – ma pronto a sparire quando sia giunto il momento in cui il colpo del lettore debba andare più oltre, per la propria via. E anche all'origine di questa scelta didattica di Kierkegaard sta in notevole misura la vicenda del suo rapporto con il padre: con il padre che fu a lungo il suo primo esempio, ma che d'improvviso scomparve dal suo campo visivo come figura esemplare, così che egli, Sören, fu costretto dalla spinta ormai maturata ad andare più oltre, verso la propria personale meta di salvezza.¹⁶

In queste righe è ben evidente il complesso intreccio che si instaura tra la figura di allievo e di figlio, quella di maestro e di padre, nonché quella tra la vicenda autobiografica ed il campo di studi qui trattato. Quello che Jesi descrive in questa pagina è il compito di quello che per lui rappresenta un buon maestro. Il percorso che viene tracciato per l'allievo è scandito da «stazioni di oscurità e da istanti in cui l'oscurità è così oscura da divenire matrice di luce»¹⁷. Kierkegaard sparirà dalla vista del lettore, il quale dovrà proseguire un percorso che non può che essere intrapreso in solitudine, una via per la salvezza che si configura come presa di coscienza della lontananza che divide il singolo uomo dalla divinità, una coscienza, dunque, di un negativo, di uno spazio vuoto, che può essere esperito solo nell'assenza del maestro e del padre. Questo percorso può essere indicato solo nel momento in cui il maestro stesso si senta preso in trappola, senza speranza, in cui esperisca pienamente la mancanza come forma negativa, in cavo, della vicinanza.

Per tentare di chiarificare il particolare percorso che Kierkegaard prepara per il suo buon lettore e per provare a rendere più esplicito un movimento che deve essere nascosto, Jesi prende in prestito un'immagine dal Thomas Mann di *Giuseppe e i suoi fratelli*: «l'esperienza della fossa». L'itinerario non viene tracciato alla luce del sole, ma sotterraneamente, in una serie di cunicoli e di gallerie che paiono scendere sempre più in basso. Kierkegaard impone continuamente al suo lettore l'esperienza di cadere in trappola. Egli stesso si trova in una fossa e, da lì, predispone una serie di fosse per il suo lettore¹⁸. Il maestro si trova nella consapevolezza che la rocca¹⁹ in cui risiede, isolata e su di una cima altissima, sia in verità una fossa sotterranea, dalla quale intraprendere un disperato percorso d'uscita²⁰.

¹⁶ F. Jesi, *Kierkegaard*, cit. p. 39.

¹⁷ Ivi, pp. 38-39.

¹⁸ Ivi, p. 86 «Più volte nelle pagine precedenti abbiamo descritto la situazione del buon lettore di Kierkegaard come quella di chi debba di volta in volta cadere in una serie di trappole, la cui sequenza scandisce l'itinerario edificante predisposto da Kierkegaard appunto per i suoi buoni lettori. L'itinerario sembra tracciato più sottoterra che alla luce del sole, da fossa a fossa, per gallerie che paiono scendere sempre più in basso».

¹⁹ S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, in *Opere*, a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1972, p. 20 «La mia pena è il mio castello signorile che sta lassù, come un nido d'aquila sulla cima dei monti, fra le nubi; nessuno può assalirlo. Da lì prendo il volo per discendere verso la realtà e ghermire la mia preda. Ma non mi fermo giù; porto con me la mia preda – questa preda è un'immagine che vado intessendo negli arazzi del mio castello. Così vivo come un

È importante sottolineare che per Jesi Kierkegaard è conscio di disporre un itinerario edificante basato su numerose fosse/trappole, ma non su di una serie di prove da superare per poter andare oltre, infatti le trappole sono «delle fosse sulle quali Kierkegaard ha steso un ordito di parole ingannevole, che attira il passo e non regge al passo, si lacera e fa precipitare»²¹. La fossa è necessaria per procedere il cammino verso la luce, non tanto perché buia e perché lì possa avvenire un'epifania, ma «perché l'uomo abituato alla luce profana delle parole e della filosofia subisce l'illusione ottica di credersi al buio quando quella luce viene meno, spezzandosi sotto i piedi di lui l'ordito profano di parole e ragionamenti»²². Non importa che nella fossa vi sia luce o buio, ma che la fossa accresca la forza per procedere verso la luce. Cadere nella fossa non può essere una prova perché Kierkegaard ed il maestro che preparano la fossa non posseggono l'autorità di creare delle fosse che siano delle prove; cadere nella fossa significa invece essere fedeli a sé stessi, alla propria singolarità necessaria. Nel procedere verso la luce non vi è nessuna abbagliante apparizione che squarci la tenebra, ma un lento e costante abituarsi all'oscurità, «la fossa è una situazione che accresce le forze di procedere verso la vera luce, poiché la fossa – ogni fossa – è una «stazione» nell'itinerario che, così ordinato, fa procedere verso il Cristo per via imitativa».

È ormai chiaro che il maestro stesso si trovi in una fossa e che predisponga un cammino affinché, l'allievo, quello che Kierkegaard chiama il “buon lettore”, cada, a sua volta, nella fossa. Ed è proprio questo il momento in cui il maestro si ritrae, scompare, per lasciare che il singolo possa abituarsi all'oscurità nell'esperire la propria singolarità. Questo sforzo di abitudine alla tenebra avviene sempre per spinta del maestro che nel suo andarsene incoraggia alla lotta, facendo sentire presente il proprio sguardo di osservatore, modellando la propria assenza come forma in cavo della presenza, rimando costante che spinge a procedere. In questo unico modo, secondo Kierkegaard, si potrà far sì che l'allievo muova verso Cristo e non verso il maestro. Allo stesso modo Jesi nelle sue opere edifica sempre un itinerario arzigogolato e pieno di deviazioni, rimandi e passaggi ardui che spingono il lettore a procedere da solo nella propria ricerca, cogliendo le indicazioni dell'autore che si mostrano essere più indizi nascosti che cartelli ben in vista, si configurano una serie sentieri interrotti (*Holzwege*), secondo la definizione di Heidegger²³, percorsi che si somigliano e che sviano, sentieri dove è necessario avventurarsi per scoprire dove si snodano.

Nell'espone la teoria delle fosse, la sua caratteristica pedagogica e la sua importanza per la filosofia Jesi mette in mostra questa stessa teoria: egli scrive un libro che parla di Kierkegaard per parlare della necessità del dialogare con il lettore, del costringere il lettore ad interpretare un testo che parla d'altro. Jesi è un autore de-centrato che compone un libro dedicato alla *Spartakusbund* per parlare della differenza tra rivoluzione e rivolta²⁴. Il lettore non compie mai un'opera passiva di ricezione di un insegnamento, ma si trova a lottare corpo a corpo con il testo, discutendo con l'autore il concetto al cuore dell'opera. Il discorso di Jesi rimane sempre fuori tema.

segregato dal mondo. [...] Allora come un vegliardo dai capelli brizzolati me ne sto penseroso e spiego le immagini a voce bassa, quasi sussurrando; a fianco siede un bambino che tende l'orecchio alle mie parole in ascolto, pur sapendo già da molto tempo quello che ho da raccontare».

²⁰ Per la corrispondenza tra rocca e fossa si veda D. Di Cesare, *Sulla vocazione politica della filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 128; R. Ferrari, *Il maestro e l'allievo. Pedagogia e autobiografia in Furio Jesi*, in *Riga*, n. 31, a cura di M. Belpoliti e E. Manera, Marcos y Marcos, Milano 2010, pp. 166-181.

²¹ F. Jesi, *Kierkegaard*, cit. p. 90.

²² *Ibidem*.

²³ M. Heidegger, *Sentieri interrotti (Holzwege)*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1968.

²⁴ F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Persino in un'opera dedicata a Kierkegaard, nell'essere fuori tema di Jesi, nella sua *Heimatlosigkeit*, si trova un continuo rimando a Walter Benjamin. Jesi elegge qui Benjamin a suo maestro con cui dialogare, è attento a riconoscerne le fosse e le trappole. Benjamin diviene d'importanza determinante perché a sua volta maestro del dialogo con il lettore, del tendergli trappole nei suoi testi.

Gershom Scholem scriverà che «egli ha premesso al suo libro un capitolo gnoseologico, in cui sembra voglia piuttosto drizzare davanti al lettore come monito, anziché spiegarglielo, le idee filosofiche conduttrici su cui avrebbe poggiato la sua interpretazione»²⁵. Benjamin non desidera offrire al lettore un concetto che scorra in maniera lineare seguendo un ragionamento logico procedente per causa-effetto; bensì spiazzarlo, instaurare con lui un dialogo, fargli compiere dei balzi da un'immagine all'altra, collegandole in modo inatteso. Si pensi, inoltre, al particolare uso delle citazioni nelle sue opere, che «sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»²⁶. In questo modo l'opera scritta da Benjamin non si esaurisce in sé stessa, ma chiede di essere costantemente interpretata e riscritta.

In molti brevi saggi o recensioni Benjamin parla d'altro rispetto a quello che ci si aspetterebbe essere il tema trattato. In questo modo uno scritto su Napoli²⁷ può divenire l'occasione per scrivere della festa, della concezione del tempo e del pensiero della soglia. Si pensi anche al saggio su Nikolaj Leskov²⁸, che, partendo dall'opera dell'autore, diviene pretesto per parlare della perdita della possibilità di provare un'esperienza (*Erfahrung*) nell'Europa del primo dopoguerra.

Così l'opera rimane sempre attuale e non smette di essere letta ed interpretata. Il compito ermeneutico che si presenta al lettore è una richiesta di un appuntamento che spira dal passato²⁹. Questi testi non offrono risposte, ma nella loro necessità di essere interpretati sono già sempre aperti alla creazione di nuove domande.

III. Bachofen. Scrivere e leggere tra le righe

Quando nel 1988, nel centenario della morte di Johann Jakob Bachofen, viene edita per la prima volta da Einaudi la traduzione italiana del *Mutterrecht*, sua opera principale, Furio Jesi è ormai scomparso da otto anni. Ma questa pubblicazione non sarebbe potuta avvenire senza il suo lavoro. Per tentare di comprendere l'importanza dell'operato è necessario collocare il lavoro che Jesi compie su Bachofen nella prospettiva del *Kampf um Creuzers Symbolik* e del lavoro di Jesi come mitologo. Il *Kampf um Creuzers Symbolik* è la lunga contesa che si instaura attorno all'importante opera di Georg Friedrich Creuzer *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, pubblicata tra il 1810 ed il 1812. La definizione di *Kampf* viene conferita alla *querelle* da Ernst Howald nel 1926, noto filologo

²⁵ G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 2007, p. 90.

²⁶ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in W. Benjamin, *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 455.

²⁷ W. Benjamin, A. Lācis, *Napoli*, in W. Benjamin, *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 37-46.

²⁸ W. Benjamin, *Il narratore: considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in W. Benjamin, *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino, 2004, pp. 320-342.

²⁹ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 484 «Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come a ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto».

zurighese che unisce in un'antologia i materiali della prima ondata di polemiche ricevute da Creuzer e, in seguito, da Bachofen³⁰.

L'opera di Creuzer generò intorno a sé un vero e proprio *Kampf* culturale. I filologi rifiutarono la concezione di mito proposta, che non poteva essere provata rigorosamente e che fondava lo studio dell'antichità classica nell'essere e nel pensiero. La stessa condanna toccò anche a Bachofen, che subì però una vera e propria *damnatio memoriae*, non venendo mai nominato direttamente nelle opere dei filologi.

A parere di Jesi, il *Kampf um Creuzers Symbolik*, non si esaurisce con il finire del XIX secolo, ma resta quanto mai attuale negli anni Venti e Trenta del XX secolo, in una fase "post-bachofeniana", che porta la battaglia più che mai fuori dalle aule universitarie e dalla polemica fra filologi, collocandola sul piano della storia e rendendola, secondo l'insegnamento di Benjamin, quanto mai attuale. Questa fase del *Kampf* si configura in un approccio alla mitologia caratterizzato dall'idea di bere ad essa come ad una sorgente, anziché dall'idea di poter spiegarla. Lo studioso rumeno Mircea Eliade, esponente di quella che si autodefinisce cultura della destra tradizionale, e su cui Jesi scriverà delle splendide pagine in *Cultura di destra*³¹, incarnava perfettamente il prototipo di studioso di questa fazione che tentava, in quegli anni, di riabilitare Bachofen, per sostenere la propria idea di cultura che rimandava al nulla: ad un passato mitico su cui fondare acriticamente il proprio presente. Jesi osserva con lucidità, nella *Bachofen-renaissance* degli anni '20, l'origine dell'appropriazione culturale che il nazismo farà in seguito del pensiero di Bachofen.

Per scendere direttamente sul campo di battaglia è necessaria una presa di posizione che Jesi coglie in uno scritto di Benjamin risalente al 1934-1935³². Questo saggio su Bachofen³³, scritto direttamente in francese, e non pubblicato sulla *Nouvelle Revue Française* a cui era destinato, parla di Bachofen come autore di una profezia nell'ambito della scienza³⁴. Jesi compie qui un'operazione che si inserisce a pieno titolo nella sua idea di pedagogia e di "uso" degli scritti di un maestro, usando il testo di Benjamin per andare oltre il testo di Benjamin stesso. Ad un primo sguardo sembrerebbe che Jesi voglia prendere le distanze dal saggio di Benjamin su Bachofen, egli scrive infatti che «ci si deve guardare dal cadere nell'attraentissima trappola delle pagine di Benjamin»³⁵. Ma è proprio qui che emerge la geniale strategia interpretativa, corrispondente a quanto scritto nel saggio su Kierkegaard. Ciò a cui Jesi mira non è un semplice superamento del maestro, ma alla sua autodistruzione: è il maestro stesso che, nel momento in cui giunge all'apice dell'insegnamento, proprio allora sparisce dalla vista dell'allievo. In ultima istanza, dunque, è il maestro colui da cui è maggiormente necessario guardarsi, proprio perché risulta estremamente allettante l'idea di seguirlo pedissequamente.

Jesi vede un ritorno di Bachofen e Creuzer, che vengono assurti a moda del momento, gettati sul «palcoscenico delle citazioni à la mode» e lui desidera «afferrare e trattenerne Bachofen in uno stato che lo sottragga non solo al conformismo culturale, ma anche alla neutralizzazione della filologia accademica»³⁶. Egli teme un recupero in sede filologica di esperienze che potrebbero essere lì solamente irrigidite e deformate con la conseguenza di

³⁰ Per la precisa ricostruzione del *Kampf um Creuzer Symbolik* si veda F. Jesi, *Il mito*, Mondadori, Milano 1980.

³¹ F. Jesi, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2011.

³² W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen*, in W. Benjamin, *Opere complete VI*, cit., pp. 223-236.

³³ Jesi dedicherà il capitolo 4.5 di F. Jesi, *Il mito*, cit. al rapporto tra Benjamin e Bachofen.

³⁴ Cfr. W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen*, cit.

³⁵ F. Jesi, *I recessi infiniti del «Mutterrecht»*, in in *Riga*, n. 31, a cura di M. Belpoliti e E. Manera, Marcos y Marcos, Milano 2010.

³⁶ A. Cavalletti, *Conoscibilità di Bachofen*, in F. Jesi, *Bachofen*, a cura di A. Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. XII.

essere condotte alla sterilità. In gioco si trova qui il rapporto dell'uomo con il passato, il legame con la sfera religiosa e la possibilità di poter concepire un presente diverso da quello vissuto, perché non fondato su di un immutabile passato mitico che predestina i successivi sviluppi nella forma di una indistruttibile catena di fatti.

Jesi sente che il momento del pericolo è ancora presente quando lui legge e traduce Bachofen; non si è esaurito nel passato ed i morti rischiano di essere sconfitti di nuovo. Passato e presente si intrecciano nello scritto che Jesi compone come introduzione al *Mutterrecht*, scritto rifiutato e pubblicato postumo. Egli fa sue le tesi *Über den Begriff der Geschichte* ed estende fino al presente i confini di una battaglia che fino ad allora era stata vinta dal nemico, un nemico che non aveva mai smesso di vincere³⁷. I confini del *Kampf* vengono frantumati nello scritto di Jesi: non esiste più un dentro e fuori la scienza che rinvii ad un concetto di filologia borghese, ma la filologia si intreccia ora con la storia e con il presente, con i vivi e con i morti, con i vincitori e con i vinti.

Benjamin può e deve essere ripreso da Jesi nel momento in cui la vittoria del nemico significa una vittoria in cui si instaura una visione della storia come continuità ininterrotta. Appare ora evidente che per Jesi la pretesa di conoscere il passato *wie es denn eigentlich gewesen ist*, secondo l'espressione di Leopold von Ranke citata da Benjamin³⁸ corrisponda nel *Kampf*, alla pretesa della filologia di configurarsi come scienza in grado di accedere «al nucleo della vita e della religiosità degli antichi»³⁹.

Nella sua introduzione al *Bachofen* di Jesi Andrea Cavalletti riprende un concetto di Leo Strauss⁴⁰ per provare a chiarire sia il modo di scrivere di Jesi, sia il suo rapporto con Benjamin all'interno del *Kampf*. Secondo un adagio di Strauss leggere troppo alla lettera significherebbe non leggere abbastanza alla lettera. Jesi si propone di leggere tra le righe, per tentare di interpretare un autore esoterico quale è Benjamin⁴¹. Per essere davvero fedeli a lui è necessario lasciarsi andare oltre ciò che viene detto alla lettera. Benjamin stesso invita il proprio lettore a lasciare il porto sicuro di quello che lui sta scrivendo per inoltrarsi in una riflessione personale che si configura come un costante dialogo con l'autore, più che come ascolto dello stesso. Per mettere in atto questa strategia interpretativa si pone sulla linea di Baudelaire che «ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. Egli contava su un tipo di lettore come lo descrive il poema introduttivo. E si sarebbe visto che il suo calcolo era stato lungimirante. Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente»⁴². Benjamin, e poi Jesi, tentano di scrivere qualcosa che può essere strappato dal suo contesto e restare in costante, ed attuale, dialogo con il lettore.

Jesi complica questo discorso compiendo un'azione di lettura tra le righe di Benjamin così estrema da configurarsi in un'adozione della tecnica benjaminiana di scrittura tra le righe che riscrive il testo originale. Benjamin, per far sì che il proprio lettore potesse leggere tra le sue righe, scriveva, come teorizza Strauss, «*between the lines*»⁴³. Viene dunque chiarito,

³⁷ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 485.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. XIX.

⁴⁰ A. Cavalletti, *Conoscibilità di Bachofen*, cit. p. XXIV.

⁴¹ Cfr. B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Cronopio, Napoli 2009, p. 309 «Nei concetti di dottrina filosofica e di saggio esoterico Benjamin indica, in opposizione al sistema, le forme proprie dell'esposizione della verità. I due concetti non indicano il carattere indicibile della verità, ma il fatto che il nucleo più intimo del contenuto di verità non può assumere la forma del sistema».

⁴² W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in W. Benjamin, *Opere complete VII*, cit., p. 378.

⁴³ L. Strass, *Persecution and the art of writing*, University of Chicago press, Chicago 1988, p. 25 «*The expression "writing between the lines" indicates the subject of this article. For the influence of persecution on literature is precisely that it compels all writers who hold heterodox views to develop a peculiar technique of writing; the technique which we have in mind when speaking of writing between the lines. This expression is clearly metaphorical. Any attempt to express*

mostrandolo tra le righe, che di questa tecnica non si può che scrivere tra le righe. Fuor di metafora non ha senso alcuno parlarne. Ma, permanendo nel regno della metafora e del silenzio, si aprono infinite possibilità riguardo l'interpretazione del lettore.

Una scrittura di questo tipo emerge in particolar modo in un tempo di emergenza, nel quale lo scrittore è costretto a questo espediente per poter parlare di temi sui quali sarebbe pericoloso prendere la sua posizione. In questo modo è compito del lettore, che si fa interprete, di cogliere il messaggio. Non c'è dubbio alcuno che sia Benjamin che Jesi si fossero trovati, nel corso delle loro vite, a vivere delle particolari situazioni di emergenza.

Un libro reticente sembra offrire due diversi insegnamenti: uno appare edificante e si trova in superficie, ben visibile agli occhi di tutti, ed un secondo, filosofico, celato tra le righe del testo, disponibile solo al lettore che sia disposto ad andare a fondo, a correre il rischio di cadere nella fossa, nell'ordito di trappole che l'autore ha preparato. Per poter scorgere il disegno autentico dell'autore, il lettore deve soffermarsi sui passaggi oscuri, contraddittori e sui silenzi che compaiono nel testo⁴⁴. Seguendo l'interpretazione che Leo Strauss propone di questo metodo ermeneutico appare che sia Benjamin che Jesi abbiano utilizzato questo *usus scribendi* per comporre le loro opere, dato che la scrittura reticente fornisce il metodo per dire cose diverse a persone diverse, instaurando perciò una un dialogo con ogni lettore disposto ad ascoltare. Jesi mette costantemente in scena, ostenta, la relazione tra il soggetto e l'oggetto all'interno della sua opera, c'è una costante influenza tra lui ed il suo lettore ed un costante gioco di rimandi tra lui e Benjamin⁴⁵.

Jesi, collocatosi nel pieno della battaglia, deve, come detto, staccarsi dal testo di Benjamin, perché nel momento del pericolo «neanche Benjamin è al riparo dal nemico»⁴⁶ e deve essere usata nei suoi confronti la tecnica, tipicamente benjaminiana e largamente ripresa da Jesi, di composizione di testi e citazioni che, ricomponendosi in modo nuovo aprano a nuove possibilità di salvezza. Jesi coglie in Bachofen qualcosa di più rispetto alla possibilità di dissoluzione dello Stato o della sua conservazione eterna, ma, tramite la citazione e ricomposizione del saggio di Benjamin, viene mostrato Bachofen come uomo dell'equilibrio nel suo proprio presente, in grado di tenere insieme i poli della vita e della morte. Jesi legge perciò Benjamin con metodo esoterico, mai troppo alla lettera, e trova nella non-coincidenza la possibilità di interrompere il *continuum* della storia. Infatti, come evidenzia Cavalletti, «attraverso Bachofen il saggio di Jesi tocca qui, conoscendolo, quello di Jesi»⁴⁷.

Il punto in cui Jesi e Benjamin si uniscono è quello in cui il primo, per utilizzare il testo benjaminiano, mette in gioco la tecnica di montaggio e composizione propria del secondo; in questo modo Benjamin diviene oggetto e strumento per la lettura di Bachofen all'interno del *Kampf*. Il saggio di Benjamin viene sottratto da Jesi dal pericolo di rientrare nel modello gnoseologico del *Mutterrecht* facendolo divenire leggibile per sé stesso, trasformandosi «nella sua stessa leggibilità»⁴⁸.

Nella lettura che Jesi effettua di Benjamin, il testo di quest'ultimo viene salvato, riportato in vita, perché nell'interpretazione che viene proposta di esso, lo si sottrae

its meaning in unmetaphoric language would lead to the discovery of a terra incognita, a field whose very dimensions are as yet unexplored and which offers ample scope for highly intriguing and even important investigations. One may say without fear of being presently convicted of grave exaggeration that almost the only preparatory work to guide the explorer in this field is buried in the writings of the rhetoricians of antiquity».

⁴⁴ Cfr. C. Altini, *Introduzione a Leo Strauss*, Laterza, Bari 2009.

⁴⁵ Cfr. E. Manera, *Il più odiato dai fascisti. Conversazioni su Furio Jesi, il mito, la destra e la sinistra*, epub 2012.

⁴⁶ A. Cavalletti, *Conoscibilità di Bachofen*, cit., p. XXI.

⁴⁷ Ivi, p. XXVII.

⁴⁸ Ivi, p. XXIV.

all'interpretazione del nemico, gli si restituisce linfa vitale riconsegnandoli la carica eversiva che gli era appartenuta nel momento in cui era stato composto. In questo modo «dove il passato è carico di questo esplosivo, la ricerca materialistica accosta la miccia al *continuum* della storia»⁴⁹.

IV. Il testo sacro

Nel testo di Jesi risalente al 1980, intitolato *Il testo come versione interlineare del commento*⁵⁰ viene chiarito in che modo si è letto ed interpretato il lavoro di Benjamin fino ad allora da parte dell'autore. Jesi afferma che il procedimento che lui userà per leggere Benjamin sarà proprio quello insegnato da Benjamin stesso. Vediamo qui all'opera, ancora una volta, il caratteristico modo di comporre testi di Jesi, che mette all'opera ciò di cui desidera parlare. Il testo letterario da analizzare⁵¹ va trattato allo stesso modo in cui viene trattato il testo biblico dai commentatori medievali⁵². Benjamin afferma che «La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione»⁵³.

Il testo di Jesi si apre con un importante riferimento ad un tema benjaminiano quale quello del lamento (*Klage*)⁵⁴. In una recensione a *La torre*, di Hugo von Hofmannsthal⁵⁵, afferma che «il lamento è il suono originario della creatura»⁵⁶. Ed è proprio partendo dalla centralità del lamento che Jesi sviluppa la sua riflessione sul metodo filosofico benjaminiano. L'analisi ruota attorno ad un passo tratto da *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*⁵⁷.

La natura è triste perché è muta. Ma introduce ancora più a fondo, nell'essenza della natura, il rovescio di questa affermazione: è la tristezza della natura che la rende muta. Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile⁵⁸.

Il passo di Benjamin che viene analizzato trova nella lettura di Jesi, un corrispettivo interlineare nei primi versi della *Lorelei* di Heine. I primi due versi di questa poesia, che Heine dedicò alla sirena del Reno che ammagliava con il suo canto i marinai, distraendoli dalle insidie del fiume recitano:

⁴⁹ W. Benjamin, [Appendice a Sul concetto di storia], in W. Benjamin, *Opere complete VII*, cit., p. 514.

⁵⁰ Il testo in questione è verosimilmente databile attorno ai primi mesi del 1980: poco rima dell'improvvisa scomparsa dell'autore. Il testo viene pubblicato per la prima volta nel 1987 nel volume a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto italiano di studi germanici, Roma, 1987, pp. 217-20.

⁵¹ In questo caso si tratta di una citazione da W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introd. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 65-66. «La natura è triste perché è muta. Ma introduce ancora più a fondo, nell'essenza della natura, il rovescio di questa affermazione: è la tristezza della natura che la rende muta. Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile».

⁵² Questa osservazione è propria di Adorno ed è riportata da R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi e con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014 p. VIII.

⁵³ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus* cit., p. 74

⁵⁴ Per l'importanza del tema del lamento in Benjamin cfr. D. Gentili, *Che accade quando giunge il Messia?*, in *B@abelonline.print*, vol.4 pp. 357- 316.

⁵⁵ W. Benjamin, *La torre di Hugo von Hofmannsthal. In occasione della prima rappresentazione della Torre a Monaco e Amburgo*, in W. Benjamin, *Opere complete III. Scritti 1928-1929*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 30-33.

⁵⁶ Ivi, p. 31.

⁵⁷ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70

⁵⁸ Ivi, p. 68.

*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin*⁵⁹.

Jesi si sofferma sulla traduzione del verbo *sollen*, che in questa struttura rappresenta una costruzione tipica della lingua tedesca. Egli afferma che, per poter leggere nei due versi la versione interlineare del passo benjaminiano, è necessario prestare una particolare attenzione a questa struttura. Il verbo è necessario a sottolineare una forte distinzione tra essere triste (*traurig sein*) ed il significare (*bedeuten*). Nella tristezza si trova una profonda tensione verso il silenzio che si contrappone al significare proprio di *bedeuten*, che non tiene conto della possibilità di un silenzio colmo di significato. «Il silenzio di cui parla Benjamin è la forma in cavo del lamento»⁶⁰.

Il lamento si configura, nell'analisi di Benjamin come la forma maggiormente indifferenziata ed impotente della lingua, quella che «contiene quasi solo il fiato sensibile»⁶¹. La *Lorelei* di Heine non contiene altro che «il fiato sensibile», è un puro lamento che vuole negare ogni ulteriore possibilità di significato.

*Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.*⁶²

In quest'altra strofa della poesia viene ben descritto lo stato d'animo del lamento del barcaiolo che soffre e non può articolare il proprio lamento in parole: non c'è significato alcuno oltre il lamento stesso. Il lamento è in grado di osservare solamente sè stesso; e gli occhi del barcaiolo sono fissi sulla sirena dal canto ammaliatore. Il naufragio può essere avverato solamente in questo modo. Esso è già presente nella tristezza dei primi versi e si autoavvera nel finale.

Circa a metà del breve testo Jesi mostra ai lettori la riflessione che si colloca al cuore di quanto sta scrivendo:

Ciò che Benjamin diede di grande e di sovversivo alla critica letteraria è proprio questo: l'esempio di un'inversione dei termini, per cui il saggio diviene non pretesto, ma spazio privilegiato entro il quale il testo per eccellenza, canonico, classico, appartenente al passato, si fa versione interlineare di un testo sacro che è il testo del saggio⁶³.

I termini sono invertiti: è proprio il saggio, la particolare e prediletta forma di composizione, a divenire qui testo sacro, mentre il testo dal quale il saggio nasce diviene la versione interlineare del saggio stesso. Il testo classico appartiene al passato e là rimarrebbe se non fosse riportato alla vita dal saggio. Il passato viene visto balenare in un attimo del pericolo e viene preso non «come propriamente è stato», ma come versione interlineare del testo sacro che verrà composto.

⁵⁹ H. Heine, *Il libro dei canti*, con traduzione di A. Vago e introduzione di V. Santoli, Einaudi, Torino 1962 «Io non so che cosa debba significare, che io sia così triste».

⁶⁰ F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*, cit. p. 217.

⁶¹ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in *Angelus Novus*, cit., p. 127.

⁶² «Il barcaiolo sulla piccola barca è scosso da essa [la melodia] con grande lamento, egli non osserva la scogliera, egli osserva solo lassù la cima».

⁶³ F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*, cit. p. 219.

Nella seconda metà del testo, Jesi continua nella sua spiazzante e complessa opera di ricollocamento di metodo ed oggetto dell'opera all'interno dell'opera stessa. La tristezza da cui l'intera analisi aveva mosso i propri passi si rivela essere non mero esempio, bensì l'origine del processo di immedesimazione con cui lui ed il materialismo storico hanno tagliato i ponti. Nella tesi VII viene ben chiarito che l'immedesimazione emotiva (*Einfühlung*) è il procedimento con cui si è deciso di rompere. Questo procedimento, continua Benjamin, origina dall'ignavia del cuore, ossia dall'acedia, che è all'origine, secondo i teologi medievali della tristezza⁶⁴.

La brillante deduzione di Jesi è che la contraddizione che si è qui vista nella tristezza giunga a formare «il vero senso esemplare delle *Tesi sul concetto di storia*»⁶⁵. Viene smentito il *continuum* della storia grazie alla contraddizione insita nell'utilizzo del concetto di tristezza. Questa tristezza è anche, «da apologo», «il suono della scrittura del saggista che riesce a fare della propria pagina lo spazio tristemente privilegiato entro il quale il passato diviene, nella sua cosità, versione interlineare del presente»⁶⁶.

Il pericolo che Benjamin aveva individuato e che Jesi rivendica come tale è quello di vedere in modo univoco ed *ex post* il residuo culturale lasciatoci in eredità dal passato. Infatti, sempre rifacendosi alla tesi VII in cui si dice che «[Il patrimonio culturale] non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie»⁶⁷, Jesi sottolinea il pericolo di uno sguardo parziale gettato sul passato. Il pericolo, nel non spazzolare la storia contropelo, è quello di appiattirsi sul passato come passato mitico, in grado di fondare ogni giorno il presente storico in cui viviamo, giustificandone ogni scempio e rendendolo inattaccabile in ogni suo accadere.

«Il pericolo è [...] scegliere solo la tristezza o solo *l'Inno alla gioia*». Scegliere solamente una di queste due opzioni significherebbe scegliere l'appiattimento culturale e la semplificazione: l'impossibilità di un rapporto autentico con il passato. Non conferire al passato il suo proprio spessore, non vedere in controluce, dietro la tradizione culturale del vincitore, non vedere chi costruì Tebe dalle Sette Porte, i cuochi di Cesare in Gallia o chi vinse la guerra dei Sette Anni con Federico II⁶⁸.

Se, come ricorda Benjamin, «lo storicismo postula un'immagine eterna del passato, il materialista storico un'esperienza storica con esso»⁶⁹ risulta chiaro il perché Jesi scelga proprio questa immagine. Nella lettura che Jesi dà di Benjamin ciò che conta maggiormente è l'immagine eterna del passato, che vive in una lettura mitica di esso. L'esperienza unica con il passato consente però di andare oltre una lettura mitica di esso. Non può esserci appiattimento interpretativo sulla tradizione del vincitore in questa nuova visione della storia.

Jesi chiude il breve, quanto denso testo, tornando al tema iniziale e completando la *Ringkomposition*. È necessario che il significare venga abbandonato, che il lamento resti tale, vuoto e privo di significato. «Il c'era una volta come puro lamento, rende l'uomo del naufragio, signore delle sue forze: uomo abbastanza [...]»⁷⁰. Nei materiali preparatori alle Tesi sul concetto di storia⁷¹ Benjamin contesta l'«espunzione dalla storia di ogni eco di lamento»⁷². La

⁶⁴ Cfr. W. Benjamin, *Opere Complete VII*, cit., pp. 485-486.

⁶⁵ F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*, cit. p. 220.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ W. Benjamin, *Opere Complete VII*, cit., p. 486.

⁶⁸ B. Brecht, *Fragen eines lesenden Arbeiters*, in B. Brecht, *Poesie politiche*, con introduzione di A. Asor Rosa, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, epub.

⁶⁹ W. Benjamin, *Opere Complete VII*, cit., p. 491.

⁷⁰ F. Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*, cit., p. 220.

⁷¹ A. Cavalletti, *Conoscibilità di Bachofen*, cit., p. XXIX.

storia, che finora è stata costruita e formata a piacimento dei vincitori, ha fatto tacere ogni lamento proveniente dagli sconfitti delle generazioni passate. Se il rapporto di traducibilità è, come afferma Benjamin, un «rapporto di vita»⁷³, lo stesso rapporto vale per la storia: affinché il passato non resti tale ed i morti vengano risvegliati, è necessario che questo passato sia vivificato tramite la traduzione. Va ripreso, colto in un attimo del pericolo, studiato e, liberatene le possibilità inesprese, portato in vita una seconda volta.

V. La piena leggibilità

Nel delineare il saggio quale testo sacro, Jesi, non solo rende esplicito il metodo benjaminiano e lo mette in pratica, ma rende il suo stesso breve saggio testo sacro, di cui il testo benjaminiano è lettura tra le righe. Egli non può fare a meno di “sporcarsi le mani”, trattando un testo che deve essere rivivificato. Seguendo l’insegnamento di Benjamin stesso, il suo testo viene schierato in una battaglia culturale, a cui si è chiamati senza possibilità di rinuncia.

Là dove il nemico appiattisce ogni testo sulla propria interpretazione sempre uguale, dare nuova vita ad un’opera significa allora non leggerla troppo alla lettera, non fermarsi ai tranelli di un autore che scrive d’altro. È necessario seguirlo fin nel fondo delle fosse da lui scavate per, nel caso di Jesi, scavarne di altre, egualmente profonde. Benjamin si autodistrugge docendo negli scritti di Jesi, che, in somma misura, compie lo stesso movimento lasciandoci in eredità la filosofia di Benjamin nella sua piena leggibilità.

La piena leggibilità del testo è consegnata ai lettori solamente nell’attimo di pericolo più alto, dove solo il puro lamento permane a chiedere un’opera di pietà interpretativa. L’interpretazione è, perciò, un gesto eminentemente politico che si esprime come cura. Nel compiere un gesto tale si risponde a una chiamata della filosofia che è volta ad una rottura con la concezione dominante della storia, alla creazione di un modello nuovo che sia un Altrove⁷⁴ che liberi dai vincoli del capitalismo in cui Benjamin vede inserito il mondo di allora⁷⁵.

⁷² W. Benjamin, *Materiali preparatori*, 1098r, in W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 100.

⁷³ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, cit., p. 41.

⁷⁴ Per il concetto di Altrove si fa riferimento a D. Di Cesare, *Sulla vocazione politica della filosofia*, cit., ed a Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?*, John Hunt publishing, London 2009.

⁷⁵ W. Benjamin, *Kapitalismus als Religion [Fragment]*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. VI*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, pp. 100 – 102. Cfr. D. Gentili, M. Ponzi e E. Stimilli, *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Quodlibet, Macerata 2014.