



Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia
e Psicologia Applicata

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

Tesi di laurea

Sulla necessità dell'arte per la vita

Considerazioni a partire da Benjamin

Relatore:
Prof. Marcello Ghilardi

Laureanda:
Nina Segre
Matr. 2002593

A.A. 2022-23

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I – <i>Sul concetto di vita</i>	7
I.1 La vita dell'uomo moderno	8
I.2 Sull'impossibilità dell' <i>Erfahrung</i> spontanea nella modernità	9
I.3 Sulla difficoltà dell' <i>Erfahrung</i> forzata nella modernità	13
I.4 Crisi dell' <i>Erfahrung</i> e nuova barbarie	17
CAPITOLO II – <i>Sul concetto di arte</i>	20
II.1. Sulla lingua dell'arte in generale e sulla lingua allegorica dell'arte moderna	21
II.2. Sul potenziale rivoluzionario della forma materiale della tecnoarte	27
II.3 Sulla necessità della tecnoarte allegorica per la vita dell'uomo moderno	31
CONCLUSIONI	33
BIBLIOGRAFIA	40

INTRODUZIONE

Che il rapporto tra arte e vita occupi un peso preponderante nella riflessione di Benjamin è chiaramente attestato non solo dai suoi lavori più corposi, ma dall'intero *corpus* di saggi cui Benjamin dedica, sin dai primi anni Dieci, gran parte del proprio impegno filosofico. Dal momento che ripercorrerli tutti sarebbe non solo un lavoro immane, ma anche eccedente i fini e i limiti di questa tesi, in queste pagine la nostra attenzione si concentra sulla riflessione benjaminiana circa il rapporto sussistente tra arte e vita nella modernità a lui contemporanea.

Dal momento che la comprensione della complessità di tale rapporto riposa anzitutto su una chiara delineazione dei termini della questione, nel primo capitolo si è anzitutto proceduto analizzando la concezione benjaminiana della vita dell'uomo moderno in rapporto all'esperienza che di tale vita è la più propria, ovvero quella dell'esperienza vissuta attraverso lo schermo della coscienza (*Erlebnis*). In una volontà di fedeltà al metodo rappresentativo della filosofia benjaminiana, il quale lungi dal procedere sistematicamente porta invece solo a progressivo disvelamento l'idea di volta in volta oggetto d'analisi, al fine della comprensione della peculiarità e delle implicazioni dell'esperienza dell'*Erlebnis* per la vita dell'uomo moderno si è ritenuto opportuno porre in primo luogo l'attenzione sul decadimento del valore dell'esperienza caratteristica del mondo premoderno, cioè quella dell'esperienza accumulata che emerge spontaneamente dalla memoria (*Erfahrung*). Particolarmente significativa è stata a tal fine una lettura comparata dei due saggi *Esperienza e povertà* (1933) e *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939): se dal primo è risultata l'impossibilità del darsi spontaneo dell'*Erfahrung* nella modernità, grazie alla lettura della *Recherche* proustiana presentata da Benjamin nel secondo è emersa chiaramente la difficoltà del suo darsi forzato nell'esperienza di vita propria dell'uomo moderno. Appurato in questo modo l'inequivocabile decadimento del valore dell'*Erfahrung* in un mondo il cui rapido e incessante divenire costringe l'uomo a un continuo stato di vigilanza, pena la caduta nella nevrosi traumatica, è stato a questo

punto possibile delineare la specificità dell'*Erlebnis* come unica esperienza umana veramente possibile nella modernità per affrontare con successo e vigore psicofisico una realtà altrimenti annichilente.

Dal momento che tra configurazione del mondo, struttura dell'esperienza e produzione culturale vige un rapporto espressivo, nel secondo capitolo la nostra attenzione è andata al mutamento individuato da Benjamin nella struttura dell'arte a seguito delle trasformazioni verificatesi tanto nella struttura del mondo quanto in quella dell'apparato percettivo dell'uomo. Al fine della comprensione di tale mutamento, particolarmente utile è stata da un lato la rilettura del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916) e dall'altro la considerazione dell'analisi benjaminiana dell'arte cinematografica quale risultante dal saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1939). Se grazie alla lettura del primo testo è stato possibile portare in luce la concezione benjaminiana tanto dell'arte in generale come lingua umana storicamente determinata quanto dell'arte allegorica come arte più propriamente espressiva dell'epoca moderna, la lettura del saggio sull'*Opera d'arte* ci ha consentito di ripercorrere il disvelamento benjaminiano dell'intrinseco potenziale rivoluzionario del montaggio cinematografico, cioè di quella forma tecnoartistica in cui la derealizzazione allegorica del mondo è portata all'estremo. Fatto ciò, la comprensione della fiducia accordata da Benjamin al valore salvifico della tecnoarte cinematografica ai fini del recupero della propria umanità da parte dell'uomo moderno è risultata non solo comprensibile, ma entro l'orizzonte di senso benjaminiano anche filosoficamente necessaria.

Se nel corpo dell'opera si è dunque mostrato il contenuto esplicito della riflessione benjaminiana sulla necessità della tecnoarte allegorica per la vita dell'uomo moderno, nelle conclusioni si è cercato di ripercorrere il metodo di indagine adottato da Benjamin per pensare tale rapporto di necessità. In questo modo si è formulata l'ipotesi che la grande attualità del pensiero benjaminiano sul rapporto di necessità sussistente arte e vita vada oggi anzitutto cercata nel modo in cui tale pensiero della necessità si produce.

CAPITOLO I

SUL CONCETTO DI VITA

Per capire la complessità del rapporto che lega arte e vita nella riflessione benjaminiana è anzitutto necessario fare chiarezza sui termini della questione. Data la priorità cronologica e logica della vita sull'arte, scegliamo di partire dall'analisi della prima per come essa viene tematizzata negli scritti degli anni Trenta.

Prima di fare ciò è però opportuno sottolineare come l'interesse di Benjamin per la vita, intesa come esistenza concreta di tutto ciò di cui si dà storia, costituisce il *leitmotiv* della sua intera produzione. E questo non perché al centro della sua ricerca vi sia specificatamente il concetto di vita, anzi, ma perché l'interesse benjaminiano per la vita va inteso nei termini di un interesse per la realtà nella sua concretezza, che è insieme un fluire incessante e il coagularsi di questo fluire in una serie di forme storicamente conoscibili. Per rendere giustizia al concetto di vita – scrive Benjamin in *Il compito del traduttore* (1921) – bisogna riconoscere vita a tutto ciò di cui si dà storia (*Geschichte*)¹, e questo per un duplice motivo: da un lato attribuire la vita sulla base del possesso di determinate caratteristiche naturali è riduttivo, come risulta evidente dalla stessa incertezza relativa alla definibilità di nozioni quali anima e sentire; dall'altro riconoscere come vivo tutto ciò che è storico, tutto ciò il cui passato è cioè attualizzabile nel presente della sua conoscibilità², significa aver compreso l'essere-in-atto come il carattere più proprio della vita. Vivi non sono allora solo i corpi organici e animali, ma anche le opere

¹ D'ora in poi faremo riferimento all'edizione Einaudi delle *Opere complete di Walter Benjamin* [OCWB], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la coll. di H. Riediger. Qui cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, tr. it. di R. Solmi in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, p. 502.

² Sul rapporto fra storia e tempo della storia si veda D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 21. “[...] storico non è il passato in quanto tale [*Vergangenheit*, cioè il passato come è stato in verità], ma soltanto la sua attualità [*Gewesenes*, cioè il passato conoscibile nello spazio storico del presente come ciò che è stato]”.

d'arte³ – letterarie, visive e architettoniche – cui Benjamin dedica la maggior parte del suo impegno teorico: opere d'arte il cui passato irrealizzato è compito dello storico-filosofo riscattare in vista da un lato della salvazione dei fenomeni, e con essi delle idee⁴, e dall'altro di un'azione nichilistico-messianica che sia capace di avvicinare il tempo della rivoluzione⁵. Da ciò si comprende come la spiccata sensibilità benjaminiana per la vita sia sempre di natura insieme teoretica e pratica: solo un pensiero che sappia “intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia”⁶ – solo un pensiero che sappia cioè farsi carico dell'irriducibilità della vita a solo natura o a solo spirito – può infatti aspirare a una *rappresentazione*⁷ veritiera della realtà capace di indurre a un riposizionamento politico nel mondo.

1.1 La vita dell'uomo moderno

Alla luce di quanto detto, non sorprende la particolare sensibilità mostrata da Benjamin nei confronti dell'esperienza di vita toccata in sorte alla sua generazione. Un'esperienza traumatica, segnata dalla povertà e dall'incomunicabilità, annichilita dallo choc della Prima guerra mondiale oltre che dagli urti della vita metropolitana. Questa l'immagine della vita dell'uomo moderno che, catturata dagli scritti di Benjamin come in un'istantanea, porta a manifestazione visibile le tracce di una profonda trasformazione epocale: la fine di un mondo, quello dell'esperienza accumulata che emerge

³ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 502.

⁴ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto in OCWB, II (*Scritti 1923-1927*), Torino 2001, pp. 74-76. Dopo aver presentato le idee come costellazioni eterne di elementi concettuali estrapolati dai fenomeni, Benjamin chiarisce il rapporto di reciproca salvazione sussistente tra fenomeni e idee: da un lato le idee salvano i fenomeni nella misura in cui, costituendone la rappresentazione oggettiva, li fanno emergere dal flusso dell'esperienza; dall'altro lato i fenomeni salvano le idee nella misura in cui è solo in virtù dei concetti estrapolati dai fenomeni che le idee assumono consistenza.

⁵ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, tr. it. di G. Bonola e M. Ranchetti in OCWB, VII (*Scritti 1938-1940*), Torino 2006, pp. 483-484. Per un approfondimento della concezione nichilistico-messianica della storia si veda G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, 2010, pp. 67-75.

⁶ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 502.

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, cit., p. 71. “Se la rappresentazione vuole imporsi quale metodo autentico del trattato filosofico, deve essere rappresentazione delle idee. La verità, attualizzata nella ridda delle idee rappresentate, sfugge a qualunque proiezione nell'ambito della conoscenza. La conoscenza è un avere. [...] La conoscenza così intesa non esiste di per sé come qualcosa-che-si-rappresenta. Ma precisamente questo è il caso della verità”.

spontaneamente dalla memoria (*Erfahrung*), a cui corrisponde il consolidarsi di una nuova epoca barbarica, quella dell'esperienza vissuta attraverso lo schermo della coscienza (*Erlebnis*)⁸. Per comprendere a pieno la portata di questa trasformazione – sullo sfondo della quale solamente è possibile afferrare la fiducia riposta da Benjamin nel potenziale rivoluzionario della tecnoarte – soffermiamoci sul concetto di *Erfahrung*. Una volta portati in luce i caratteri propri di tale concetto, le implicazioni derivanti dalla crisi dell'*Erfahrung* nella modernità si manifesteranno al lettore nella loro autoevidenza. A tal fine risulta utile una lettura comparata dei due saggi *Esperienza e povertà* (1933) e *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939), alla luce delle affinità e delle divergenze sussistenti fra la genesi spontanea dell'*Erfahrung*, così come tematizzata nella favola che apre *Esperienza e povertà*, e la sua genesi forzata, così come tematizzata nella trattazione della *Recherche* proustiana che compare in *Su alcuni motivi in Baudelaire*. La fecondità di tale confronto risiede nel fatto che ciascuno dei testi selezionati esibisce un esempio concreto del modo in cui l'*Erfahrung* si produce. I testi confrontati non condividono dunque solamente il proprio oggetto d'analisi, cioè la trasformazione della struttura dell'esperienza, ma anche la metodologia adottata per l'analisi di tale oggetto: in entrambi i casi la verità della povertà di *Erfahrung* caratterizzante la modernità non viene dogmaticamente posta a fondamento di una trattazione sistematica, ma lasciata apparire mediante la messa a fuoco della crescente difficoltà del darsi dell'*Erfahrung* nella vita propria dell'uomo moderno.

1.2 Sull'impossibilità dell'Erfahrung spontanea nella modernità

Come anticipato, ad aprire *Esperienza e povertà* è la favola di un vecchio che, trovatosi in punto di morte, tramanda ai figli il segreto di un tesoro nascosto nella propria vigna. Questi scavano e scavano, ma del tesoro nessuna traccia. Al giungere dell'inverno la vigna si rivela però feconda come nessun'altra nell'intera regione ed ecco che, di colpo,

⁸ Cfr. F. Desideri e M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, p. 125. Benché i curatori delle *Opere complete* traducano *Erfahrung* ed *Erlebnis* rispettivamente con “esperienza accumulata” ed “esperienza contingente”, riteniamo maggiormente efficaci la proposta di F. Desideri di tradurre *Erfahrung* con “esperienza” ed *Erlebnis* con “esperienza vissuta”. Per evitare fraintendimenti, in questa sede si è comunque scelto di ricorrere ai termini tedeschi laddove possibile e di utilizzare il termine italiano “esperienza” in maniera per lo più estesa, così da includere al suo interno sia il momento dell'*Erfahrung* che quello dell'*Erlebnis* (es. “trasformazione della struttura dell'esperienza”).

qualcosa di straordinario accade in loro. Il ricordo dell'intensità del lavoro compiuto nei campi ritorna involontariamente alla coscienza e, mediato dalle parole pronunciate dal padre, si arricchisce del valore dell'esperienza. Finalmente i figli capiscono che è l'estrema operosità con cui si sono dedicati alla vigna, rivoltandone il terreno giorno per giorno, a costituire l'autentica fortuna cui le parole del padre avevano alluso. Il vero oggetto dell'eredità paterna è infatti una particolare forma di saggezza pratica, un sapere che presuppone la conoscenza – acquisita sul campo e mediante il ricorso alla tradizione – del modo in cui le cose del mondo da sempre interagiscono fra loro. Questo significa che a rivelarsi alla coscienza dei figli nel momento dell'*Erfahrung* non è solo il senso più profondo di un vissuto soggettivo, perché insieme ad esso emerge anche la certezza della propria relazione con il mondo. Una certezza che, garantita nella sua validità dal sapere della tradizione, è in definitiva una certezza inerente al modo d'essere della realtà stessa. Da ciò la grande ricchezza insita nell'*Erfahrung*: la possibilità, per il soggetto, di consolidare un sapere definitivo sul mondo, in virtù del quale disporre della trama della propria vita in un rapporto di continuità con le generazioni passate e future. In questo processo – va sottolineato – il rapporto con la tradizione ha un ruolo determinante. Se l'*Erfahrung* propriamente detta consiste infatti nella rielaborazione spontanea di un contenuto del passato soggettivo sedimentatosi nella memoria individuale, e se tale rielaborazione consiste nella risemantizzazione di tale contenuto alla luce del valore che esso assume entrando in congiunzione con la tradizione assimilata dalla memoria collettiva (giudizi morali, istruzioni di carattere pratico, proverbi, norme di vita), allora è chiaro che fare esperienza è possibile solo laddove il valore della tradizione non è oggetto di discussione. Nessuna esperienza sarebbe possibile per i figli della favola riportata, se essi non accordassero la propria fiducia al contenuto delle parole paterne; e questo non solo perché è proprio tale contenuto a indurli originariamente alla fatica del lavoro, ma anche perché è solo attraverso le parole del padre che la risemantizzazione esperienziale del proprio vissuto risulta possibile. L'esperienza propriamente detta non consiste infatti nel riconoscimento, da parte dei figli, della fecondità della vigna a seguito del proprio lavoro, ma nel profondo significato che tale riconoscimento assume – cioè nella verità di mondo che esso dischiude – entro l'orizzonte di senso ereditato dal padre.

Appurata l'imprescindibilità della tradizione per il darsi dell'*Erfahrung* propriamente detta, è evidente che alla crisi del valore della tradizione corrisponda il venir meno dell'esperienza di cui sopra. Questo è esattamente quanto si verifica nella modernità, la cui cifra caratterizzante è il velocizzarsi delle trasformazioni che investono l'ambiente sociale in cui l'uomo vive. Un'accelerazione trasformativa che non è priva di conseguenze, considerato che il valore della tradizione dipende dalla sua capacità di incidere sul reale e che tale capacità viene meno là dove il reale su cui incidere è diverso da quello su cui si fonda il sapere tradizionale. Tale povertà di saggezza pratica, il cui riflesso Benjamin evidenzia nella peculiare forma di afasia che investe giovani e vecchi indistintamente, risulta per la prima volta chiaramente visibile sui campi di battaglia della Grande guerra, poiché

“mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti. Una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano”⁹.

Sperimentata l'impotenza della tradizione, al ritorno dalla guerra l'uomo moderno prende nota del fatto “che tutto può andare storto”¹⁰. Intorno a sé egli non vede più nulla di duraturo, alcun punto di riferimento stabile in base a cui orientare il proprio sguardo, perché è innegabile che il mondo sia drasticamente cambiato e che a originare tale trasformazione non sia stata la contingenza della guerra. La profonda accelerazione subita dal dispiegamento della tecnica a seguito della seconda rivoluzione industriale ha infatti modificato profondamente l'interezza delle relazioni sussistenti fra uomo e mondo, facendo del rapido e imprevedibile mutamento la legge della modernità¹¹. Per osservare

⁹ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in OCWB, V (*Scritti 1932-1933*), Torino 2003, pp. 539-540.

¹⁰ W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, tr. it. di P. Di Segni in OCWB, IV (*Scritti 1930-1931*), Torino 2002, p. 522.

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], tr. it. di E. Filippini, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011, p. 9. Benché le leggi profonde della riconfigurazione storica dell'immagine del mondo vadano cercate nel rapporto espressivo sussistente fra “le forme complessive di esistenza delle collettività umane” e “i modi e i generi della loro percezione

la natura di queste trasformazioni la metropoli moderna rappresenta lo scenario privilegiato, perché – come Benjamin evidenzia in *Su alcuni motivi in Baudelaire* – è proprio osservando il modo in cui l'uomo si rapporta con le formazioni sociali nelle quali è inserito che è possibile comprendere il suo modo d'essere. Dal momento che protagonista indiscussa della metropoli è “la folla amorfa dei passanti”¹², indagare il rapporto dell'uomo con la città significa anzitutto esaminare il rapporto sussistente tra il singolo e la folla nel traffico della strada. A tal proposito è significativa la lettura offerta da Benjamin, nel saggio su Baudelaire, della prima parte de *L'uomo della folla* (1840) di Poe. Soffermandosi sulla descrizione fatta da Poe del modo di muoversi della folla fra le tette strade di Londra, Benjamin pone infatti in rilievo i tratti distintivi dell'esperienza propria dell'uomo metropolitano. A caratterizzare tale esperienza sono anzitutto la regolarità degli automatismi a cui l'uomo ricorre in risposta ai colpi ricevuti dagli altri passanti e lo stato di continua vigilanza mediante cui solamente è possibile aprirsi un varco in mezzo alla folla, senza da questa essere travolti. Nessun urto scompone l'uomo metropolitano, alterandone la traiettoria o l'inespressività del sorriso, perché l'abitudine alla ricezione dello choc insito negli stimoli provenienti dall'esterno è ormai in lui intimamente radicata. Per far fronte all'iperstimolazione che caratterizza la vita metropolitana – iperstimolazione tanto lucidamente tratteggiata da Simmel nelle sue considerazioni sull'intensificazione della vita nervosa nella metropoli¹³ –, la struttura dell'esperienza dell'uomo si è infatti trasformata così da evitare la dispersione delle energie psichiche necessarie all'organismo per la sopravvivenza. Alla sedimentazione del vissuto nella memoria profonda che è caratteristica dell'*Erfahrung* si è sostituita la sua sterilizzazione mediante il ricorso alla presa di coscienza tipica dell'*Erlebnis*¹⁴. Questo significa che invece di essere esperito in tutta la sua ricchezza, così da poter essere successivamente rielaborato dalla memoria involontaria, l'evento viene adesso filtrato dalla riflessione del soggetto e in questo modo ricondotto, “a spese dell'integrità del suo

sensoriale”, l'incremento della velocità di tale riconfigurazione nella modernità è da ricondurre all'immane sviluppo della tecnica verificatosi a cavallo fra Otto e Novecento.

¹² W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, tr. it di R. Solmi in OCWB, VII (*Scritti 1938-1940*), Torino 2006, p. 387.

¹³ Cfr. G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebart, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995, pp. 36-37.

¹⁴ Cfr. W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 382-384.

contenuto”¹⁵, alla forma del ricordo volontario avente nella coscienza la sua esatta collocazione temporale. Il fatto che la natura di questa trasformazione esperienziale venga indagata da Benjamin a partire dall’ipotesi freudiana che “la coscienza sorg[a] al posto di una traccia mnestica”¹⁶ è particolarmente significativo. L’impressione risultante da questa associazione è infatti che la trasformazione della struttura dell’esperienza sia anzitutto un fatto di salute mentale, come se la sola possibilità per l’uomo moderno di sfuggire alla nevrosi traumatica dipendesse dalla sua capacità di difendersi dall’assorbimento degli stimoli provenienti dall’esterno. Entro quest’orizzonte di senso, che l’uomo moderno sia il più povero di esperienza accumulata (*Erfahrung*) nonostante l’inesauribile ricchezza delle esperienze che vive coscientemente (*Erlebnisse*) è un indiscutibile segno di vigore mentale che, come tale, va accolto positivamente. Per questo ogni forma di nostalgia nei confronti della “vera esperienza” è una forma insieme di passatismo e di ottusità storico-filosofica: la vera esperienza dell’uomo moderno non è quella cui la cosiddetta “filosofia della vita” rivolge le proprie energie, cioè l’*Erfahrung* atemporale dell’uomo del mito, ma l’*Erlebnis* caratteristica dell’odierna vita metropolitana¹⁷. La povertà di significato dell’*Erlebnis*, priva di profondità per sua stessa struttura, non deve dunque essere intesa come un limite da superare. Precisamente in tale povertà risiede infatti la sua forza, perché è in virtù della sua capacità sterilizzatrice dell’evento vissuto che l’*Erlebnis* consente all’uomo moderno di affrontare il mondo senza da questo lasciarsi annichilire.

I.3 Sulla difficoltà dell’Erfahrung forzata nella modernità

Che nella modernità il valore dell’*Erfahrung* decada è già stato detto. Pur vero è però che a tale decadimento non corrisponde un’anime resa, perché l’esigenza di dare un senso alla propria esistenza è ancora avvertito. Certo, si tratta di un’esigenza elitaria che sono in pochi ad avere, perlopiù filosofi e poeti. Ciò però non ne inficia il valore, perché è proprio attraverso l’analisi delle strategie introdotte da questi pochi privilegiati, nel

¹⁵ *Ivi*, p. 385.

¹⁶ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, tr. it. di A. M. Marietti e R. Colorni in *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 170.

¹⁷ Cfr. W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 379. In questa sede la polemica benjaminiana è rivolta specificatamente contro Dilthey, Klages e Jung.

tentativo di acquisire un'immagine di sé, che il profondo deperimento dell'*Erfahrung* nella modernità si mostra in maniera inequivocabile. In considerazione di questo, che nello scritto su Baudelaire l'attenzione benjaminiana ricada sull'opera proustiana è comprensibile. Fra tutte le strategie messe in campo dal soggetto per divenire “signore della propria esperienza”¹⁸, quella attuata nella *Recherche* è infatti contemporaneamente la più complessa e la più riuscita. Visto che di questa strategia l'episodio della *madeleine* costituisce il fondamento, perché è proprio a partire da esso che il narratore avverte vividamente in sé l'esigenza di recuperare il proprio passato perduto, seguiamo Benjamin nel ripercorrerne i momenti fondamentali.

Dopo aver riferito della rigidità con cui l'immagine della città in cui aveva trascorso parte dell'infanzia si è offerta per anni alla propria memoria volontaria – “come se Combray non fosse consistita che in due piani collegati da un'esile scala, e come se non fossero mai state che le sette di sera”¹⁹ –, il narratore della *Recherche* descrive la straordinarietà dell'evento verificatosi nell'istante in cui riscopre il sapore della *madeleine* ammorbidita nel tè. Un “piacere delizioso”²⁰ lo invade e allo scorrere lineare del tempo quantitativamente misurabile si sostituisce la percezione del “flusso indistinto, qualitativo, incessante della coscienza”²¹. Da dove proviene una simile gioia? Quale il suo significato? Benché sia conscio del fatto che la ricchezza del passato a cui ambisce è al di fuori del raggio d'azione dell'intelletto²², motivo per cui tutti i tentativi di isolare il flusso dei propri pensieri dagli stimoli provenienti dall'esterno risultano inutili, per ben dieci volte il narratore si affatica nel tentativo di strappare al proprio spirito la verità della sensazione provata. Che si tratti di un'impresa destinata al fallimento poco importa, perché l'intensità della gioia percepita è tale che lasciarla svanire senza opporvi resistenza equivarrebbe a disconoscerne il valore. Dal momento che tale valore è però indubbio – come risulta dal fatto che il narratore avverte distintamente tanto la straordinarietà della felicità che lo pervade quanto la sussistenza di un legame profondo tra il presente di questa felicità e il passato perduto della propria esistenza –, inevitabile risulta lo sforzo rammemorativo con cui il narratore si ossessiona. Perché infondo, come la lettura delle

¹⁸ *Ivi*, p. 381.

¹⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I (*Dalla parte di Swann*), tr. it. di P. Pinto, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990, p. 36.

²⁰ *Ivi*, p. 37.

²¹ F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 21.

²² Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I (*Dalla parte di Swann*), cit., p. 37.

pagine proustiane qui oggetto d'analisi suggerisce, proprio di un'ossessione si tratta. È infatti una fatica impossibile quella richiesta al narratore per l'osservazione della sua interiorità, una fatica la cui inesauribilità consuma progressivamente le energie psichiche del soggetto senza in cambio potergli restituire alcuna certezza definitiva circa il senso della sua esistenza. Non solo la verità cercata dal narratore sfugge infatti al dominio della sua coscienza, ma per propria stessa natura sfugge anche a qualsiasi univoca definibilità. Come l'episodio della *madeleine* mostra esemplarmente, la verità di mondo che la rammemorazione involontaria dischiude al narratore, nel momento in cui alla straordinarietà del piacere provato nel presente si sovrappone il ricordo improvviso dell'infanzia vissuta a Combray, è la verità della “vita quale la ricorda colui che l'ha vissuta”²³. Ad essere oggetto di esperienza da parte del narratore non è dunque l'esistenza vissuta in quanto tale, ma l'esistenza vissuta così come spontaneamente rielaborata dalla memoria involontaria nel presente della sua conoscibilità. Questo significa che la necessaria inafferrabilità della verità che è oggetto della moderna *Erfahrung* dipende dal suo essere una verità creata dalla memoria involontaria, un'immagine risultante da un lavoro di tessitura in cui “il ricordo è la trama e l'oblio l'ordito”²⁴. Dal momento che la memoria involontaria intesse di volta in volta solo quei ricordi che l'*Erfahrung* in atto riesce a far emergere dall'oblio, ogni verità conseguente a questo lavoro è sempre parziale rispetto alla totalità dell'esistenza vissuta e, pertanto, potenzialmente sempre confutabile da una verità successiva. A rendere ulteriormente incerto il lavoro della memoria involontaria contribuisce inoltre l'evanescenza dell'immagine creata, perché il tempo della sua afferrabilità è il tempo dell'*Erfahrung*, al venir meno del quale l'immagine creata confluisce nuovamente nell'oblio. Come Benjamin sottolinea infatti nel saggio su Proust mediante una rivisitazione della metafora della tela di Penelope, nell'opera della memoria spontanea

“il giorno disfà ciò che aveva fatto la notte. Ogni mattino, quando ci svegliamo, teniamo in mano per lo più debolmente, solo per qualche frangia il tappeto dell'esistenza vissuta,

²³ W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, tr. it. di G. Carchia in OCWB, III (*Scritti 1928-1929*), Torino 2010, p. 285.

²⁴ *Ivi*, p. 286.

quale l'ha tessuto in noi l'oblio. Ma ogni giorno disfà il tessuto, gli ornamenti dell'oblio con l'agire pratico e, ancor più, con il ricordare legato alla prassi"²⁵.

A complicare ulteriormente la situazione concorre poi la casualità della rammemorazione: non solo l'intreccio dell'esistenza vissuta può essere afferrato solo in parte e temporaneamente, ma lo stesso darsi dell'intreccio non è garantito. È infatti solo un caso che nel corso della propria vita il soggetto entri in contatto con un oggetto materiale in cui si cela parte del proprio passato perduto, perché, anche nell'eventualità in cui tale contatto venga presagito, nulla garantisce la sussistenza delle condizioni necessarie al darsi dell'*Erfahrung*. Come un altro episodio della *Recherche* rivela, non è infatti sufficiente passare accanto a degli alberi già visti in una vita anteriore, o forse solo sognati data la vaghezza della loro familiarità, perché l'*Erfahrung* si attui²⁶. A tal fine è necessario essere in uno stato di distensione spirituale che, nella modernità, è lo stato proprio solo di un soggetto isolato dalle incombenze della prassi quotidiana. Significativo è a tal proposito che lo stesso Proust, per portare a compimento la grande *Erfahrung* della *Recherche*, abbia alla fine "trasformato i suoi giorni in notti, per dedicare tutte le sue ore all'opera, indisturbato, nella stanza buia, alla luce artificiale, per non lasciarsi [così] sfuggire nessuno degli intricati arabeschi"²⁷ del proprio spirito. Dal momento che il rapporto dell'uomo col mondo esterno è nella modernità segnato dallo choc, acerrimo nemico della distensione spirituale che è necessaria tanto all'assimilazione delle tracce mnestiche quanto alla loro rielaborazione involontaria, solo venendo meno a tale rapporto il soggetto può infatti legittimamente ambire all'*Erfahrung*. Questo significa che *vita contemplativa* e *vita attiva*, se considerate in maniera radicale, sono fra loro reciprocamente incompatibili: l'una è possibile solo a patto che si rinunci all'altra, perché le logiche esperienziali cui queste modalità di esistenza rispondono nella modernità – l'*Erfahrung* da un lato e l'*Erlebnis* dall'altro – sono fra loro inconciliabili. Alla luce di ciò, che l'introversione tipica dell'*Erfahrung* moderna non sia indice di particolare vigore psico-fisico appare evidente: se fare "autenticamente" esperienza è possibile solo abdicando alla prassi attiva che è propria della vita dell'uomo in società, condizione di

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, II (*All'ombra delle fanciulle in fiore*), tr. it. di M. Del Serra, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990, pp. 218-220.

²⁷ W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, p. 286.

possibilità dell'*Erfahrung* risulta essere, in ultima analisi, una forma patologica di estraniamento dal reale implicante il venir meno di qualsiasi senso di responsabilità nei confronti del presente storico.

1.4 Crisi dell'Erfahrung e nuova barbarie

A questo punto del nostro percorso, il senso della tesi benjaminiana circa la crisi dell'*Erfahrung* nella modernità risulta pienamente comprensibile. Come l'analisi dei testi di cui sopra ha infatti mostrato, il decadimento del valore dell'esperienza dipende da un lato dall'incapacità dell'*Erfahrung* tradizionale di incidere su una realtà in continuo divenire, dall'altro dal carattere incerto ed esclusivamente individuale di quel che resta dell'*Erfahrung* nella modernità. Fra le molteplici implicazioni derivanti da tale crisi, la più profonda consiste nel venir meno della possibilità, per l'uomo moderno, di riappropriarsi del proprio passato così da dare un *sense* – inteso sia “come significato teorico che come direzione [...] [pratica]”²⁸ – alla propria esistenza. Questa possibilità si realizza infatti pienamente solo nel mondo premoderno, perché solo là dove il corso della storia è regolato dal sapere della tradizione risulta per l'uomo possibile accedere, mediante il congiungimento del proprio vissuto individuale con quello depositatosi nella memoria collettiva, ad una certezza del divenire storico sulla base della quale attribuire un significato alla propria esistenza presente e, in questo modo, orientare il corso della propria vita futura. Come si è visto, diversamente vanno le cose nella modernità: da un lato, le condizioni necessarie al darsi dell'*Erfahrung* sono divenute tanto rare che la possibilità di riappropriarsi del proprio passato è ormai prerogativa di pochi; dall'altro, anche quando tali condizioni sussistono, la verità cui il soggetto perviene mediante l'*Erfahrung* è tanto incerta da rendere possibile un recupero solo parziale e sempre provvisorio della trama della propria vita. Il fatto che tale recupero avvenga poi unicamente mediante una continua introversione dello sguardo fa sì che, invece di dischiudere al soggetto la capacità di orientare il proprio agire nel mondo, esso al contrario gli precluda la possibilità di relazionarsi attivamente col reale. In considerazione

²⁸ D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, cit., p. 79. Ad essere qui oggetto di analisi è l'*Erfahrung* storica, ma le considerazioni svolte in questo contesto sul rapporto fra passato e presente valgono in generale per la dinamica dell'*Erfahrung*.

di quanto detto, che la moderna crisi dell'*Erfahrung* implichi anche la crisi della sua narrazione non sorprende. Partendo dal presupposto che a rendere significativa la narrazione dell'esperienza è il comune riconoscimento della validità dell'esperienza tramandata, è chiaro che al decadimento del valore dell'esperienza consegua il venir meno del senso della sua trasmissione. Se a ciò si aggiunge che la verità dischiusa dall'*Erfahrung* moderna è intrinsecamente incerta e che l'unica forma atta alla comunicazione di una verità mai definitiva è quella di un'opera "in perpetuo divenire"²⁹ – quale è ad esempio la *Recherche* proustiana, la cui contingenza della fine dipende unicamente dall'impossibilità del suo autore di proseguire oltre nella rammemorazione – , risulta chiaro che un ulteriore motivo per cui nella modernità la trasmissione dell'*Erfahrung* entra in crisi è il venir meno della forza di volontà e della concentrazione necessarie tanto alla creazione quanto alla ricezione di un'opera interminabile. Anche nei rari casi in cui l'uomo moderno fa dunque esperienza del proprio esistere, si tratta di un'esperienza che rimane chiusa nella sola sfera della persona privata. Dal momento che di un'esperienza del genere l'uomo moderno non ha però perlopiù che una vaga cognizione, la povertà di *Erfahrung* di cui sopra non è qualcosa che egli avverta come una mancanza, ma una caratteristica che semplicemente riconosce come propria. Come Benjamin puntualizza nel saggio su Baudelaire, non c'è infatti spazio nella modernità per alcuna forma di rimpianto o di sconforto, perché l'unico modo per sopravvivere ad una realtà in continuo divenire è quello di prendere atto della propria mutata relazione con il mondo e agire di conseguenza, cioè distruttivamente. Solo facendo piazza pulita dell'esistente è infatti per l'uomo possibile scorgere, fra le macerie della tradizione, la possibilità di orientare attivamente il corso della propria vita, senza da esso lasciarsi determinare³⁰. Che a tale disposizione distruttiva si accompagni l'ingresso dell'umanità in una nuova fase barbarica dell'esistenza non è allora indice di arretratezza o degrado, ma al contrario segno di grande vigore spirituale. Come un barbaro, l'uomo moderno è "indotto a ricominciare da capo; [...] a costruire a partire dal Poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra"³¹. La ragione di ciò non va però cercata nell'ottusità di chi riduce

²⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, VII (*Il tempo ritrovato*), tr. it. di G. Grasso, a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990, p. 284.

³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, cit., p. 522.

³¹ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, cit., p. 540.

l'esistente in macerie per amore delle macerie³², ma nella grande volontà di vita propria di chi vede nell'ordine vigente un limite alla propria esistenza e si assume pertanto la responsabilità della sua trasformazione, costi quel che costi.

³² Cfr. W. Benjamin, *Il carattere distruttivo*, cit., p. 522.

CAPITOLO II

SUL CONCETTO DI ARTE

Che la questione dell'arte occupi una posizione centrale nel pensiero di Benjamin, lo prova un rapido sguardo all'indice della sua opera. Interesse per la filosofia e passione per l'arte vanno infatti di pari passo per il nostro filosofo, perché a stimolarne la riflessione è sempre il medesimo desiderio, quello di “comprendere un'epoca” – cioè la forma complessiva assunta dall'esistenza umana in un dato orizzonte spazio-temporale – “dal punto di vista della storia culturale”³³. A garantire la legittimità di tale desiderio è in Benjamin la convinzione – che qui formuliamo nel linguaggio del materialismo antropologico³⁴ proprio della fase più matura del pensiero benjaminiano – della sussistenza di un rapporto espressivo fra struttura materiale e sovrastruttura spirituale³⁵. Dal momento che “espressione significa, sì, connessione necessaria, ma anche comprensione interpretante, dove rappresentante e rappresentato si condizionano

³³ W. Benjamin, *Curriculum [I]*, tr. it. di S. Bortoli in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, p. 68.

³⁴ Sull'eterodossia del materialismo benjaminiano si veda A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 99-102.

³⁵ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], cit., pp. 3, 9-10. A sostanziare la concezione benjaminiana della relazione espressiva tra struttura e sovrastruttura concorrono soprattutto la scienza estetica della Scuola Viennese e il materialismo storico marxiano, cui Benjamin si avvicina inizialmente attraverso la mediazione dell'opera di Lukács. Se dalla lettura di Riegl Benjamin apprende la categoria di espressione e, con essa, l'idea di un rapporto di reciproca corrispondenza tra storicità dell'esperienza e storicità delle forme artistiche; dalla riflessione marxiana Benjamin assimila la necessità di andare materialisticamente oltre l'estetica riegliana, individuando in una data forma d'arte non solo l'espressione di una certa Volontà artistica (*Kunstwollen*), ma anche l'espressione della struttura materiale da cui dipende l'esistenza della stessa sovrastruttura spirituale. All'influenza esercitata su Benjamin da queste due correnti di pensiero si può poi aggiungere quella esercitata dal concetto simmeliano di *Wechselwirkung* (“effetto di reciprocità”), concetto in virtù del quale è possibile render conto della realtà come di una rete di relazioni di influenza reciproca tra diversi ordini di fenomeni. A proposito dell'influenza esercitata dalla Scuola Viennese sull'approccio benjaminiano all'arte si veda W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti fra Benjamin e la Scuola Viennese*, tr. it. di C. Tommasi in *Aut Aut* 189-190 (1982), p. 220-221. A proposito dell'influenza esercitata dal marxismo sulla concezione benjaminiana del rapporto tra teoria e prassi si veda D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, cit., pp. 73-78. A proposito dell'affinità del metodo benjaminiano a quello simmeliano nell'analisi della realtà si veda l'introduzione di P. Jedlowski a G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., pp. 12-13.

reciprocamente, scambiandosi spesso anche le parti”³⁶, a legare struttura e sovrastruttura non è un mero rapporto causale, ma una relazione di reciproca corrispondenza tra configurazione del mondo, struttura dell’esperienza e produzione culturale. Se nel primo capitolo abbiamo visto in che modo alla trasformazione del mondo nella modernità corrisponda una modificazione della struttura percettiva dell’uomo, oggetto di questo secondo capitolo è l’analisi della trasformazione verificatasi nella struttura dell’opera d’arte, nella sua forma contemporaneamente spirituale e materiale, a seguito della nuova configurazione del mondo e dell’apparato percettivo umano. Al fine di tale comprensione, particolarmente significativa risulta da un lato la rilettura del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* (1916) – nella cui distinzione, qui tematizzata, tra nome e segno va cercata la *ratio* della maggiore o minore tendenza dell’arte all’espressione simbolica del mondo piuttosto che alla sua rappresentazione allegorica –, dall’altro la considerazione dell’analisi benjaminiana dell’arte cinematografica così come presentata nel saggio sull’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1939). Solo una volta compresa la natura di tale trasformazione sarà infatti possibile afferrare pienamente la fiducia riposta da Benjamin nella capacità della nuova tecnoarte di retroagire sulla struttura percettiva dell’uomo moderno e, tramite essa, sulla struttura materiale della realtà circostante.

II.1. Sulla lingua dell’arte in generale e sulla lingua allegorica dell’arte moderna

Dal momento che la stessa possibilità di intendere l’arte come rappresentazione espressiva del contenuto spirituale di un’epoca affonda le proprie radici nella concezione benjaminiana dell’arte come lingua umana storicamente determinata³⁷, solo risalendo alla riflessione del giovane Benjamin sull’essenza del linguaggio è possibile render conto della struttura del linguaggio artistico in generale e di quella della moderna tecnoarte in particolare. Prima di addentrarci nell’analisi benjaminiana sull’essenza del linguaggio, è opportuno specificare che essa affonda le proprie radici nella concezione cabbalistica

³⁶ M. Cacciari, *Il produttore malinconico*, in W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], cit., pp. V-VII.

³⁷ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua generale e sulla lingua dell’uomo*, tr. it. di R. Solmi in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, pp. 281, 294.

della lingua e della scrittura. Concezione avente a proprio fondamento – come successivamente messo in luce da Scholem ne *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio* (1970) – l’idea che lingua e scrittura, lungi dall’essere meri segni convenzionali di un significato predeterminato, siano anzitutto rappresentazione espressiva di quell’inespresso che, vibrando in fondo a ogni espressione, traspare simbolicamente “attraverso le fessure del mondo espressivo”³⁸. Entro quest’orizzonte di senso, che nel saggio *Sulla lingua* Benjamin definisca il linguaggio come “ogni comunicazione di contenuti spirituali”³⁹, specificando che di tale realtà linguistica partecipa la realtà nella sua interezza, è perfettamente comprensibile. Dal momento che non c’è cosa del mondo per cui la comunicazione del proprio contenuto spirituale non sia essenziale⁴⁰ – come oggettivamente attestato dalla nostra incapacità di concepire qualcosa “che non comunichi nell’espressione la sua essenza spirituale”⁴¹ –, nel suo essere originario la lingua è il luogo dell’espressione dell’essenza linguistica delle cose del mondo, della loro essenza spirituale in quanto linguisticamente comunicabile⁴². Posto che tutte le cose del mondo partecipano della lingua, pur vero è che la loro partecipazione ad essa si dà in gradi di compiutezza differenti. Mentre le cose, essendo mute, si comunicano infatti fra loro “solo mediante una comunità più o meno materiale”, l’uomo ha l’incomparabile capacità – ispiratagli da Dio con il fiato – di comunicare il proprio essere, e così facendo di entrare in comunità con le cose, in una forma “immateriale e puramente spirituale”⁴³. Dal momento che l’essenza linguistica degli enti è la lingua in cui essi si esprimono, e visto che “la lingua dell’uomo parla in parole”⁴⁴, l’essere spirituale dell’uomo si esprime nella nominazione delle cose. Il fatto che l’uomo si comunichi nominando il reale – specifica Benjamin prendendo le distanze da quella concezione

³⁸ G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, tr. it. di A. Fabris, Adelphi, Milano 1998, p. 13. Per un approfondimento della concezione mistica del linguaggio del primo Benjamin e del rapporto tra Benjamin e Scholem si veda G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., pp. 51-57.

³⁹ W. Benjamin, *Sulla lingua generale e sulla lingua dell’uomo*, cit., p. 281.

⁴⁰ Cfr. *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. *Ivi*, pp. 282-283. “Il linguaggio di questa lampada, per esempio, non comunica la lampada (poiché l’essenza spirituale della lampada, in quanto comunicabile, non è per nulla la lampada stessa), ma la lampada del linguaggio, la lampada nella comunicazione, la lampada nell’espressione”; “la lingua di un essere spirituale è immediatamente ciò che in esso è comunicabile”.

⁴³ *Ivi*, p. 287.

⁴⁴ *Ivi*, p. 283.

borghese del linguaggio, già accennata in riferimento a Scholem, che intende la parola esclusivamente come segno arbitrario e convenzionale della cosa⁴⁵ –, non va però inteso nel senso di un annichilimento dell'essere spirituale delle cose del mondo, perché a manifestarsi nella sonorità del nome è l'essenza spirituale propria delle cose quanto dell'uomo, il loro comune appartenere alla creazione divina⁴⁶. Nel medium del nome umano la libertà espressiva delle cose, la loro lingua materiale, non viene dunque violata, ma al contrario elevata di grado e in questo modo compiuta, perché

“la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini non è solo traduzione del muto nel sonoro, [ma] è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta”⁴⁷.

Proprio per questo il nome in cui l'uomo comunica il proprio essere spirituale a Dio, e con esso l'essere della cosa, viene da Benjamin definito simbolo⁴⁸, medium espressivo per eccellenza in quanto luogo della “perfetta congiunzione di espressione del parlante e di comunicazione dell'essere della cosa in esso nominata”⁴⁹. Nessuna violenza impositiva, ma pura traduzione ricettiva: questa, in altri termini, la legge del nome simbolico fondante la lingua umana delle origini. Alla luce di ciò, a distinguere la lingua muta delle cose da quella denominante dell'uomo è in definitiva una differenza di carattere ontologico: mentre la prima è imperfetta, in quanto caratterizzata da una capacità espressiva sempre parziale rispetto all'interezza dell'essere spirituale che in essa cerca espressione, la lingua denominante dell'uomo, esprimendo ricettivamente “l'inespresso racchiuso nell'atto della creazione”⁵⁰, è assoluta e perfetta comunicazione simbolica⁵¹.

Se la perfetta espressione simbolica sopra analizzata corrisponde al carattere più proprio della lingua originariamente denominante dell'uomo, le cose cambiano con la

⁴⁵ *Ivi*, pp. 284, 289.

⁴⁶ Cfr. *Ivi*, p. 285.

⁴⁷ *Ivi*, p. 290.

⁴⁸ Cfr. F. Montanari, *Gl. Vocabolario della lingua greca [Terza edizione]*, Loescher, Torino 2013, pp. 2246-2247. Simbolo da *συν-βάλλω*, “mettere insieme, congiungere”.

⁴⁹ F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 89.

⁵⁰ *Ivi*, p. 87.

⁵¹ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 285. “La lingua è imperfetta nella sua essenza comunicante, nella sua universalità, quando l'essere spirituale che da essa parla non è linguistico, e cioè comunicabile, in tutta la sua struttura. L'uomo solo ha la lingua perfetta in universalità e intensità”.

cacciata di Adamo dal paradiso, cioè con l'ingresso dell'uomo nella storia. Come Benjamin mette in luce rifacendosi ai primi capitoli della *Genesi*, a caratterizzare l'essenza della pluralità delle lingue storiche dell'uomo non è infatti il "dialogo mimetico-ricettivo"⁵² con la lingua dell'essere, ma il monologo astrae-giudicante con cui l'uomo abbandona la lingua nominale, privando le cose della loro viva concretezza e insieme della loro autonoma capacità espressiva. Libero di determinarsi e determinare per stessa volontà divina, dinanzi alla tentazione esercitata dal sapere del bene e del male, l'uomo abdica alla propria responsabilità nei confronti delle cose del mondo, tradendone nella convenzionalità del segno l'essenza linguistica che sarebbe suo compito tradurre e perfezionare. Invece di essere simbolicamente incorporata nel nome in quanto totalità in sé significante, la cosa viene adesso asservita alle "finalità di significazione arbitraria"⁵³ dell'uomo e, in questo modo, allegoricamente⁵⁴ spezzata in una pluralità di significati che di essa tutto dicono fuorché l'interezza del suo essere spirituale. Ciò nondimeno, che la parola dell'uomo storico sia anzitutto segno allegoricamente comunicante non va inteso nel senso di una radicale rottura del suo legame simbolico con la lingua delle cose, perché, se la contrapposizione tra segno-allegoria e nome-simbolo fosse assoluta, a venir meno sarebbe la stessa possibilità dell'uso strumentale della lingua. Di questa verità l'allegoria propria del dramma barocco tedesco costituisce l'esempio per eccellenza, perché ciò che si svela là dove il nesso tra segno e significato è frutto esclusivo dell'arbitrio dell'artista "non è tanto l'ideale dell'allegoria come abbassamento, quanto il suo limite"⁵⁵, la sua incapacità di irradiare il significato strumentalmente impostole dall'artista e, quindi, in definitiva, la sua incapacità di comunicare allegoricamente. Proprio là dove massima è la mortificazione allegorica della cosa, a trasparire non è dunque il senso convenzionale del segno, ma il significato simbolico dell'essenza spirituale della cosa in quanto non-comunicabile nella sua integrità⁵⁶. Per quanto sia dunque indubbio che a caratterizzare la

⁵² G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., p. 56.

⁵³ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 50.

⁵⁴ Cfr. F. Montanari, *GI. Vocabolario della lingua greca [Terza edizione]*, cit., pp. 89, 171-172. Allegoria da ἄλλος e ἀγορεύω, "dire altro".

⁵⁵ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 265.

⁵⁶ Benché il concetto di allegoria non compaia esplicitamente nel saggio *Sulla lingua*, l'idea che nella lingua storica lo sprofondamento del nome nel segno vada di pari passo con l'inabissamento del simbolo nel fondo dell'allegoria è a questa altezza del pensiero benjaminiano già comprensibile. Per un

pluralità delle lingue storiche sia anzitutto l'iperdenominazione⁵⁷ allegorica della realtà, costretta dall'arbitrio dell'uomo entro le strette maglie della rappresentazione segnica, altrettanto certo è che condizione di possibilità di tale iperdenominazione sia in ultima analisi il permanere, nel fondo di essa, della *traccia*⁵⁸ del legame simbolico originariamente sussistente tra lingua dell'uomo e lingua delle cose. Posto dunque che ogni lingua storica è sempre, oltre che comunicazione allegorica del comunicabile, espressione simbolica del non-comunicabile⁵⁹, ad animare l'intero campo della lingua dell'uomo storico è in ultima analisi la dialettica, bipolare e tensiva⁶⁰, tra rappresentazione allegorica ed espressione simbolica. E questo non solo perché al fondo di ogni segno allegorico permane la traccia del nome simbolico in tale segno negato, ma anche perché ogni lingua umana storicamente esistente è sempre costituita, benché in misura variabile, tanto da elementi astratti quanto da elementi concreti⁶¹. Se infatti è vero che alla lingua storica è negato l'accesso alla pura espressione simbolica della viva concretezza del mondo, altrettanto certo è che una pura rappresentazione allegorico-astratta del reale è per essa impraticabile, pena la sua stessa dissoluzione come lingua significante.

In ragione di quanto detto finora, che Benjamin inviti il lettore ad intendere l'arte come lingua umana storicamente determinata è non solo ragionevole⁶², ma necessario. Dal momento che ogni lingua storica è sempre contemporaneamente comunicazione allegorica del comunicabile ed espressione simbolica di un ineffabile contenuto spirituale, e visto che l'arte altro non è se non rappresentazione espressiva del contenuto spirituale di una data configurazione del mondo umano in un particolare orizzonte spazio-

approfondimento del rapporto tra il saggio *Sulla lingua* e il lavoro sul *Dramma barocco*, si veda G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., pp. 51-67.

⁵⁷ Cfr. *Ivi*, p. 294.

⁵⁸ Cfr. W. Benjamin, *Il flâneur [M 16a, 4]*, tr. it. di G. Russo in OCWB, IX (*I «passages» di Parigi*), Torino 2000, p. 499. “La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé”. Proprio dal permanere, nel fondo di ogni lingua storica, della traccia del legame simbolico con la lingua delle cose dipende inoltre la possibilità della traduzione delle diverse lingue storiche le une nelle altre. A proposito dell'affinità delle diverse lingue storiche tra loro, *conditio sine qua non* della loro traduzione, si veda W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., pp. 504-508.

⁵⁹ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 295.

⁶⁰ Per un approfondimento del movimento dialettico nel pensiero di Benjamin si veda Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 75-78.

⁶¹ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 292.

⁶² Cfr. *Ivi*, p. 294. “Per la conoscenza delle forme artistiche vale il tentativo di concepirle tutte come lingue e di cercare il loro rapporto con le lingue naturali”.

temporale⁶³, che l'arte sia una forma di lingua umana storicamente determinata è evidente. In quanto tale, al pari di ogni lingua storica, anche l'arte è costitutivamente animata dalla dialettica tra espressione simbolica e rappresentazione allegorica. Dal momento che la stessa possibilità dell'arte di essere medium ricettivo-traduttivo della lingua delle cose riposa infatti sul suo essere anzitutto mezzo creativo-impositivo di una forma, non c'è arte che possa dirsi puramente simbolica né allegorica. Ciò nondimeno, una distinzione fra arte simbolica e arte allegorica rimane possibile, e ciò sulla base della maggiore o minore tendenza di una data forma artistica all'espressione traduttiva del reale piuttosto che alla sua rappresentazione mortificatrice. Se simbolica è allora ogni arte la cui aspirazione è quella di presentare, ancorché in modo imperfetto, la realtà delle cose nella loro pienezza, allegorica è ogni forma artistica la quale tenda alla scomposizione distruttiva del reale e alla sua riarticolazione arbitraria in un'immagine convenzionalmente comunicante⁶⁴. Questa diversa tendenza dell'arte all'espressione simbolica piuttosto che alla rappresentazione allegorica, chiarisce Benjamin nelle ultime pagine della *Premessa al Dramma Barocco*, non può essere ridotta a mera espressione della disposizione soggettiva dell'artista creatore, ma va compresa come espressione di una necessità storico-estetica⁶⁵. Dal momento che, come si è detto in apertura di questo capitolo, tra struttura e sovrastruttura sussiste infatti un rapporto espressivo, l'essere simbolico piuttosto che allegorico di una data forma artistica dipende dal contenuto spirituale proprio dell'epoca storica a cui essa appartiene e che in essa si esprime. Proprio per questo l'unica forma autenticamente espressiva di una realtà intrinsecamente frammentata quale è quella moderna – una realtà la cui essenza spirituale è costituita dal mutamento continuo e annichilente –, non può che essere quella propria dell'arte allegorica. Solo un'arte che persegua la rappresentazione distruttiva della realtà delle cose, la loro mortificazione in frammenti privi di significato autonomo, può infatti

⁶³ Questa definizione non si trova in Benjamin, coerentemente con il suo approccio conoscitivo all'arte, studiata anzitutto a partire dalla polimorfia della sua vita storica. Detto ciò, proprio ripercorrendo l'analisi benjaminiana delle diverse forme artistiche oggetto del suo interesse – dal Romanticismo tedesco, al dramma barocco fino al lavoro sui *passages* e sull'Avanguardia novecentesca –, la definizione qui proposta ci sembra quella più appropriata a render conto della sua idea generale di arte.

⁶⁴ Per rendere conto della distinzione tra arte simbolica e arte allegorica utile risulta la distinzione sviluppata da Boris Groys, a partire dal confronto con Benjamin, tra opera d'arte [tradizionale] e documentazione artistica [contemporanea]: mentre la prima aspira a rendere presente la vita nella sua interezza, la seconda aspira a comunicare un'informazione sulla vita. Per un approfondimento di questa distinzione e delle implicazioni da essa derivanti in relazione all'odierno sistema dell'arte si veda B. Groys, *Art power*, tr. it. di A. Simone, Postmedia, Milano 2012, pp. 63-76.

⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, cit., pp. 92-95.

restituire in maniera fedele la verità di un mondo in rovina e, così facendo, concorrere attivamente alla sua riconfigurazione. Proprio in virtù di quella logica del rovesciamento dell'allegorico in simbolico già accennata in riferimento all'allegoria del dramma barocco, là dove l'integrità del mondo viene massimamente scomposta e arbitrariamente riarticolata in un'immagine strumentalmente comunicante – si pensi, ad esempio, al fotomontaggio “Questa è la salvezza che essi portano” di John Heartfield –, ad emergere simbolicamente dal fondo del messaggio esteriormente comunicato è l'autentico volto rovinoso della realtà. Un volto la cui visione è tanto chocante da risvegliare⁶⁶ dall'anestetizzazione⁶⁷ del mondo perseguita dalla politica fascista anche lo spettatore più distratto ed emotivamente meno coinvolto.

II.2. Sul potenziale rivoluzionario della forma materiale della technoarte

Dal momento che la possibilità dell'arte di portare a espressione la verità spirituale di un'epoca riposa, come si è visto, sulla sua capacità di dare rappresentativamente forma al mondo, per comprendere a pieno il potenziale intrinsecamente rivoluzionario della moderna technoarte, e con esso il suo potenziale vivificante per l'esistenza dell'uomo moderno, l'analisi della forma materiale da essa assunta non è meno essenziale dell'analisi della sua forma spirituale⁶⁸. Procediamo dunque di seguito in tal senso.

Come Benjamin chiarisce sin dalle prime pagine del saggio sull'*Opera d'arte*, a caratterizzare la forma materiale della moderna technoarte è la sua intrinseca riproducibilità tecnica. Benché anche la forma materiale dell'opera d'arte tradizionale sia, almeno teoricamente, sempre riproducibile, perché ciò che gli uomini fanno

⁶⁶ Per un approfondimento del ruolo politico del concetto di risveglio (*Erwachen*) nel pensiero benjaminiano sull'arte moderna si veda M. T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 65-69; G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., pp. 137-140.

⁶⁷ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], cit., pp. 36-38. Per un approfondimento della relazione tra moderna technoarte politicizzata ed estetizzazione della politica si veda A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 47-50.

⁶⁸ Benché, per ragioni espositive, in questa sede si sia scelto di mettere prima in luce l'essenza allegorica della forma spirituale dell'arte moderna, la possibilità del disvelamento di tale essenza è logicamente possibile solo mediante l'analisi della forma materiale dell'arte moderna. Esattamente in questo modo procede infatti Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, oltre che nella molteplicità dei suoi altri scritti dedicati alle diverse forme d'arte.

artigianalmente può sempre essere rifatto da altri uomini⁶⁹, la particolarità della moderna technoarte è che la configurazione empirica che essa assume è sin dalla sua origine il risultato di un procedimento tecnico in cui la rappresentazione figurativa del reale spetta in prima istanza all'apparecchiatura meccanica⁷⁰. Per fare chiarezza sulla questione, particolarmente significativa risulta la considerazione del procedimento artistico sottostante la produzione della forma materiale dell'opera d'arte cinematografica, cioè di quella forma tecnoartistica in cui la derealizzazione allegorica del mondo è portata all'estremo⁷¹. Essendo l'opera d'arte cinematografica una sequenza di immagini in movimento registrate dalla cinepresa e successivamente articolate in fase di montaggio secondo le disposizioni del regista, che il procedimento artistico alla base della sua realizzazione sia anzitutto determinato dalle abilità tecniche dell'apparecchiatura cinematografica, e non dal saper fare dell'uomo, è evidente. Diversamente da quanto avviene nell'*hic et nunc* di una rappresentazione teatrale, in cui l'interprete presenta al pubblico la propria *performance* artistica immediatamente nella sua forma definitiva⁷², nel caso dell'opera cinematografica la prestazione artistica dell'attore ha infatti la possibilità di arrivare al pubblico solo attraverso la duplice mediazione dell'abilità rappresentativa della cinepresa e di quella articolatoria della strumentazione della fase di montaggio. In virtù di questa duplice mediazione, successiva al trasferimento della *performance* artistica dal palcoscenico del teatro sul set cinematografico, la prestazione dell'attore si svincola dalle esigenze della recitazione dal vivo, frantumandosi in una molteplicità di scene la cui ripetibilità è potenzialmente infinita. Dal momento che ad essere rilevante ai fini del montaggio dell'opera è che ciascuna scena sia disponibile in quante più varianti possibili⁷³, perché è proprio sulla base di tali varianti che il regista decide l'articolazione finale dell'opera, che l'integrità della prestazione dell'attore venga spezzata è non solo una possibilità tecnicamente consentita, ma un'esigenza artisticamente necessaria. Poco importa che l'attore sia capace di esibirsi in una *performance* da subito ineccepibile, perché a essere veramente significativo è che egli si presti a ripetere a comando ogni singolo momento della parte assegnatagli. In ragione di

⁶⁹ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], cit., p.4.

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 5-6.

⁷¹ Cfr. *Ivi*, 9, 15, 19-21.

⁷² Cfr. *Ivi*, p. 18.

⁷³ Cfr. *Ivi*, pp. 51-52.

ciò, che a determinare il valore di un interprete cinematografico non sia la sua capacità di farsi medium simbolicamente espressivo di una verità trascendente, ma mezzo allegoricamente comunicante secondo la volontà di significazione del regista, è chiaro. Non è d'altronde un caso che a determinare la selezione di un attore cinematografico per una data parte sia anzitutto il suo possesso di determinate caratteristiche fisiche⁷⁴, perché “al cinema importa assai meno che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, rispetto al fatto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura”⁷⁵. Questo significa che l'autentica sfida cui va incontro l'attore cinematografico non è tanto quella dell'interpretazione di una parte, quanto quella della presentazione di sé dinanzi all'occhio senza sguardo della cinepresa⁷⁶. Una sfida rispetto alla quale ogni vittoria è sempre parziale, perché la capacità dell'attore di “mantenere la propria umanità davanti all'apparecchiatura”⁷⁷ si dà solo a costo di una riconfigurazione di tale umanità. Scomposta in una molteplicità di parti dalle diverse inquadrature della cinepresa, oltre che dalle diverse soluzioni tecniche attuate in fase di montaggio, la persona dell'attore perde infatti il controllo sulla propria immagine e, insieme ad essa, la capacità di muoversi spontaneamente sul set così da apparire naturalmente umano nelle scene in cui compare. Per far fronte a questa difficoltà l'unica strategia efficace è che la scena venga ripetuta fino a quando l'interpretazione dell'attore, la sua capacità di apparire umano davanti alla telecamera, non sia ritenuta adeguatamente capace di soddisfare le condizioni dell'apparecchiatura. Dal momento però che queste condizioni possono essere soddisfatte solo a patto che l'attore adegui il proprio modo d'essere a quello dell'apparecchiatura, la sua capacità di presentare alla cinepresa la propria umanità dipende in definitiva da una modificazione del suo stesso modo d'essere umano. Che a contatto con l'apparecchiatura l'umanità dell'interprete si modifichi non va però inteso negativamente, perché è esattamente in questo processo di innervazione⁷⁸ cui va incontro l'essere dell'uomo a contatto con i nuovi media di produzione che va cercata la radice dell'intrinseco

⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 56.

⁷⁵ *Ivi*, p. 19.

⁷⁶ Cfr. W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 410. “Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto [...] all'apparecchio, mentre l'apparecchio accoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo”.

⁷⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [stesura definitiva]*, cit., p. 52.

⁷⁸ Per un approfondimento del concetto di innervazione di veda A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., pp. 87-90.

potenziale liberatorio della nuova technoarte. Attraverso l'incorporamento degli automatismi tecnici propri dell'apparecchiatura cinematografica, l'attore manifesta infatti nella propria *performance* la possibilità di una relazione con la tecnica segnata non da un passivo asservimento, quale è quello caratterizzante il lavoro standardizzato della catena di montaggio⁷⁹, ma da un'attiva riconfigurazione del proprio modo d'essere nel mondo alla luce delle trasformazioni da quest'ultimo subite nella modernità. In questo modo la relazione con l'apparecchiatura cinematografica allena l'uomo a far fronte all'iperstimolazione tecnica propria della vita moderna, consentendogli di riappropriarsi, seppur in forma diversa, della propria umanità altrimenti perduta. Che tale processo di riappropriazione della propria umanità non sia prerogativa esclusiva dell'attore sulla scena, ma dipenda in generale dal contatto dell'uomo con la moderna technoarte, è confermato dall'analisi benjaminiana della peculiarità della ricezione dell'opera cinematografica da parte dello spettatore. Dal momento che, come si è detto, l'opera d'arte cinematografica si offre alla visione del pubblico nella forma di una sequenza di immagini che si dispiega nel tempo, a caratterizzarne la fruizione è un continuo effetto di choc. Nessuna disposizione contemplativa è infatti possibile nei suoi confronti, nessun libero flusso di associazioni psichiche, perché nel momento stesso in cui l'occhio dello spettatore coglie visivamente l'immagine cinematografica, "essa si è già modificata"⁸⁰, producendo così nell'occhio che la guarda uno choc estetico. Ancora una volta, la capacità dell'uomo di riappropriarsi della propria umanità riposa esattamente in tale choc, e questo per un duplice motivo. Lo choc estetico caratterizzante la fruizione della technoarte cinematografica si pone infatti al servizio dell'umanità dell'uomo, da un lato, nella misura in cui gli consente di esercitarsi nella ricezione degli stimoli caratteristici dell'esistenza quotidiana, così da irrobustire la propria psiche ed evitarne la caduta in uno stato di nevrosi; dall'altro, nella misura in cui è solo attraverso tale choc che lo spettatore moderno, notoriamente distratto, ha la possibilità di risvegliarsi dalla passività della propria relazione con il mondo, assumendo nei suoi confronti un atteggiamento riflessivamente critico⁸¹. Lo choc caratterizzante la ricezione dell'opera d'arte cinematografica non si esaurisce infatti nel dinamismo con cui le immagini si succedono

⁷⁹ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [stesura definitiva], cit., p. 52.

⁸⁰ *Ivi*, p. 33.

⁸¹ Cfr. *Ivi*, pp. 27, 34.

nel corso del film, ma è potenzialmente capace di estendersi anche alla verità di mondo di cui la successione di tali immagini si fa veicolo. La ragione di ciò va cercata nel fatto che, pur essendo essenzialmente allegorica, in virtù della propria forma materiale la tecnoarte cinematografica ha l'incomparabile capacità di farsi veicolo di un contenuto di verità il cui senso è inconfondibile. Benché ogni cosa che compaia sullo schermo sia infatti mezzo strumentalmente comunicante, l'ordine della successione delle immagini prescritto dal regista in fase di montaggio garantisce allo spettatore la comprensione esatta del senso dell'opera⁸². È esattamente in questa chiara capacità comunicativa che va allora cercato l'intrinseco potenziale politicamente rivoluzionario della forma materiale della tecnoarte cinematografica, fra tutte le forme artistiche della modernità quella maggiormente capace non solo di arrivare alla massa⁸³, ma insieme di porsi autenticamente al servizio della sua liberazione facendosi mezzo di una verità di mondo tanto choccante quanto inequivocabile.

II.3 Sulla necessità della tecnoarte allegorica per la vita dell'uomo moderno

In ragione di quanto detto finora, che nel saggio sull'*Opera d'arte* Benjamin accordi tutta la propria fiducia teoretica e pratica alla tecnoarte cinematografica è a questo punto del nostro percorso perfettamente comprensibile. In un mondo intrinsecamente traumatico quale è quello proprio dell'epoca moderna, l'unica forma artistica capace di penetrare le difese erette dalla coscienza dell'uomo contro l'iperstimolazione quotidiana è infatti quella propria di una tecnoarte allegoricamente choccante. Dal momento che fra le varie forme di tecnoarte quella dell'opera d'arte cinematografica è, in virtù della propria incomparabile capacità comunicativa, quella maggiormente capace di porsi all'altezza della distrazione caratterizzante l'*Erlebnis* dell'uomo moderno, solo scomponendo e ricomponendo la realtà mediante il montaggio cinematografico è per gli

⁸² Cfr. *Ivi*, p. 15.

⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 44. Dall'intrinseca riproducibilità del montaggio cinematografico – dal fatto che tutto nella sua forma materiale, non dipendendo dal qui e ora della performance dell'attore, può essere scomposto e ricomposto a piacimento – deriva anche la sua intrinseca ubiquità. Un'ubiquità non solo possibile, ma – come Benjamin specifica in una nota che si trova nelle versioni B, C e D del saggio – necessaria. Dal momento che la produzione e la riproduzione di un film sono tante care da sfuggire al possesso di un unico individuo, che il montaggio cinematografico vada in contro a una gran diffusione è prescritto dalla logica del mercato cinematografico alla base della sua stessa produzione in quanto opera.

artisti europei possibile concorrere attivamente alla riconfigurazione dell'esperienza dell'uomo e, per suo tramite, alla trasformazione della struttura oggettiva del mondo. Che tale trasformazione sia negli anni Trenta del Novecento quanto mai urgente, lo prova l'ombra della guerra che avanza ogni giorno di più sull'Europa⁸⁴. Da qui la ragione profonda dell'enfasi posta da Benjamin nel saggio sull'*Opera d'arte* sulla decadenza del valore dell'arte auratica nella modernità: dal momento che il tempo è poco e impellente è il bisogno della trasformazione dei creatori di forme simbolicamente auratiche in produttori di opere allegoricamente dinamitarde⁸⁵, nessuna analisi quanto quella dell'intrinseco carattere reazionario dell'arte auratica è essenziale ai fini del suo abbandono da parte degli autori e degli artisti attivamente impegnati, o quantomeno desiderosi di esserlo, in seno alla società in senso rivoluzionario. Solo la moderna tecnoarte cinematografica può infatti porsi all'altezza dell'urgenza storica del primo Novecento, motivo per cui accoglierla senza riserve è non solo un atto avanguardistico, ma rivoluzionario. Detto ciò, delle precisazioni sono d'obbligo. Per quanto sia infatti indubbio che l'unica forma artistica capace di concorrere attivamente alla riconfigurazione del mondo moderno sia quella propria della tecnoarte cinematografica, pur vero è che per essere autenticamente rivoluzionaria essa deve porsi esplicitamente al servizio della liberazione dell'umanità. Questo significa che per indurre la massa ad un riposizionamento politico rispetto all'ordine vigente nel mondo, la chiara capacità comunicativa del montaggio cinematografico da sola è insufficiente. Benché sia infatti vero che il grande valore d'uso rivoluzionario della tecnoarte dipenda in prima istanza dalla sua forma materiale, altrettanto certo è che tale forma materiale esercita una funzione veramente rivoluzionaria solo se il messaggio che essa comunica si fa medium allegoricamente espressivo tanto del carattere rovinoso del mondo quanto del programma d'azione politico-rivoluzionario necessario ai fini della sua riconfigurazione. Per questo solo là dove capacità comunicativa e verità allegorica vanno di pari passo, il montaggio cinematografico risulta capace di choccare la massa al punto da incoraggiarla alla lotta per la propria libertà e, quindi, alla lotta per la propria umanità.

⁸⁴ Cfr. W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, cit., p. 543.

⁸⁵ Cfr. W. Benjamin, *L'autore come produttore*, tr. it. di A. M. Solmi in OCWB, VI (*Scritti 1934-1937*), Torino 2004, pp. 43-58.

CONCLUSIONI

Nel tentativo di trarre una conclusione circa il rapporto di necessità che lega arte e vita nel pensiero benjaminiano, l'elemento da sottoporre a verifica è adesso il metodo di indagine adottato da Benjamin per pensare tale rapporto di necessità. Se è vero che il contenuto esplicito della riflessione filosofica benjaminiana sulla relazione sussistente tra arte e vita nella modernità è che la prima è necessaria alla seconda solo nella sua forma più allegorica e dissacrante, perché è solo in tale forma che essa conserva la capacità di incidere sull'esperienza di vita propria dell'uomo moderno, ciò che si intende mostrare di seguito è che condizione di possibilità di tale riflessione circa il valore vivificante della moderna tecnoarte è l'assunzione di una prassi filosofica simbolico-ricettiva nei confronti della verità allegorica di cui tale tecnoarte si fa portatrice. Anche per predicare la necessità della tecnoarte allegorica per la vita dell'uomo moderno – questa la tesi che è nostra intenzione sostenere –, Benjamin non può che procedere simbolicamente, facendo così del proprio *modus operandi* il medium espressivo dell'idea che nella modernità un rapporto simbolicamente fecondo con l'arte sia non solo ancora possibile, ma quanto mai necessario.

Rappresentazione filosofica come espressione simbolica della verità

Come si è visto dalla ricognizione condotta nel secondo capitolo sull'analisi benjaminiana della necessità della tecnoarte cinematografica per l'*Erlebnis* dell'uomo moderno, la verità di mondo da Benjamin disvelata affonda le proprie radici in una minuziosa considerazione della forma materiale dell'opera d'arte in cui tale verità di mondo trova la sua massima espressione storica⁸⁶. Il potenziale rivoluzionario della tecnoarte

⁸⁶ Lo stesso discorso vale per l'analisi benjaminiana sia del valore dell'*Erfahrung* nel mondo premoderno che del decadimento di tale valore nella modernità: in entrambi i casi la verità non è posta, ma rappresentata mediante la considerazione della forma artistica in cui storicamente essa trova la sua massima espressione, ovvero la favola nel primo caso e l'opera proustiana nel secondo. Dal momento che oggetto di

cinematografica non è infatti da Benjamin dogmaticamente posto a fondamento della sua tesi circa la necessità di tale arte per la vita dell'uomo moderno, ma lasciata progressivamente apparire mediante l'analisi della forma materiale del montaggio cinematografico. Che il disvelamento della verità dell'opera d'arte cinematografica, e insieme del contenuto spirituale dell'epoca storica a cui essa appartiene e che in essa si esprime, avvenga solo mediante la frammentazione analitica della forma materiale dell'opera stessa in "minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione"⁸⁷, implica certo una prassi allegorico-distruttiva, un procedere interpretando che è insieme un procedere scomponendo, ma la ragione di tale prassi non va cercata in una volontà di significazione arbitraria, bensì in una volontà di fedele corrispondenza al movimento proprio del darsi della verità dell'opera per lo sguardo dell'uomo.

Dal momento che la comprensione della natura del movimento filosofico necessario ai fini della rappresentazione della verità dell'opera riposa sulla preliminare comprensione della natura del movimento del darsi di tale verità allo sguardo dell'uomo, necessario risulta anzitutto richiamare alla memoria le considerazioni svolte sul saggio *Sulla lingua* in merito al rapporto sussistente tra verità delle cose e percezione dell'uomo storico. Come si è avuto modo di mostrare, a segnare manifestamente la cacciata di Adamo dal paradiso è in prima istanza la perdita, nell'uomo, della pura lingua simbolicamente denominante. Ciò che non si è detto ma che è qui opportuno sottolineare, è che ad accompagnare tale perdita non è solo lo sprofondamento della lingua storica "nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana, nell'abisso della ciarla"⁸⁸, ma anche la profonda trasformazione dell'aspetto della natura. Vistasi negata l'espressione e strumentalmente annichilita a mezzo, la natura si chiude infatti ora in una nuova forma di mutismo: se già prima essa era muta in ragione della propria lingua solo materiale, adesso essa è muta perché si ammutolisce, negando con il

questo lavoro è però la necessità dell'arte per la vita dell'uomo moderno, in queste pagine la nostra attenzione si concentra sull'opera d'arte cinematografica, ovvero su quell'opera la cui forma materiale è da Benjamin indagata per portare in luce l'idea del valore d'uso rivoluzionario e vivificante della moderna technoarte cinematografica. Per un approfondimento della favola come forma artistica massimamente espressiva della verità dell'*Erfahrung* in quanto esperienza propria dell'uomo premoderno, si veda W. Benjamin, *Il narratore*, tr. it. di R. Solmi in OCWB, VI (*Scritti 1934-1937*), Torino 2004, pp. 320-342.

⁸⁷ W. Benjamin, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso* [N 2, 6], tr. it. di G. Russo in OCWB, IX (*I «passages» di Parigi*), cit., p. 515.

⁸⁸ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 293. "Poiché, bisogna dirlo ancora una volta, ciarla fu la domanda sul bene e sul male nel mondo dopo la creazione".

proprio divenire storico l'interezza del proprio essere anche allo sguardo dell'uomo-filosofo che ad essa si predisponga contemplativamente, in vista cioè dell'espressione simbolica della verità del suo essere⁸⁹. Per quanto grande possa essere dunque la fatica del filosofo, per quanto ricettivo-accogliente la sua tensione verso il mondo, rimane il fatto che l'accesso immediato all'interezza della verità delle cose gli è con l'ingresso nella storia irrevocabilmente precluso. Da un lato l'essere della natura, la sua verità, si dà infatti allo sguardo dell'uomo sempre solo parzialmente, dall'altro sempre solo mediatamente. Come Benjamin chiarisce a tal proposito nella *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, ciò che l'uomo riesce a cogliere della verità della natura non risulta da una contemplazione immediata della realtà nella sua concretezza, ma dalla mediatezza di uno sguardo astrante rivolto alle idee che della natura costituiscono certo "l'interpretazione oggettiva"⁹⁰, ma non l'oggettiva verità. Per comprendere la portata della trasformazione verificatasi nella natura del movimento proprio del darsi della verità all'uomo, comprensione mediante cui solamente è possibile intendere la natura del movimento filosofico mediante cui è possibile disvelare rappresentativamente l'inespresso della verità delle cose, Benjamin suggerisce di intendere il rapporto sussistente tra le idee e i fenomeni la cui verità in esse si configura nei termini del rapporto sussistente tra le costellazioni e le stelle. Così come le costellazioni costituiscono la "coordinazione virtuale oggettiva"⁹¹ delle stelle, la loro configurazione in un'immagine di senso che, lungi dall'incorporarle e dissolverle in meri elementi costitutivi, le porta a un *surplus* di visibilità, altrettanto le idee costituiscono la rappresentazione oggettiva delle cose nella misura in cui, pur senza incorporarle nella loro viva concretezza, ne disvelano concettualmente parte della verità del loro essere. Il valore della similitudine istituita da Benjamin tra le idee dei fenomeni e le costellazioni astrali non si esaurisce però in quanto detto, ma torna utile anche per render conto della fugacità propria del darsi della verità allo sguardo dell'uomo: così come la percezione della costellazione astrale "è sempre legata a un baleno"⁹², perché nell'istante stesso in cui l'occhio dell'astrologo la cattura questa è già guizzata via, altrettanto la percezione della verità delle cose nelle idee che

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 293-294.

⁹⁰ W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, cit., p. 75.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² W. Benjamin, *Dottrina della similitudine*, tr. it. di F. Boarini in OCWB, V (*Scritti 1932-1933*), Torino 2003, p. 440.

le rappresentano è sempre fugace e passeggera, perché nell'attimo stesso in cui il filosofo ne avverte la significativa gravidanza, la luminosità dei nessi sussistenti tra gli elementi concettuali che la sostanziano si è già affievolita, trasformandosi in ricordo.

Alla luce di quanto detto in merito al movimento mediante cui la realtà presenta la propria verità allo sguardo dell'uomo, è adesso possibile fare chiarezza sulla natura del movimento filosofico necessario ai fini della rappresentazione della verità del reale, realtà delle opere artistiche inclusa. Partendo dunque dal presupposto che il darsi della verità è sempre parziale, mediato e legato all'attimo della sua visibilità ideale, che la rappresentazione filosofica di tale verità non possa che essere sempre parziale, mediata e storicamente determinata dall'attimo in cui la verità giunge a visibilità in una data configurazione ideale è evidente. Ponendo anzitutto la nostra attenzione sulla mediatezza della rappresentazione filosofica della verità, sulla rappresentazione in quanto medium indirettamente espressivo della verità delle cose⁹³, va da sé che se il pensiero vuole legittimamente ambire a portare la verità a manifestazione esso deve adeguare il metodo del proprio prodursi alla mediatezza del prodursi della verità. Questo significa che, lungi dall'ingabbiare la verità nelle strette maglie delle proprie categorie astranti-giudicanti⁹⁴, privandola così facendo del suo essere più proprio, se vuole farsi medium disvelante della verità del reale il pensiero non può che procedere rappresentativamente, cioè rappresentando le costellazioni⁹⁵ ideali nelle quali la verità del reale si attualizza, giungendo per l'uomo a visibilità e intendimento. Posto che la rappresentazione di una costellazione ideale è possibile solo previa visione di tale costellazione, e che la visione dell'idea dipende dalla preliminare individuazione delle stelle concettuali che la configurano, condizione di possibilità di qualsiasi rappresentazione ideale della verità è l'estrapolazione dei concetti dai fenomeni che essi abbracciano⁹⁶. Che l'estrapolazione degli elementi concettuali implichi una frammentazione dell'integrità della forma materiale dei fenomeni in cui tali concetti si danno è evidente, ma altrettanto chiaro è che solo in virtù di tale frammentazione che la verità spirituale dei fenomeni ha modo di essere

⁹³ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, p. 70. "La rappresentazione come via indiretta: è questo, dunque, il carattere metodico del trattato".

⁹⁴ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., 292.

⁹⁵ Per un approfondimento del ruolo dell'idea di costellazione nel pensiero di Benjamin, si veda G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, cit., pp. 13-30.

⁹⁶ Cfr. *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, pp. 75-76.

rappresentativamente salvata nell'idea che le corrisponde⁹⁷. Se si considera inoltre che l'estrapolazione degli elementi concettuali dai fenomeni ha veramente inizio solo là dove la verità guizza come costellazione ideale dinanzi allo sguardo dell'astrologo-filosofo, che la distruzione allegorica dell'unità della forma materiale dei fenomeni non risponda in prima istanza all'arbitrio dell'intelletto soggettivo, bensì ad una volontà di fedeltà all'oggettività della verità intravista simbolicamente nell'attimo del suo balenare nel cielo, non è oggetto di discussione. Diversamente da quanto avviene nella rappresentazione allegorica vera e propria, in quella cioè delineata in rapporto al saggio *Sulla lingua*, nella rappresentazione filosofica la scomposizione del reale non risponde infatti alla volontà di significazione arbitraria dell'allegorista, ma alla volontà di significazione propria della realtà stessa. I rapporti di forza si invertono: lungi dall'essere annichilita a mero mezzo della scomposizione allegorica, la realtà viene adesso portata a manifestazione, e in questo modo salvata dal mutismo, tramite il mezzo della rappresentazione. Alla luce di ciò, se è vero che la rappresentazione filosofica della verità del reale implica sempre una prassi allegorico-scompositiva della viva concretezza della realtà stessa nell'astrazione dei suoi elementi concettuali, perché è solo mediante tali elementi concettuali che è possibile restituire l'immagine dell'idea in cui la verità si pone in essere, altrettanto vero è che tale scomposizione allegorica riposa sulla visione simbolica della verità attualizzatasi nell'idea, motivo per cui per quanto allegorica possa essere la scomposizione concettuale operata dalla rappresentazione, quest'ultima rimane nella sua essenza più propria espressione simbolica della verità del reale. Certo, la verità che la rappresentazione filosofica disvela rimane sempre parziale rispetto all'interezza della verità delle cose, ma lungi dall'inficiarne la validità tale parzialità ne determina la necessità. È infatti proprio perché la verità del mondo può sempre essere disvelata solo in parte, che l'essere-in-atto della rappresentazione filosofica è necessaria in ogni singolo momento della storia. Per quanto ogni rappresentazione filosofica sia dunque sempre storicamente limitata dal modo in cui la verità giunge per l'uomo a visibilità nell'attimo della sua configurazione ideale, è solo nel medium di tale rappresentazione che la verità delle cose ha modo di dispiegarsi interamente nel corso della storia, limite dopo limite.

⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 76.

Sulla necessità dell'arte per la vita

Giunti alla fine del nostro percorso attraverso il pensiero benjaminiano circa la necessità dell'arte per la vita, non ci resta che tirare le somme. Se è vero quanto delineato nel corpo di questo lavoro circa l'analisi benjaminiana sulla crisi del valore dell'*Erfahrung* nella modernità, che Benjamin accordi esplicitamente la propria fiducia al valore salvifico della moderna tecnoarte cinematografica ai fini del recupero della propria umanità da parte dell'uomo è storicamente comprensibile. In un'epoca in cui tutto, uomini inclusi, tende al mutismo, la riflessione benjaminiana sulla tecnoarte prende la forma di un grande inno alla vita. Risvegliare l'umanità dall'intorbidimento in cui è sprofondata, dall'indifferenza che essa nutre nei confronti del valore della propria esistenza, questo lo scopo che Benjamin si prefigge nei suoi ultimi lavori degli anni Trenta. Ben consapevole del fatto che "la lotta per la liberazione dell'umanità nella sua forma più direttamente rivoluzionaria (che è tuttavia e precisamente la liberazione sotto ogni punto di vista) resta l'unica cosa a cui valga la pena dedicarsi"⁹⁸, Benjamin non può che riporre tutto il proprio impegno teoretico sulla "dinamite dei decimi di secondo"⁹⁹ del cinema, l'unica forma d'arte potenzialmente ancora capace, in virtù della propria intrinseca forza d'urto, di incidere sull'*Erlebnis* dell'uomo moderno. Alla luce di quanto delineato nel corpo di questa conclusione, rimane però il fatto che per portare a chiara evidenza la verità intrinsecamente rivoluzionaria della tecnoarte cinematografica, e con essa il suo valore per l'epoca moderna, Benjamin avanzi simbolicamente, cioè rappresentando filosoficamente l'idea della verità allegorica di cui tale tecnoarte si fa portatrice. Per quanto la forma materiale dell'opera d'arte cinematografica venga infatti da lui decostruita concettualmente nel saggio sull'*Opera d'arte*, tale decostruzione risponde ad una precisa volontà di espressione simbolica, quella della verità della forma tecnoartistica del montaggio cinematografico. Dal momento che necessariamente simbolico è il movimento di ogni pensiero che tenda al disvelamento della verità del reale, anche per predicare la verità rivoluzionaria della manifestazione artistica fra tutte più allegorica Benjamin non può dunque che procedere simbolicamente, facendo così del

⁹⁸ W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, tr. it. di A. M. Solmi in OCWB, III (*Scritti 1928-1929*), Torino 2010, p. 211.

⁹⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [stesura definitiva]*, cit., p. 30.

proprio *modus operandi* il medium espressivo dell'idea che condizione di possibilità di qualsiasi rapporto profondo e fecondo con l'arte, sia pure nelle sue manifestazioni più dissacranti e anti-auratiche, sia l'assunzione di una disposizione anzitutto ricettivo-accogliente nei confronti del modo in cui l'arte si pone in essere. Proprio a questo livello riteniamo vada cercata la grande attualità del pensiero benjaminiano sul rapporto tra arte e vita. In un momento storico in cui la tentazione di appiattare ogni differenza fra le varie forme artistiche, relegandole tutte indistintamente entro la vuota categoria dell'*interessante* e, quindi, dell'*insignificante*, è quantomai assecondata, Benjamin ci insegna non solo che il valore delle diverse forme d'arte muta in rapporto al mutare dell'esperienza dell'uomo, ma che la capacità dell'arte di irradiare per l'uomo un significato salvifico, in quanto vivificante, è grande. Basta solo saperla guardare.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI WALTER BENJAMIN¹⁰⁰

Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso [N 2, 6], in OCWB, IX (*I «passages» di Parigi*), Torino 2000, 510-549

Il flâneur [M 16a, 4], in OCWB, IX (*I «passages» di Parigi*), Torino 2000, 465-509

Il dramma barocco tedesco, in OCWB, II (*Scritti 1923-1927*), Torino 2001, 500-511

Il carattere distruttivo, in OCWB, IV (*Scritti 1930-1931*), Torino 2002, 521-522

Dottrina della similitudine, in OCWB, V (*Scritti 1932-1933*), Torino 2003, 438-449

Esperienza e povertà, in OCWB, V (*Scritti 1932-1933*), Torino 2003, 539-540

Il narratore, in OCWB, VI (*Scritti 1934-1937*), Torino 2004

L'autore come produttore, in OCWB, VI (*Scritti 1934-1937*), Torino 2004, pp. 43-58

Su alcuni motivi in Baudelaire, in OCWB, VII (*Scritti 1938-1940*), Torino 2006, 378-415

Sul concetto di storia, in OCWB, VII (*Scritti 1938-1940*), Torino 2006, 483-493

Curriculum [I], in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, 67-68

Sulla lingua generale e sulla lingua dell'uomo, in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, pp. 281-295

Il compito del traduttore, in OCWB, I (*Scritti 1906-1922*), Torino 2008, 500-511

Per un ritratto di Proust, in OCWB, III (*Scritti 1928-1929*), Torino 2010, 285-297

Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei, in OCWB, III (*Scritti 1928-1929*), Torino 2010, 201-214

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [stesura definitiva], a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011

¹⁰⁰ Dove non diversamente precisato, le opere benjaminiane cui si fa riferimento sono quelle contenute nell'edizione Einaudi delle *Opere complete di Walter Benjamin* [OCWB], a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la coll. di H. Riediger.

STUDI SU WALTER BENJAMIN

M. Cacciari, *Il produttore malinconico*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [stesura definitiva]*, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011 cit., pp. V-XLVI

M. T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008

F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980

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

D. Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2019

G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010

G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012

W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti fra Benjamin e la Scuola Viennese*, in *Aut Aut*, 189-190 (1982), pp. 216-233

A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018

ALTRI TESTI

S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 133-228

B. Groys, *Art power*, Postmedia, Milano 2012

F. Montanari, *GI. Vocabolario della lingua greca [Terza edizione]*, Loescher, Torino 2013

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I (*Dalla parte di Swann*), a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, II (*All'ombra delle fanciulle in fiore*), a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, VII (*Il tempo ritrovato*), a cura di P. Pinto e G. Grasso, Newton Compton, Roma 1990

G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998

G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995