

Walter Benjamin
Testi e commenti

L'ospite ingrato ns 3

Quodlibet

Thomas Peterson

La storia come montaggio in Benjamin

Una continuità dell'esposizione della storia è impossibile.

Benjamin, *Passages*

1. *La lingua come tale*

Nel saggio di Benjamin del 1916, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, la lingua viene trattata come una parte intrinseca dell'habitat umano. Com'è l'acqua per il pesce, così la lingua per l'ambiente umano: «non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio» (AN 51)¹. A causa dell'incapacità umana di separarsi dalla lingua, la cognizione è legata necessariamente all'inconscio. Il modo in cui la lingua e la cognizione funzionano attraverso l'inconscio e il conscio rimarrà un interesse centrale di Benjamin per tutta la sua carriera e informerà la sua concezione della storia. Se da un lato Benjamin rigetta «l'opinione che l'essenza spirituale di una cosa consista appunto nella sua lingua» (AN 52), dall'altro egli appoggia, citando la Genesi, l'idea che la lingua sia un dono. Come afferma nella sua lettura del mito della Creazione, esistono lacune significative tra la lingua divina, la lingua umana, e la lingua degli animali². La lingua originaria della Creazione si trasmette all'uomo perché uomini, non perché crei. Il suo scopo è cognitivo. L'uomo come nominatore può recuperare in parte la purezza delle sue origini a condizione che riconosca la distanza che esiste tra la purezza della parola divina e la condizione caduca della lingua umana. La

¹ Impiego le seguenti sigle per le opere citate di Walter Benjamin: PA: *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedeman, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2010; AN: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962; OA: *L'opera di arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1967.

² Mentre la lingua umana e la lingua divina sono ambedue infinite, quella umana è limitata nella sua infinitudine mentre la lingua di Dio è assolutamente illimitata. Quindi la lingua divina delle cose che preesistevano al Creato è percepibile dagli umani solo a sprazzi, in modo intermittente e imperfetto. Si veda AN 65: «Ma dopo la caduta, con la parola di Dio che maledice il campo, l'aspetto della natura si trasforma profondamente. Comincia ora l'altro suo mutismo, a cui alludiamo parlando della profonda tristezza della natura. È una verità metafisica che ogni natura prenderebbe a lamentarsi se le fosse data la parola».

lingua che è data all'uomo in Genesi è predicata sul riconoscimento di un divario tra la lingua originaria e la lingua cognitiva, nominatrice, dell'uomo: «il peccato originale è l'atto di nascita della parola *umana*, in cui il nome non vive piú intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale» (AN 63). Se l'uomo vorrà continuare il lavoro della Creazione dovrà riconoscere la distinzione fondamentale tra l'entità mentale designata dalla lingua e la lingua stessa. Secondo Benjamin, la lingua borghese è sbagliata quando assume che nessuna distinzione esista tra un'entità mentale e la lingua usata per esprimerla.

Il fatto che Benjamin faccia affidamento sui testi teologici è un aspetto saliente della sua epistemologia dal primo periodo che abbiamo citato fino ai lavori degli anni Trenta, in particolare *I passages di Parigi* (in seguito *Passages*). A sostegno della nostra tesi di una continuità del pensiero di Benjamin noteremo la connessione tra il concetto della "lingua come tale" (o "in generale") della prima fase e il crescente interesse nel concetto della "storia come tale", soprattutto nei *Passages*, opera incompiuta e postuma in cui Benjamin espone la sua teoria del materialismo storico. Dal momento che questo progetto rimase incompiuto, ogni tentativo di chiosare esaustivamente la sua proposta di una nuova storiografia dovrebbe cominciare con una considerazione delle opere completate dall'autore³. Solo in questo modo si potrà vedere come le componenti molteplici della ricerca benjaminiana s'intrecciano per generare la sua nozione della storia culturale. Allora, prima di entrare in una discussione più ampia della nozione di storia come montaggio, esamineremo aspetti pertinenti dei testi seguenti: *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), e *Tesi di filosofia della storia* (1940).

II. *L'aura e la sua scomparsa*

Di alcuni motivi in Baudelaire getta luce sulla nozione di storia culturale di Benjamin e sulla funzione dell'immaginazione poetica in essa. Pur non avendo niente in comune con la tipica *explication de texte* – con la sua presentazione ordinata di metrica, versificazione e tema – il saggio possiede i meriti di un *close reading*, attento ad ogni aspetto dello stile individuale del poeta. Così Benjamin riesce a rivelare le immagini mentali e fisiche adoperate da Baudelaire. Le immagini includono la folla, la città notturna, le «foreste di simboli» («des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers») e l'«aura» intorno all'io del poeta-*flâneur*, e servono a difendere il

³ Rolf Tiedemann, *Introduzione*, PA, p. X, consiglia che si debbano leggere i seguenti testi per avere una comprensione corretta dei *Passages*: *Parigi, capitale del XIX secolo*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, e *Sul concetto di storia*.

poeta – secondo Benjamin – dall'assalto di un nuovo periodo storico in cui la nozione stessa del tempo sta diventando più veloce e frenetica. Nella poetica simbolista di Baudelaire le immagini formano delle *correspondances* che connettono l'esistenza interiore ai fenomeni dell'esperienza reale. Come scrive Benjamin: «Le *correspondances* sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria» (AN 115).

Quello di Baudelaire è un mondo visto dal basso, dal punto di vista dei maledetti, dei poveri e dei reietti. È un mondo di illuminazioni oscure e incontri misteriosi che conservano l'aura della visione estetica e dell'esistenza spirituale, a dispetto delle difficoltà presentate dalla modernità invadente. Benjamin definisce «aura» «le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno ad un oggetto sensibile» (AN 118). Protetto dall'aura, il poeta può meglio isolarsi dalla violenza o dallo shock dell'esistenza contemporanea. L'«aura» diventa quindi per Benjamin la condizione di rigore che garantisce l'impossibilità di sradicare l'opera d'arte.

Venendo dopo Hugo, Baudelaire non gode della lode universale e del riconoscimento concessi a quel poeta. In parte il cambiamento è sociologico; ma, visto nella sua interiorità, è un fatto morale che ha le sue origini nella perdita di una comune esperienza con il lettore borghese. Per Baudelaire è un cambiamento di coscienza che lo porta a rivolgersi ad un *altro* lettore, «ipocrita» come lui. Quando Benjamin scrive «Gide parla delle intermittenze fra immagine e idea, parola e cosa, dove l'emozione poetica in Baudelaire troverebbe la sua vera sede» (AN 96), rivela anche la sua propria preoccupazione per le lacune che esistono tra i costrutti intellettuali applicati alla storia e l'evidenza della storia che si deciderà ad esporre nei *Passages*.

Come Baudelaire, Benjamin adotta una forma di pensiero analogico dedicato alla presentazione (*Darstellung*) come espressione che esiste prima della rappresentazione. Il pensiero analogico di Baudelaire – come nelle metafore della scherma o della folla o dell'aura – fa da filtro alle esperienze povere e violente della modernità ed effettua l'attualizzazione dei ricordi. Il pensiero analogico è il modo baudelairiano di rigettare la visione sovra-concettualizzata della realtà per accennare a «la svolta copernicana nella visione storica» (PA 432)⁴. La tendenza di Benjamin al pensiero analogico è evidente fin dai primi

⁴ Come scrive Ronald Schleifer, *Analogical Thinking. Post-Enlightenment Understanding in Language, Collaboration, and Interpretation* (Ann Arbor, Un. of Michigan Press, 2000), p. 24: «Analogical thinking [...] in the methods of semiotics, in collaborative knowledges, and in interpretation, brings different objects or levels or orders together in order to illuminate particular aspects of each momentarily. As Wittgenstein says, analogical thinking begins to "light up an aspect" of what it examines that was not perceived before. That is, analogical thinking is not reductive, or at least not reductive once and for all. Instead, it presents momentary or emergent insights by noting similarities, rather than identities, that suggest trajectories to pursue rather than resting places to inhabit». Schleifer organizza il suo studio, che copre diverse discipline, nei

anni quando scrive una nota intitolata «Analogia e affinità»⁵. Servendosi del pensiero analogico – compresi gli emblemi e le allegorie, che consentono l'assimilazione di conoscenze che altrimenti sarebbero frammentarie – Benjamin cerca di recuperare le intuizioni dei poeti e dei narratori, degli artisti e dei visionari, degli emarginati e dei non-occidentali. Allora, la logica del pensiero aforistico sta allo stesso livello pratico di quello deduttivo ed è paragonabile all'abduzione logica, ossia a "l'inferenza verso la migliore spiegazione" com'è comunemente impiegata dagli scienziati.

Secondo Benjamin, il modo in cui l'intelligenza conserva le memorie involontarie stava al centro della ricerca di Freud. Se si accetta l'idea di Freud che «residui mnemonici si presentano [...] "spesso con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha lasciati non è mai pervenuto alla coscienza"» (AN 92), ne consegue che «secondo Freud, la coscienza come tale non accoglierebbe tracce mnestiche. Essa avrebbe, invece, un'altra e importante funzione: quella di servire da protezione contro gli stimoli» (AN 92). Leggendo Baudelaire entro questa struttura psichica, in cui la coscienza del poeta serve da schermo contro gli stimoli violenti, Benjamin descrive il compimento del poeta come «l'emancipazione dalle "esperienze vissute" [...]. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie. Non solo la sua opera si lascia definire storicamente, come ogni altra, ma essa si è voluta e si è intesa così» (AN 94).

Come si è notato, la mediazione poetica intrapresa da Baudelaire è una forma di autodifesa: Benjamin parla della combattività del poeta e della visione della poesia come il luogo di un duello. Data l'invadenza materiale e percettiva della realtà moderna, il cittadino (e il *flâneur*) devono difendersi dall'esperienza in modo che lo shock del nuovo venga canalizzato nel passato e non mantenuto nella coscienza. L'esperienza moderna è povera per cui Baudelaire non esita a condividere con il lettore le difficoltà, la noia, lo spleen, l'esclusione. La figura che incorpora il senso di minaccia e la paura del poeta è la «folla». La folla non viene nominata da Baudelaire ma è onnipresente nei suoi versi. Secondo Benjamin, le parole stesse delle poesie formano una "folla" – misteriosa, sconosciuta, sotterranea; in tal modo rappresenta l'inconscio del testo⁶.

termini di tre livelli di analisi: un livello semiotico-semantico, un livello relazionale e collaborativo, e un livello interpretativo. Così facendo tratta i seguenti temi: la traduzione come attività cognitiva, la configurazione narrativa come struttura profonda (*deep structure*) linguistica, le lacune tra il linguaggio concettuale e l'incommensurabile, e il pensiero visivo.

⁵ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 7 voll. (Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974-1989), VI, pp. 43-45.

⁶ Si veda G. Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 27-28: «La poesia di Baudelaire si muove nell'universo delle sensazioni che Walter Benjamin ha definite in termini di choc provocati da una esperienza intersoggettivamente inassimilabile

Il trattamento della memoria in *Di alcuni motivi in Baudelaire* ha origine nelle riflessioni di Bergson e nel modo in cui vengono filtrate da Proust nella *Recherche* e nei suoi scritti su Baudelaire: «È – se si dà retta a Bergson – l'attualizzazione della *durée* che toglie all'uomo l'ossessione del tempo» (AN 113). Proust adatta la *mémoire pure* di Bergson a ciò che Proust chiama la *mémoire involontaire*, una memoria "seppellita" associata con l'intuizione. Questa memoria seppellita è stimolata da certe pratiche, particolarmente la pratica della scrittura, cosicché la memoria volontaria e la memoria involontaria si compenetrano in un modo paragonabile al passaggio della lingua dall'inconscio al conscio. Per concludere, nel saggio su Baudelaire – il nome più citato nei *Passages* – Benjamin situa nel testo letterario l'*evidence* per una teoria della storia culturale. Poiché questa teoria è basata sulla presentazione, la percezione e il modo ostensivo, è solo naturale considerarla come una teoria dell'osservatore. Una tale teoria implica la reciprocità dell'osservatore e dell'osservato, dell'autore e del lettore.

Il cinematografo non esisteva durante la vita di Baudelaire, ma la fotografia sì, e il medium era visto dal poeta con sospetto. Ricordando l'anno 1850, Benjamin cattura lo spirito dell'attesa del nuovo medium descrivendo la radicale novità percettiva e psichica che rappresentò: «Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale» (AN 107).

Riconoscendo la potenza del montaggio filmico, Benjamin adatterà quel termine per descrivere il suo proprio metodo storiografico. La novità radicale del film e il diminuire dell'«aura» che coincide con il suo avvento vengono esplorati in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove Benjamin rigetta l'idea che l'arte non sarà rivoluzionaria finché il proletariato non sia giunto al potere. Il presupposto è basato sul principio dell'energia, che prevede un rapporto di causa ed effetto tra le forze economiche della struttura e le espressioni estetico-culturali della sovrastruttura. Lo stesso tipo di pensiero era tipico del metodo scientifico positivista, che trattava la ricezione dell'oggetto d'arte come una forma di condizionamento culturale, del tipo: stimolo → risposta → rinforzo (stimolo²) → ecc. Benjamin non è d'accordo e adotta invece il principio della differenza che pertiene alle strutture del pensiero ricorsivo, dove si intende con «differenza» un cambio di livello o di qualità. Sotto tale prospettiva le forme d'espressione della struttura e della sovrastruttura hanno un impatto reciproco sulle loro costituzioni e influenze reciproche nel corso del tempo.

Quando si rivolge alla questione dell'arte che si riproduce meccanicamente, Benjamin impiega la metafora della differenza. Fa cenno soprattutto al

e pertanto non riconducibili a strutture razionali del comportamento. L'infinito diventa invenzione ironica; il soggetto non può più assumersi nella sua naturalità o nella sua umanità immediata, né può più riconoscere a quest'ultima alcuna normatività».

cambiamento radicale nella produzione e nella ricezione artistica che è stato introdotto dalla fotografia: «Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il prodotto» (OA 23). L'analisi degli effetti delle tecnologie moderne sulle questioni estetiche contribuisce alla successiva teoria di Benjamin della storia come montaggio. Com'è suggerito dal brano seguente, il film e il montaggio sono connessi all'apparato percettivo dell'umanità nella registrazione della sua storia:

Il cinema è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto. Il bisogno di esporsi ad effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano. Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso appercettivo – modificazioni che nell'ambito della esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico di ogni cittadino (OA 55-56).

Se l'oggetto d'arte tradizionale era considerato unico e permanente, dice Benjamin, la potenza distruttiva della riproduzione meccanica ha reso l'oggetto d'arte transitorio, una sembianza effimera, un simulacro. L'artificialità coincide con l'entropia e l'alienazione della vita moderna e la perdita del vigore intellettuale e spirituale. Il film, che è riuscito a penetrare nell'anatomia psichica umana, impegna l'«appercezione» di chi guarda in modi precedentemente non ottenibili nelle arti. Esso è anche capace di stimoli equivoci e della manipolazione della verità. Nel suo aspetto positivo, il film rappresenta una convergenza tra la scienza e le arti, segnalando un cambiamento profetico nella percezione stessa: «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale» (OA 24).

III. *Un profeta che guarda indietro*

La filosofia di Benjamin è sempre una filosofia *di...* Rifuggendo dal purismo, s'immedesima nelle relazioni *tra* la storia e la religione, *tra* l'estetica e la politica, *tra* l'individuo e la collettività. Quest'aspetto interstiziale del pensiero di Benjamin è evidente nelle *Tesi di filosofia della storia*, un'esposizione del suo materialismo storico in venti brevi paragrafi. Composte negli anni del nazifascismo, le *Tesi di filosofia della storia* comunicano l'urgenza della missione dello storico, riferendosi agli eventi terribili e catastrofici dell'attualità. La cooptazione dell'operaio da parte delle forze della Socialdemocrazia in Germania è vista come analoga all'indolenza degli storicisti

accademici, parodiati come gli storici di «C'era una volta», per i quali il passato è la parte ordinatamente conclusa della storia, concepita come continuum razionale. Lo storico che crede in una «storia universale» (AN 81) e che cerca di «rivivere un'epoca» e «cacciarsi di mente tutto ciò che sa del corso successivo della storia» (AN 75) finisce per empatizzare con i vincitori e non con i vinti⁷.

Opponendosi a questa pratica, che cerca di celare il proprio barbarismo, Benjamin specifica che il materialista storico «considera come suo compito passare a contrapelo la storia» (AN 76), di reclamare dai resti della storia la narrativa degli oppressi e di abbandonare le teorie reazionarie del progresso e della continuità storica. Questo richiede una lotta per la quale il materialista storico si impegna a costruire, dai frammenti esplosi del passato, una «costellazione». Con questo termine Benjamin attinge di nuovo alla metafora della differenza, introducendo un secondo livello qualitativo di organizzazione per dare nome al risveglio che avviene quando una nuova connessione col passato è scoperta.

Riferendosi a Benjamin che fa proprie le parole con cui F. Schlegel definisce lo storico «un profeta rivolto all'indietro» («Der Historiker ist ein rückwärtsgekehrter Prophet»), Rolf Tiedemann scrive: «Benjamin [...] citando una frase di Friedrich Schlegel, non esitò a definire [lo storico della dialettica in condizione d'arresto] “un profeta rivolto all'indietro”; e non abbandonò l'idea veterotestamentaria che la profezia precede il Messia, che il Messia dipende dalla profezia»⁸. Tiedemann basa l'osservazione sulle *Tesi di filosofia della storia*:

«Il soggetto della conoscenza storica è la stessa classe oppressa che lotta» [AN 79]; possiamo immaginare lo storico della dialettica in condizione d'arresto come l'araldo di questa classe. Gli è data «una *debole* forza messianica a cui il passato ha diritto» [AN 73], ed egli fa fronte a questo diritto nel momento in

⁷ La modestia autoriale di Benjamin coincide con la sua ricerca di una storiografia fedele ai tentativi umani di comprendere i vuoti e le lacune nell'esperienza. Si veda W. Benjamin, *One-way Street*, in *One-way Street and Other Writings* (trans. J. A. Underwood with an introduction by Amit Chaudhuri, London, Penguin, 2009), p. 67, dove Benjamin parodia gli studiosi che confondono la verbosità per la completezza, la ridondanza per la chiarezza, e che non lasciano spazi bianchi nei loro «tomi»: «*Principles of the doorstep or the art of turning out fat tomes* // I. The whole thing must be marbled through with a continuous, wordy presentation of the plan. // II. Terms should be introduced for concepts that except in connection with this definition occur nowhere else in the book.»

⁸ R. Tiedemann, *Dialectics at a Standstill. Approaches to the “Passagen-Werk”*, in Walter Benjamin, *The Arcades Project* (a cura di Rolf Tiedemann, traduzione di Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge, Ma, Harvard UP, 1999), p. 944. In questo caso citiamo la traduzione inglese del saggio di Tiedemann, poiché il riferimento alla citazione di Schlegel (per cui si veda *Gesammelte Schriften* 1:1237), e le due frasi successive, non compaiono nella traduzione italiana.

cui fissa quell'«immagine non rievocabile del passato [...] che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa [AN 74]» (PA XXXII)⁹.

Benjamin guarda al lungo arco della storia e afferma l'importanza fondamentale del Romanticismo per la formazione della modernità; in effetti, egli espande i parametri usuali della modernità per includere tutto l'Ottocento. Assorbe l'idea romantica che il mondo moderno sia un inferno da cui l'umanità cerca di liberarsi. Per Benjamin il riscatto (*Rettung*) da questa condizione può solo avvenire nel presente ed essere guidato da uno scavo del passato. Quindi il tempo storico è concepito come *in fieri*, "in corso". Se il materialista storico sarà in grado di raffinare gli strumenti di osservazione e includere nella sua indagine tutta la gamma della produzione umana, sarà in grado di modificare il passato.

Il profeta che guarda indietro sostiene una visione in atto del divenire storico. Man mano che la sua potenza percettiva aumenta, le realtà storiche si fanno «leggibili». Ma il diventare leggibile (o «trasparente») dipende dal riconoscimento di lacune e interruzioni nella storia per cui il *rückwärtsgekehrter Prophet* si dedica ai processi percettivi stessi e non alle nozioni astratte della «storicità»¹⁰.

Tiedemann espone le due fasi del lavoro di Benjamin nei *Passages*: la fase iniziale dei tardi anni Venti quando Benjamin si concentrò sulle associazioni oniriche di stampo surrealista, oscuramente collegate a una teologia messianica e mistica. La seconda fase, influenzata dalla corrispondenza con Adorno e Horkheimer e dall'esperienza dell'esilio, incorpora il pensiero marxista nella rassegna materialistica dell'Ottocento parigino, ma non così tanto da diminuire il lavoro immaginario della fase iniziale o cedere all'idea che la sovrastruttura culturale e estetica derivi la sua forma o la sua importanza dalla struttura economica.

Nell'incartamento N dei *Passages* (*Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*), Benjamin fornisce una serie di intuizioni non lineari nella forma caratteristica di gruppi di annotazioni intercalati con commenti. La parola «incartamento» (che gli fu suggerita per primo da Adorno) riguarda il suo modo di lavorare per gruppi di materie affini senza imporre una struttura ideologica o unitaria: per essere fedele all'organizzazione interna o endogena dei materiali, Benjamin lasciò gli incartamenti come tali. Ed è così che li leggiamo oggi, anche a causa della morte prematura dell'autore.

⁹ R. Tiedemann, *Introduzione*, pp. IX-XXXVI.

¹⁰ See PA 517: «Ciò che distingue le immagini dalle "essenze" della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la "storicità").»

Come dice Benjamin all'inizio dell'incartamento N: «Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che per gli altri disturbano le "grandi linee" della ricerca» (PA 510). Tali differenziali implicano delle lacune nella storia e nel modo in cui la storia viene misurata, eterogeneamente. Essi concernono sia la percezione della storia sia la sua trascrizione del tempo. Fin dall'inizio dell'unico incartamento che offre un'introduzione teorica ai *Passages*, si vede che Benjamin intende mettere in rilievo le lacune nella coscienza e «gli intervalli della riflessione, le distanze tra le parti più essenziali di questo lavoro» (PA 510). Evidenti in queste pagine sono una certa etica di lavoro e i segni di uno scopo pedagogico-didattico: «qui si vuole trovare la costellazione del risveglio» (PA 511).

Nelle prime pagine dell'incartamento N si trovano anche le dichiarazioni di Benjamin sulla storia come montaggio: «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio» (PA 512). Specificamente, scrive, questo sarà «montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare» (PA 514). Affrontando il materialismo storico, Benjamin dimostrerà che la storia economica – alla base della teoria marxista – non deve essere studiata entro la struttura del determinismo causale ma può essere studiata come problema di espressione.

iv. *L'eterarchia epistemologica: «la storia come tale»*

Si può tracciare un filone comune tra l'impegno di Benjamin nei confronti della lingua come tale (discusso all'inizio di questo saggio) e il suo impegno nei confronti della storia come tale. La fenomenologia di Benjamin, come la sua estetica, rispetta la *lex parsimoniae*. L'economia d'espressione e l'integrazione laterale degli argomenti resistono all'impulso di coniare nuovi termini e all'innalzamento di qualsiasi disciplina – in primis la filosofia – in cima a una qualsiasi gerarchia intellettuale. L'attenzione di Benjamin è rivolta piuttosto alle relazioni *tra* le discipline in un modo che è meglio descritto come eterarchico.

L'eterarchia è una forma speciale di gerarchia che enfatizza il carattere ricorsivo e autocorrettivo del pensiero: «In un'eterarchia si domina all'interno di un circolo... [Warren] McCulloch usò il termine *eterarchia* per distinguere scelte di valore determinate dal contesto rispetto al concetto più familiare di gerarchia. I valori eterarchici, che si esprimono nel comportamento, sono scelte relative dipendenti dal tempo e dal contesto»¹¹. Definito come «la regola del

¹¹ L. Segal, *The Dream of Reality. Heinz von Foerster's Constructivism* (New York, W. W. Norton, 1986), p. 135.

vicino” (“the rule of one’s neighbor”), l’eterarchia è un modello organizzativo circolare in cui le decisioni vengono basate sui contesti e sulla relatività dei valori¹². Data l’attenzione di Benjamin al contesto storico e alla reciprocità tra quello che osserva e quello che è osservato, sembra appropriato considerare il modello organizzativo proposto nei *Passages* come una eterarchia¹³.

Partendo nei *Passages* con l’idea di studiare la Parigi dell’Ottocento, Benjamin documenta la presenza in quel cronotopo di un habitat architettonico, artigianale e commerciale i cui significati venivano trasformandosi lungo il corso del secolo. Entrando in questo habitat, Benjamin scopre un nuovo genere di storia ben diverso da quello tipico, che trascurava i fatti della sofferenza, dei contrasti latenti o della barbarie. Nelle mani di Benjamin la storia culturale si legge come un palinsesto in cui alcune tracce del passato che erano state obliterate risultano leggibili.

Rispettando gli oggetti storici nella loro imprevedibilità, il soggetto – lo storico – rinuncia ai poteri di interpretazione e predizione. In tal modo, l’arte e la letteratura non sono meramente accessorie alla storia ma ne sono eventi costitutivi. In questo senso la configurazione narrativa del testo offre una prospettiva sulla verità che non sarebbe disponibile in un puro sistema di causa e effetto¹⁴. Per quanto riguarda il cronotopo in questione, questo è divenuto una specie di specchio della modernità: quando gli strati della storia precedente si scoprono in giustapposizioni inaspettate con gli strati della vita contemporanea, si ha un esempio della storia come montaggio.

Benjamin esamina lo strato materialistico della cultura in modo simile a un antropologo o a un archeologo, mettendo a fuoco i fatti strutturali dell’architettura o le vite di personaggi tipici come il collezionista, la prostituta o il *flâneur*. Nel contempo interroga la nozione del tempo, valutandone le pertinenze soggettive e quelle riguardanti la memoria. Fa libero uso dell’inferenza e della formazione di ipotesi, prestando attenzione alle contingenze della storia.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ Per esempio, quando Benjamin usa le parole «dialettico» e «sintesi», esse non sono intese nel senso dottrinario di Hegel ma letteralmente come termini sia di convergenza e unione che di confronto e distruzione.

¹⁴ Per il modello narrativo si veda P. Ricoeur, *Oneself as Another* (trad. di Kathleen Blamey, Chicago, Un. of Chicago Press, 1992), p. 142: «The essential difference distinguishing the narrative model from every other model of connectedness resides in the status of *events*, which we have repeatedly made the touchstone of the analysis of the self. Whereas in a causal-type model, event and occurrence are indiscernible, the narrative event is defined by its relation to the very operation of configuration; it participates in the unstable structure of discordant concordance characteristic of the plot itself. It is a source of discordance inasmuch as it springs up, and a source of concordance inasmuch as it allows the story to advance.» Poi il filosofo fa un riferimento a Benjamin e al suo modo di intendere la trama della storia: «This *Rettung* [rescue] of the *Ursprung* [origin] – a central theme in Benjamin – is, in my opinion, the workings of the plot. The plot “redeems” the origin of the “fall” into meaninglessness.»

Una parte del metodo che Benjamin presenta nell'incartamento N concerne la casualità e la disponibilità dello storico come commentatore rispetto alla sorte, agli eventi casuali. Benjamin è affascinato dalle strutture "a nube di punti" degli avvenimenti storici per cui cerca un metodo in grado di mostrare i modelli della storia materiale e intellettuale attraverso l'esposizione del loro «nesso espressivo» (PA 513) e i loro «caratteri espressivi» (PA 514). Queste forme si auto-organizzano a seconda delle intensità particolari dell'epoca. È la posizione di Benjamin che la storia culturale non segua un modello di ascesa-e-caduta, di progresso e declino. In contrasto con lo storicismo e con la Scuola storica, che valutano gli eventi in base a presupposti e a categorie astratte, Benjamin impiega un approccio costruttivista alla realtà fidandosi della quiddità degli eventi, o della storia come tale.

È chiaro dall'attenzione data nell'incartamento N alla questione della conoscenza storica che Benjamin intendeva dare ai *Passages* una base epistemologica. Il testo veniva organizzato in incartamenti separati, ciascuno dei quali sarebbe cresciuto nel tempo con l'aggiunta di nuovo materiale; così poteva svilupparsi, argomento per argomento, senza l'intervento o l'interferenza di un autore demiurgico. Un possibile lettore poteva quindi vedere il passaggio del tempo e sperimentare l'assimilazione delle lezioni e degli artefatti del passato nella coscienza presente del testo, nella «presenza di spirito» (PA 535 e 537).

Tra le premesse salienti di Benjamin c'è l'identità letteraria dei *Passages* e della storia culturale. L'autore chiarisce che il suo progetto è un «commento a una realtà (poiché qui si tratta del commento, di una interpretazione nei particolari)» (PA 514). Tra i suoi obiettivi c'è «una dissoluzione della "mitologia" nello spazio della storia. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato» (PA 511-12).

Chiamare «letterario» il lavoro dello storico culturale non significa rinnegarne l'aspetto scientifico. Anzi, significa ricercare una complementarità dialettica tra i poli dell'arte e della scienza, la quale non era presente nella storiografia – idealista o positivista, realista o naturalista – che Benjamin tentava di ribaltare. Per Benjamin l'opera letteraria trasmette una forma di cognizione speciale e irripetibile. In questo si vede il suo interesse sostenuto per la lingua originaria nominatrice dell'uomo (che abbiamo discusso nel primo paragrafo del saggio), di cui ha allargato i presupposti teologici per includere il testo letterario secolare¹⁵.

¹⁵ Si veda Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (Berkeley, Un. of California Press, 1994), p. 43: «For the Kabbalists the texts which revealed the most immediate contact with the word of God were those of Scripture. In Benjamin's quasi-secularized reinterpretation of this doctrine, not scripture alone, but also *literary works of art*, are legitimate objects of the exegetical quest for the key to redemption».

La possibilità di «una apocatastasi storica» (PA 513) si presenta come la rivendicazione delle potenzialità più alte e più dignitose dell'umanità. Per avviarsi verso questa «restituzione di tutte le cose» bisognerà alterare la visione del negativo nella storia, in modo che il negativo non venga visto solo in contrasto al positivo, o come il suo sfondo, ma come la storia di quelli che hanno sofferto e che soffrono. In tal modo Benjamin si rivolge alla coscienza di un lettore che è preparato allo stesso risveglio che lui prevede per gli sconfitti. Nel creare e usare lo spazio negativo, badando alle lacune nel discorso storico, Benjamin rende possibile la funzione positiva del vuoto che è presente in certe tradizioni sacre (buddhismo, cabala, cristianesimo) e in certi sistemi estetici (il dramma Noh, l'estetica barocca, la musica atonale). Nel chiedere al lettore di interpolare tra le prospettive di varie voci – che nell'incartamento N includono Marx e Focillon, Balzac e Hermann Lotze, Julien Benda e Victor Hugo, Carl Gustav Jung e Michelet, Roger Caillois e André Breton – Benjamin sta allargando «la parte del lettore», stimolando il lettore ad acquisire la facoltà mimetica dello storico. Il messaggio implicito è che la struttura del testo, il suo modo di scegliere esempi (o di *instantiation*), somiglia alla materia storica, essendo caratterizzata da interruzioni e lacune di varia sorte: «Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia» (PA 535).

Se la corrente del nichilismo nella filosofia contemporanea si preoccupava del sé e dell'ipseità della coscienza, Benjamin rigettava tale visione come dualistica. Egli investiva le sue forze in una logica delle relazioni che definisce il sé nei termini delle relazioni dell'individuo con gli altri¹⁶. Questa logica favorisce una lingua eterarchica e lascia un “muro di fiamme” tra i linguaggi operazionali e le autodefinizioni della filosofia, dell'arte e della scienza; in tal modo rispetta democraticamente i codici molteplici dell'analisi storiografica.

v. *L'immagine dialettica e la storia come montaggio*

L'inclusione in un incartamento dell'apparato teorico dei *Passages* e della sua apparente dichiarazione di intenti è coerente con l'organizzazione eterarchica del tutto. Non c'è contraddizione se il “cuore” epistemologico dell'opera sta in mezzo al “corpo”. L'incartamento N mette in rilievo piuttosto la centralità dei fatti concreti per la teoria benjaminiana della conoscenza, quella che uno studioso ha chiamato «la metafisica del profano»¹⁷. Tra i prin-

¹⁶ Benjamin aveva poca simpatia per Jung o per la corrente espressionista dell'arte moderna, visto che ambedue davano grande importanza all'inconscio e presumevano che l'inconscio fosse capace di parlare direttamente allo *Zeitgeist* attuale (PA 529).

¹⁷ Si veda Eric Jacobson, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, New York, Columbia Un. Press, 2003.

cipi cardine di questa teoria è l'immagine dialettica, che è spesso abbinata con l'evento emergente: «la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio» (PA 516). L'immagine dialettica e l'evento emergente risultano da un metodo fresco di osservazione e da un nuovo modo di percepire il passato come un'interruzione nel presente. «L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi» (PA 517). Inoltre, quel nesso può realizzarsi soltanto se si rinnegano gli approcci «mitici», i quali trascurano la centralità della percezione e insistono sul primato dei concetti, primo tra essi il concetto della continuità della storia e del suo progresso. Secondo Benjamin, il «“c'era una volta” della storiografia classica» ossia «la storia che mostrava la cosa “come è stata veramente”...» (PA 518) dev'essere abbandonata a favore di un'accezione più larga e neutra della parola «evento». Nell'idea della storia come ricordanza si vede emergere la teologia di Benjamin e la sua nozione della redenzione: «la storia non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo [*Eingedenken*]. Ciò che la scienza ha “stabilito”, può essere modificato dal ricordo. [...] ...nel ricordo facciamo un'esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, altrettanto poco ci è lecito tentare di scriverla in concetti immediatamente teologici» (PA 528)¹⁸.

Dietro i cataloghi di oggetti e luoghi di Benjamin c'è un'indagine filosofica delle pratiche culturali umane e un teoria quasi-Gestalt della percezione, com'è evidente nei riferimenti a Hermann Lotze.

Lotze come critico del concetto di progresso: «Dinanzi alla tesi, accettata di buon grado, di un progresso rettilineo dell'umanità, una riflessione più accorta si è vista costretta da tempo alla scoperta che la storia si svolge in spirali; altri, invece, hanno preferito le epicicloidali. [...]» (PA 538)

Benjamin approva il rifiuto di Lotze di qualsiasi progresso che non porti a termine la redenzione: «“Non può esserci progresso che non sia una crescita

¹⁸ Si veda PA 528, dove Benjamin esprime il suo rapporto con la teologia con un'analogia: «Il mio pensiero sta alla teologia come la carta assorbente all'inchiostro. Ne è completamente imbevuto. Se dipendesse, tuttavia, dalla carta assorbente, non resterebbe nulla di ciò che è scritto».

di felicità e perfezione per quegli stessi animi che hanno sofferto una condizione manchevole”. Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, III, Leipzig 1864, p. 23» (PA 538). Seguendo il sentiero antistoricistico di Lotze, Benjamin si mostra ancora una volta nei panni di un “profeta che guarda indietro”: «“Il modo in cui la cultura delle epoche anteriori viene quasi soltanto trasmessa” porta come dice Lotze, “direttamente all’opposto di quello che dovrebbe essere lo scopo del lavoro storico; alla formazione, direi, di un istinto della civiltà che afferra senza posa gli elementi della pubblica eticità e come possesso divenuto inanimato li sottrae all’agire autonomo” (p. 28)» (PA 540-41).

Mentre Benjamin si oppone all’idea che la storia necessariamente progredisce – com’è suggerito dalla teoria dell’evoluzione, che faceva credere che il progresso fosse “automatico” a causa della selezione naturale – egli stabilisce che il progresso nato dall’arte è genuino: «l’arte, considerata spesso refrattaria a ogni relazione con il progresso, può servire alla sua autentica definizione. Il progresso non è di casa nella continuità del corso del tempo, ma nelle sue interferenze; là, dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino» (PA 532). Un corollario a questa dichiarazione è che gli storici che danno scarsa importanza all’arte non scopriranno mai la vera novità del corso degli eventi umani.

Siccome Benjamin designa come «montaggio» la storia che intende esporre nei *Passages*, sarà utile chiosare quel termine come viene usato nel cinema. La definizione di Edgar Morin aiuterà a chiarire ciò che Benjamin tenta di fare usando questo termine, non solo tecnicamente ma anche epistemologicamente:

Le tecniche del cinema: differenziazione di piani secondo la distanza della macchina da presa dall’oggetto, movimenti di macchina, utilizzazione di scene ricostruite, effetti speciali di luce, dissolvenze, sovrapposizione di immagini ecc. si ricongiungono o piuttosto si congiungono ed acquistano il loro senso nella tecnica suprema: il *montaggio*. [...] Il film cessa di essere *una* fotografia animata per frazionarsi in una infinità di fotografie animate eterogenee o piani. Ma, al tempo stesso, diventa un *sistema* di fotografie animate che ha acquistato caratteri spaziali e temporali nuovi. [...] Il montaggio unisce e ordina in una continuità la successione discontinua ed eterogenea dei piani. È questo ritmo che, partendo da serie temporali minutamente frazionate, ricostituirà un tempo nuovo, fluido. Questo tempo fluido è sottoposto a strane compressioni e dilatazioni. È dotato di più marce ed eventualmente dalla marcia indietro. I films dilatano, rallentano i movimenti intensi che illuminano repentinamente la vita reale come il lampo. [...] Sguardi di amanti, catastrofi, collisioni, esplosioni e altri istanti supremi tendono a immobilizzare la durata¹⁹.

La descrizione tecnica del montaggio coincide con i commenti di Benjamin sulla potenza del mezzo cinematografico in *L’opera d’arte nell’epoca del-*

¹⁹ E. Morin, *Il cinema o dell’immaginario*, Milano, Silva Editore, 1962, pp. 76-77.

la sua *riproducibilità tecnica* e quadra bene con il tentativo di trovare un nuovo principio di organizzazione per le ricerche storiografiche. Come enuncia Benjamin nell'incartamento N:

La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione in quanto tale. Nella struttura del commento (PA 515).

Opponendosi al naturalismo, Benjamin continua ad alludere al carattere teologico delle sue ricerche sulla realtà. Il fatto che non sia in grado di articolare quella teologia, ma solo di attestare la sua presenza, non toglie niente alla sua convinzione che esista «l'autentico tempo storico, il tempo della verità» (PA 517), da non confondersi affatto con la concezione mitica di una «verità atemporale» (PA 518).

Se da un canto Benjamin si fida del pensiero analogico come strumento epistemologico, è anche vero che offre una rigorosa contestualizzazione dell'oggetto storico nel suo essere materiale e nella luce degli storici del passato. Questo metodo conserva il senso euristico di un risveglio, rivelando una reciprocità tra il soggetto umano e l'oggetto-mondo circostante. Se la materia di base dei *Passages* è la storia fisica, sociologica e filosofica dei passaggi parigini, si potrebbe considerare l'incartamento N come una «cesura» nel senso in cui Benjamin usa questo termine per indicare un punto fermo nel flusso di idee, un punto di pausa dove appare una «costellazione», o configurazione primaria:

Al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l'arresto dei pensieri. Là dove il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni, appare l'immagine dialettica. Essa è la cesura nel movimento del pensiero. Naturalmente il suo non è un luogo qualsiasi. In breve, essa va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo. Per questo l'immagine dialettica è lo stesso oggetto storico costruito nell'esposizione materialistica della storia. Essendo identica all'oggetto storico, essa giustifica la sua estrapolazione dal continuum del decorso storico (PA 534).

Quando scrive della «verità» e del «risveglio» della storia, Benjamin si avvicina alla metafisica, ma non va oltre, suggerendo – nella maniera di Wittgenstein – che l'esplorazione della metafisica può essere solo indiretta. Per Benjamin la metafisica concerne la forma del tempo e la liberazione dell'umanità dalla sua condizione di essere caduto; in termini tecnici, la metafisica è diventata per lui la scienza del cambiamento stesso.

In questo senso è vicino alla metafisica di John Dewey, che si occupa dei «tratti ultimi» o di quel che Benjamin chiama «l'assoluto». Questi tratti non

sono verità astratte, fisse o atemporali, ma si evolvono nel tempo. La vecchia metafisica – meccanica e atemporale – viene rigettata e il tempo stesso è visto come uno degli «ultimi tratti del mondo»²⁰. La nostra conoscenza dei «tratti ultimi, cioè irriducibili» è qualitativa, visto che si manifestano nelle «esistenze specificamente diverse, l'interazione e il cambio»; come Dewey, Benjamin cercava di liberare la metafisica dalle «origini ultime e da fini ultimi – cioè, dalle questioni di creazione e escatologia»²¹.

Dando preminenza alle percezioni Benjamin arriva a una teoria del simbolo paragonabile a quella di Alfred North Whitehead. Il filosofo inglese ha distinto due modi fondamentali della percezione: l'immediatezza presentazionale (*presentational immediacy*) e l'efficacia causale (*causal efficacy*). Quella è coinvolta nelle spontaneità repentine dell'organismo di alto livello che sta funzionando nel presente, mentre questa assorbe le impressioni col passare del tempo nei meccanismi decisionali e riflessivi dell'individuo. Quando i due modi della percezione convergono o coincidono si ha il fenomeno della referenza simbolica (*symbolic reference*). Anche in Benjamin si vede la messa in risalto di due modi di percezione che convergono simbolicamente nella immagine dialettica (o «indice» o «allegoria» o «metafora»). Coincidente con l'immediatezza presentazionale di Whitehead è l'elevazione della percezione immediata; e coincidente con l'efficacia causale è la percezione benjaminiana del «carattere» e del «fato» come esistono nel lungo arco del divenire storico. In quanto le immagini dialettiche o i simboli sono resistenti alla formulazione razionalistica, ciò che è richiesto per la loro comunicazione appropriata e per la loro trasmissione culturale è il pensiero concettuale. Whitehead è chiaro nell'affermare che il simbolo esiste in realtà, prima che «intervenga la nostra mentalità con la sua analisi concettuale»²². Anche in Benjamin è essenziale lasciare che il simbolo si formi autonomamente per assicurare la sua icasticità e unità. «L'immagine dialettica,» scrive Benjamin, «è il fenomeno originario della storia» (PA 532); «È la struttura monadologica dell'oggetto della storia a richiedere che esso sia sbalzato fuori dal *continuum* del corso storico» (PA 533).

²⁰ John Dewey, *On Experience, Nature and Freedom*, a cura e con un'introduzione di Richard J. Bernstein, New York, Bobbs-Merrill, 1960, p. 223.

²¹ *Ibid.*, p. 215.

²² Si veda A.N. Whitehead, *Symbolism. Its Meaning and Effect* (New York, Capricorn Books, 1959), p. 18: «The synthetic activity whereby these two modes are fused into one perception is what I have called "symbolic reference". By symbolic reference the various actualities disclosed respectively by the two modes are either identified, or are at least correlated together as interrelated elements in our environment. Thus the result of symbolic reference is what the actual world is for us, as that datum in our experience productive of feelings, emotions, satisfactions, actions, and finally as the topic for conscious recognition when our mentality intervenes with its conceptual analysis.»

VI. *Conclusion*

Sono stati in molti ad etichettare Benjamin come autore contraddittorio o paradossale. Certamente il suo pensiero non sta tranquillo dentro i contorni di una singola disciplina o terminologia specialistica, come la fenomenologia o l'idealismo, il marxismo o lo storicismo. Benjamin non conia una sua dottrina. A dispetto del carattere prolifico della sua opera, si può dire che la chiave del suo stile – rispecchiato nella calligrafia miniaturistica dei suoi manoscritti, stesi con estrema cura – è la reticenza e la modestia. Benjamin era consapevole di lavorare “sulle spalle di giganti” e evitava cautamente la sovrainterpretazione della storia. Era costantemente attento ai limiti della logica discorsiva: «È bene dare una conclusione smussata alle ricerche materialistiche» (PA 531). Similmente consigliava l'inclusione di “spazi bianchi” nella scrittura della storia a mo' di rappresentazione del non ancora saputo²³.

Anticipando la tarda modernità, Benjamin mette in pratica la nozione di storia come montaggio (la parola *montage* fu coniata solo nel 1929). La qualità eterarchica dei *Passages* – e non semplicemente la loro struttura slegata, dovuta all'incompletezza – è evidente nell'indeterminatezza epistemologica dell'incartamento N. Beneficiando dello studio delle fonti più varie – da Lotze a Bergson, da Marx a Proust – Benjamin infonde nel pensiero materialistico dei criteri metafisici radicati nel suo studio teologico della lingua. Cercando e trovando una via di mezzo tra il soggetto e l'oggetto, e integrando letture letterarie e scientifiche, Benjamin stabilisce una forma di costruttivismo paragonabile – semmai in campi disciplinari diversi – a quel costruttivismo che sarebbe stato formulato da Piaget. Il suo pensiero condivide con la tradizione analitica – con Dewey, Whitehead e Wittgenstein – una consapevolezza dei limiti dell'espressione linguistica, un'epistemologia basata sui processi di mutazione, e una teoria del simbolo radicata nello studio delle percezioni. La sua fenomenologia della percezione anticipa quella di Merleau-Ponty, di sedici anni più giovane di lui. Precedendo l'avvento dei Cultural Studies in Gran Bretagna, Benjamin anticipa l'attivismo di quel movimento e il rilievo che esso dà alle diversità culturali. Infine riconosce il bisogno di rovesciare la storiografia lineare basata sul principio dell'energia a favore di una storiografia a mosaico basata sul principio della differenza.

²³ Si trova un riconoscimento simile nei *Cantos* dove Ezra Pound cita Confucio («Kung») sulla responsabilità dello storico – per il benessere della società – di lasciare lacune nel resoconto della storia. Si veda Ezra Pound, *Selected Cantos* (New York, New Directions, 1970), p. 22: «And Kung said “Wan ruled with moderation, / In his day the State was well kept, / And even I can remember / A day when the historians left blanks in their writings, / I mean for things they didn't know, / But that time seems to be passing».

Walter Benjamin

Testi e commenti
a cura di Gianfranco Bonola

TESTI

- Walter Benjamin, *«Parole e modi di dire» di Stefan Benjamin*
Walter Benjamin, *Appunti per un lavoro sulla categoria di giustizia*
Gershom Scholem, *Un colloquio su Walter Benjamin*
Franz Rosenzweig, *Le ventiquattro parole di Rafael Rosenzweig in tedesco*
Furio Jesi, *Il testo come versione interlineare del commento*

SAGGI

- Gianfranco Bonola, *«La porta di ogni istante». Commento alle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*
Walter Benjamin, *Che cos'è l'aura?*
Clemens-Carl Härle, *Nascita dello sguardo*
Erdmut Wizisla, *«Krise und Kritik» (1930/31). Il progetto della rivista*
Barbara Chitussi, *“Denotazione” e “significato”. Walter Benjamin e il paradosso di Russell*
Thomas Peterson, *La storia come montaggio in Benjamin*
Gianfranco Bonola, *Di luce riflessa: l'eredità di Kafka. Sulla genesi di alcune idee sviluppate da Walter Benjamin nelle tesi Sul concetto di storia*

ARCHIVIO

- Michele Ranchetti, *Leggere Benjamin*
Michele Ranchetti, *Tradurre e interpretare*
Cesare Cases, *Walter Benjamin teorico della traduzione*
Franco Fortini, *Allegoria e postmoderno*
Renato Solmi, *Una testimonianza del traduttore di Angelus Novus*

www.ospiteingrato.org

ISBN 978-88-7462-583-3



9 788874 625833

Euro 19,00