

La vita degli oggetti
Walter Benjamin pioniere dei Material Studies

Sonia Rezzonico

TESI DOCTORAL UPF / 2017-2018

DIRECTORES DE LA TESIS Dra. Chiara Cappelletto

Dr. Jordi Ibañez Fanés

Sonia Rezzonico

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



*Vi è una delicata empiria
che si identifica nel modo più stretto con l'oggetto,
e così diventa teoria vera e propria.*

J. W. Goethe, Massima 288

RINGRAZIAMENTI

I miei ringraziamenti sono rivolti innanzitutto alla Professoressa Chiara Cappelletto e al Professor Jordi Ibañez Fanés senza i quali questo lavoro di ricerca non si sarebbe mai realizzato.

A Jessica Murano, amica e interlocutrice.

Ai miei colleghi di dottorato e alla mia famiglia, per il loro costante appoggio durante questo percorso di crescita professionale e di vita.

A Fabrizio Cantoni e a Carlo Peroni soprattutto per avermi ospitato nella città meneghina, quando il cosiddetto “pendolarismo” diventava troppo difficile da sopportare.

ABSTRACT IN ITALIANO

Questo lavoro di ricerca ha come obiettivo dimostrare in che modo l'approccio critico di Walter Benjamin possa essere considerato pioneristico rispetto ai *Material Studies*, ampia categoria di indagini contemporanee che hanno il comune obiettivo di costruire il proprio oggetto epistemico a partire dalla datità, tenendo da conto tanto l'aspetto espressivo quanto quello culturale della materia. Senza distinguere tra i corpi della natura e i corpi della cultura, queste ricerche applicano la "delicata empiria" di memoria goetheana. Per questa ragione, la lettura antesignana di Benjamin può essere compresa alla luce della morfologia, intesa come paradigma epistemico che pone in analogia gli organismi viventi e gli artefatti alla luce della valenza euristica che il dato assume nelle ricerche materialistiche di oggi.

Benjamin/Goethe/*Material Studies*/Morfologia/Approccio critico/Natura/Artefatto

ABSTRACT IN ENGLISH

The aim of this research is to demonstrate how Benjamin's critical approach to *Material Studies* could be considered pioneering. It is referred to all kind of contemporary researches in which epistemic object is constructed from data considering its material as well as its expressive value. Without differing between natural and cultural bodies, these researches use the Goethe's "delicate empiricism". Therefore the precursor Benjamin's method could be understood in the light of morphology in which organisms and artefacts are in analogy because they have the same heuristic value as the data in materialistic current studies.

Benjamin/Goethe/*Material Studies*/Morphology/Critical approach/Nature/Artefact

INDICE

Elenco fonti iconografiche	p. 2
Introduzione: <i>Tra passato e presente. La ricezione dell'opera di Benjamin alla luce della sua attualità nei Material Studies</i>	p. 7
PARTE PRIMA	
TRA <i>BÌOS</i> E <i>MORPHÉ</i> : ALLE RADICI DEI <i>MATERIAL STUDIES</i>	
1.1 La valenza epistemica della morfologia per una teoria critica della storia	p. 27
1.2 La nozione di organismo vivente a partire dalle riflessioni di Kant e di Goethe	p. 38
1.3 La valenza euristica dell' <i>Urphänomen</i> per una teoria della conoscenza	p. 47
PARTE SECONDA	
LA VITA DEGLI OGGETTI: PER UNA STORIOGRAFIA A PARTIRE DALLE COSE	
2.1 La questione degli oggetti nel Novecento	p. 59
2.2. <i>Die Dingwelt in Infanzia Berlinese</i>	p. 82
2.3 La collezione degli oggetti-soglia nei <i>Passages di Parigi</i> : tra inorganico e organico	p. 102
2.4 Dalle tracce fossilizzate alle fonti attualizzate: l'approccio critico dello storico naturale	p. 117
Appendice La riflessione storiografica di Benjamin e la storia naturale contemporanea di Stephen J. Gould	p. 132
Bibliografia	p. 148

ELENCO FONTI ICONOGRAFICHE

- Fig. 1 *Cajophora Lateritia* (Loasacae), 1932
Karl Blossfeldt
Urformen der Kunst, tavola 56
Fotografia in bianco e nero
- Fig. 2 *Nigella Damascena*, 1932
Karl Blossfeldt
Urformen der Kunst, tavola 28
Fotografia in bianco e nero
- Fig. 3 *32 metri quadrati di mare circa*, 1967
Pino Pascali
Fondazione Pino Pascali, Polignano a mare (BA)
Fotografia a colori di C. Laera
30 vasche di alluminio zincato e acqua colorata all'anilina
- Fig. 4 Parco delle Orobie bergamasche (2010), dalla serie *La cattedrale vegetale*
Giuliano Mauri
Per i *credits* si veda il sito www.giulianomauri.com
Fusti di abete, rami di castagno e di nocciolo, piante di faggio, chiodi e picchetti
- Fig. 5 Fotografia di un giocattolo russo (Sedie e tavoli per una casa delle bambole), 1926-1927
Autore sconosciuto
Fotografia di F. Forssman
Archivio Benjamin, Berlino
Fotografia in bianco e nero con didascalia di Walter Benjamin
- Fig. 6 Fotografia di un giocattolo russo (due bambole russe Viatka), 1928
Autore sconosciuto
Fotografia di F. Forssman
Archivio Benjamin, Berlino
Fotografia in bianco e nero con didascalia di Walter Benjamin
- Fig. 7 *Bourgeois Interior*, 1914
Sasha Stone
Fotografia di F. Forssman
Archivio Walter Benjamin
Fotografia in bianco e nero

- Fig. 8 *L'Égypte de M.lle Cléo de Mérode. Cours élémentaire d'histoire naturelle*, 1940
Joseph Cornell
Collezione Richard L. Feigen, New York
Scultura-box di legno che contiene vari oggetti: carta, vetro, sabbia, braccia di bambola, moneta, specchio, roccia, plastica, vasetti, ossa, fili, lustrini, tulle, paillettes
- Fig. 9 Diorama dal *Museo dell'Innocenza*, 2012
Orhan Pamuk
Fotografia a colori di P. Meloni
Diorama di legno, che contiene oggetti vari tra cui una scarpa, un cucchiaino, fogli di carta, un cono gelato e resti archeologici
- Fig. 10 *Passages de Deux-Sours*, 1931
Germaine Krull
Museo Folkwang, Essen
Fotografia in bianco e nero
- Fig. 11 *Mannequins dans une vitrine*, 1930
Germaine Krull
Museo Folkwang, Essen
Fotografia in bianco e nero
- Fig. 12 Museo *Frederic Marès*, 1948
Frederic Marès
Fotografia di J. Nickerson
Foto con alcuni oggetti del museo: in alto a sinistra bambole di fine Ottocento, in alto a destra scatole di fiammiferi spagnole decorate di inizi Novecento, in basso a sinistra cartoline europee di fine Ottocento, in basso a destra campane di vetro con conchiglie
- Fig. 13 *Camera delle arti e delle curiosità*, 1636
Frans Francken il giovane
Kunsthistorisches Museum, Vienna
Dipinto a olio su tela
- Fig. 14 Ricostruzione di un *Tyrannosaurus rex* (Tristan)
Museo di Storia Naturale, Berlino
Per i *credits* si veda il sito
<https://www.museumfuernaturkunde.berlin/en/pressemitteilungen/tyrannosaurus-rex-tristan-conquers-cebit>
Ossa, acciaio, gomma lacca

- Fig. 15 Diorama naturale: *La tigre e il cervo sika in Siberia*
 Museo Civico di storia naturale Milano, sala XVI
 Animali tassidermizzati e altri materiali misti
- Fig. 16 *Batrakia dentata*
 Dario Ghibaud
 “I diorami”, Sala IX
Museo di Storia Innaturale (1990-in progress)
www.museodistoriainnaturale.com/xi-i-diorami-batrakia-dentata-batracedontes-palustres/
 Diorama in legno, oggetti in resina
- Fig. 17 *Rainforest Preserves (Mobile Version)* dalla serie *Wheelbarrows of Progress*, 1990
 Mark Dion e William Schefferine
 Tanya Bonakdar Gallery New-York
 Vegetazione tropicale, terra, pietre, carriola verniciata a smalto
- Fig. 18 *Fossili ritrovati a Sassenage (Royannais)*, 1700 circa
 Autore sconosciuto
 Bibliothèque nationale de France, Gallica, Parigi
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7743297m/fl.item.r=fossil?rk=21459;2>
 Disegno a inchiostro e acquerello su carta
- Fig. 19 *Opossum maschio*, 1763
 Jacques de Sève
 Bibliothèque nationale de France, Gallica, Parigi
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10528132x.r=opossum?rk=21459;2>
 Disegno a matita e acquerello su carta
- Fig. 20 *Yohoia Tenuis*
 Royal Ontario Museum, Toronto
 Per i *credits* si veda il sito
<http://burgess-shale.rom.on.ca/en/fossil-gallery/view-species.php?id=93&m=6&>
 Fotografia in bianco e nero
- Fig. 21 *Opabinia regalis*
 Geological Survey of Canada, Ottawa
 Per i *credits* si veda il sito
<http://burgess-shale.rom.on.ca/en/fossil-gallery/view-species.php?id=93&m=6&>
 Fotografia a colori
- Fig. 22 Diorama preistorico
 Australian Museum, Darlinghurst
 Per i *credits* si veda il sito
<https://australianmuseum.net.au/image/reconstruction-of-laetoli-fossil-footprints>
 Ricostruzione di una scena che avvenne in Tanzania circa tre milioni e

seicentomila anni fa sulla base del ritrovamento di impronte fossilizzate.
Questa rappresentazione include l'ominide *Australopithecus afarensis*.

INTRODUZIONE

Tra passato e presente. La ricezione dell'opera di Benjamin alla luce della sua attualità nei *Material Studies*

Walter Benjamin è uno degli autori novecenteschi più indagati e studiati, come testimoniano i numerosi lavori critici che si sono prodotti sin dalla prima pubblicazione dei suoi scritti. Come aveva già osservato Detlev Schöttker,¹ è questa una delle ragioni principali per la quale l'opera dell'autore è inseparabile dai modi in cui essa è stata oggetto di interpretazione e quindi dai momenti che storicamente ne hanno segnato la ricezione. È importante partire da questa consapevolezza critica, sia perché Benjamin pubblica in vita molto poco di quella che invece è la sua vasta produzione, sia perché questo lavoro di ricerca vuole mostrare in che modo il suo approccio critico possa essere considerato antesignano dei contemporanei *Material Studies*.

Come ha già osservato Charles T. Wolfe,² non è facile definire le analisi che oggi si definiscono “materialistiche” perché non corrispondono a un chiaro insieme di tesi o a un'unica scuola di pensiero e questo dipende innanzitutto da come la nozione di “materialità” è intesa. Non è poi nemmeno possibile comprendere questo tipo di approccio alla luce della sola contemporaneità, ma può essere invece chiarito prendendo in esame i modi in cui la nozione di *physis* è stata pensata a partire dalla prima epoca moderna. Sebbene non sempre sia dichiarata, esiste una contrapposizione che i pensatori “materialisti” odierni formulano per distaccarsi da una visione tradizionale, dove la natura è considerata come qualcosa di passivo e di inerte. Secondo questa prospettiva, il “vecchio” materialismo oscillerebbe tra un'ossessione per l'analisi dell'aspetto fisico della realtà e una visione meccanicistica del mondo che riduce lo studio di ogni fenomeno ed entità – come ad esempio le sensazioni, i sentimenti, il corpo e la coscienza – all'interno di questa polarità concettuale. Il “nuovo” materialismo sarebbe invece caratterizzato da una interpretazione attiva e dinamica della *physis*. Come nota sempre l'autore, l'antitesi tra la prospettiva materialistica, nella quale i corpi sono caratterizzati dalla passività e la staticità, e quella invece in cui essi sono

¹ D. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamin*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1999, p. 8, citato in M. S. Vargas, *Recepción y Actualidad de Walter Benjamin*, in “Murmillos filosóficos”, 3-2, 2012, p. 60-75.

² C. T. Wolfe, *Materialism New and Old*, in “Antropología Experimental”, 17, 2017, pp. 215-224.

caratterizzati da una forza dinamica e plastica, non è di per sé cronologica o diacronica: non è una differenza che si dà nella storia del pensiero ma è di ordine concettuale.³

A confermare questa ipotesi, è la possibilità di vedere l'approccio critico di Benjamin come precursore rispetto a quello adottato oggi dai *Material Studies* alla luce della morfologia goetheana, paradigma epistemologico che nasce tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento all'interno del dibattito che problematizza l'origine degli organismi viventi e della loro parentela. Sebbene sia vero che Wolfe vede l'origine del materialismo contemporaneo in quello "vitale" di epoca moderna, l'origine di una concezione materialistica della storia alla luce della morfologia goetheana dimostra comunque la differenza concettuale – e non cronologica – che esiste tra un approccio in cui la *physis* è assunta secondo un processo temporale dinamico e quello in cui è pensata secondo un tempo meccanico.

Nel modello morfologico, dove la natura è intesa come un processo in continua metamorfosi, la temporalità che la regola è dinamica e asintotica. Benjamin sceglie questo paradigma scientifico innanzitutto per contrapporsi alla logica del suo nemico teorico: lo storicismo.⁴ Volendo legittimare la storiografia come disciplina dal valore epistemico, questo modello interpretativo impostava il proprio metodo e i propri postulati su un tipo di filosofia naturale: quello della fisica meccanica di Isaac Newton. Assumendo questa immagine della natura, interpretava la storia secondo il modello fisico del tempo (lineare e continuo) e la leggeva utilizzando la relazione tra causa ed effetto: «Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra i momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già di per sé storico».⁵ La scelta di prediligere la morfologia è strettamente connessa alla necessità di distanziarsi da un'interpretazione causale degli eventi e di assumere invece una lettura euristica del dato materiale.

Definendo l'approccio conoscitivo di Goethe nei termini di una "delicata empiria",⁶ Benjamin comprende che la morfologia tiene conto tanto dell'aspetto oggettivo del dato, quanto di quello soggettivo del ricercatore, per la produzione dell'oggetto epistemico.

³ Secondo lo studio condotto dall'autore, è Friederich Engels il primo a porre in termini storici questa dicotomia, convinto che per gli uomini del Diciottesimo secolo l'uomo fosse riducibile ai principi che regolano la macchina: era questo il limite (inevitabile) della filosofia francese dell'epoca (*Ivi*, p. 218).

⁴ Cfr. S. Mòses, "Le metafore dell'origine: idee nomi e stelle", in *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (1992), tr. it. di M. Bertaglia, Anabasi 1993, pp. 103-108.

⁵ W. Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus novus, Saggi e frammenti* (1962), a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi Torino 1995, pp. 75-86, citato in S. Mòses, "L'angelo della storia", in *La storia e il suo angelo*, op. cit., pp. 159-185, qui p. 176.

⁶ W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia" (1921) in, *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-244, qui p. 240.

Guardando in questo modo al dato, è possibile comprendere un'altra differenza tra la storiografia di Benjamin e lo storicismo. Ricorrendo a un metodo puramente induttivo, che consiste nell'accumulare fatti per astrarne delle leggi universali, questo criterio ermeneutico non dà nessun valore al punto di vista dell'osservatore nella costruzione del passato. È per questa ragione che lo storicismo può essere considerato una forma di sapere positivistico dove la fede nell'obiettività dei fatti storici è garantita dalla loro equivalenza ai fenomeni naturali considerati certi perché la logica meccanica che regola il mondo fisico non dipende dalla soggettività.

La morfologia non è un metodo scientifico in cui si equiparano gli oggetti del sapere naturale a quelli della storia, ma nasce da una ricerca sulla natura per evolversi in un paradigma epistemico valido tanto per la conoscenza degli organismi viventi, quanto per la conoscenza delle opere d'arte.⁷ Si tratta quindi di un modello scientifico che si basa sull'uso dell'analogia, intesa come criterio valido per porre in una relazione di somiglianza oggetti diversi della conoscenza, riuscendo a raggiungere una sintesi concettuale tra ambiti di ricerca apparentemente privi di connessione tra loro.

Usando l'analogia nello stesso modo e quindi come principio per creare delle affinità, lungo il corso di queste analisi si cercherà di mostrare in che modo all'operazione ermeneutica dello storico naturale possa corrispondere l'approccio critico di Benjamin. Se da un lato sarà chiarito come lo studio sulla natura degli organismi viventi consente a Goethe di formulare un modello euristico,⁸ che sarà poi ampliato e darà modo di conoscere anche le opere d'arte, in modo speculare, sarà mostrato come la lettura della storia di Benjamin, concepita a sua volta dalle riflessioni sulla natura dell'oggetto artistico, possa essere compresa se posta in analogia con l'approccio critico dello storico naturale. L'uso euristico del dato e l'analogia tra gli oggetti della natura e quelli della cultura consentiranno di comprendere l'aspetto precursore di Benjamin rispetto ai contemporanei *Material Studies* alla luce della morfologia, tenendo conto che si tratta di quelle ricerche che assumono i corpi naturali e quelli culturali come dati da cui è possibile costruire un oggetto di ricerca. È bene però ricordare sin da subito che se nella morfologia natura e artefatti sono trattate in modo analogo, gli studi

⁷ «Nel cammino dell'arte, del sapere e della scienza si trovano quindi numerosi tentativi di fondare e di elaborare una dottrina che potremmo chiamare morfologia» [J. W. Goethe "Introduzione all'intento", in *Quaderni di Morfologia I parte* (1817-1822), in *Gli scritti scientifici, Vol. I. Morfologia I: Botanica*, tr. it. di A. M. Morazzoni, R. Menin, P. Tirinnanzi, a cura di E. Ferrario, con una introduzione di G. Dorflès, pp. 7-11, qui p. 7].

⁸ «Ora però che ci accingiamo alla costruzione del Tipo...» [J. W. Goethe, "Primo abbozzo di un'introduzione generale all'anatomia comparata fondata sull'osteologia" (1795), in *Quaderni di Morfologia I parte* (1817-1822), in *Gli Scritti scientifici, Vol. II. Morfologia II: Zoologia* (1817-1822), a cura di E. Ferrario, tr. it. di C. Mainoldi e A. Pinotti, Il Capitello del Sole, Bologna 1999, pp. 115-145, qui p. 118].

che oggi definiscono il loro approccio critico come materialistico, tendono piuttosto a considerare gli oggetti che analizzano in quanto enti ibridi perché in essi non sembra possibile distinguere chiaramente che cosa sia organico e che cosa sia invece inorganico. Tuttavia, la costruzione dell'oggetto di ricerca a partire dal dato materiale ha la stessa valenza per l'indagine del mondo della natura come per quello artefattuale, nella morfologia, che influenza l'approccio critico di Benjamin, e nei contemporanei *Material Studies*. Dopo aver definito in modo preliminare le intenzioni che guideranno le analisi, è opportuno comprendere dove si colloca questo lavoro di ricerca all'interno di quella che è stata sin d'ora la storia della ricezione del pensiero di Benjamin.

Queste analisi introduttive hanno quindi lo scopo di tracciare una panoramica dei momenti più salienti dei modi in cui Benjamin è stato letto dalla critica. La prima edizione di una selezione delle opere del filosofo avviene in Germania nel 1955 grazie all'amico e collega Theodor W. Adorno. Già da queste prime raccolte, emerge una tra le questioni più dibattute sulla natura del suo pensiero: la relazione che intercorre con le riflessioni di Karl Marx che, sebbene avvalorata in modo diverso, risulta fondamentale tanto per Adorno quanto per il drammaturgo e amico Bertolt Brecht.⁹ Di poco successiva è poi la pubblicazione di altri saggi e parte della corrispondenza, selezionata da Gershom Scholem e da Adorno: nel 1961 esce la raccolta antologica intitolata *Illuminationen* e nel 1966 *Angelus Novus*. È dello stesso anno il lavoro di Rolf Tiedemann, *Versuche über Brecht*, che pone in relazione il lavoro critico di Benjamin con quello dell'autore di teatro.

I materiali inediti delle nuove raccolte gettano fin da subito un'ombra sull'interpretazione di Adorno, dando adito a sospetti sul suo valore e sulla sua attendibilità. La ragione principale risiede nella scelta editoriale dei primi scritti pubblicati nel 1955, perché il filosofo non solo avrebbe omesso alcuni testi fondamentali di carattere politico, ma, in alcuni casi, sarebbe intervenuto direttamente "ritoccandoli" in modo da avvicinare il più possibile il pensiero dell'amico a quello dell'autore del *Capitale*. Per fare un esempio che mette in dubbio la sua buona fede interpretativa, è utile ricordare come nel carteggio che pubblica con Scholem non sia presente una lettera molto importante: quella indirizzata a Carl Schmitt che, come ha già sostenuto Horst Bredekamp,¹⁰ testimonia uno dei più grandi incidenti nella storia della

⁹ Cfr. Michael Löwy, *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi. Sul concetto di storia di Walter Benjamin* (2001), Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 32.

¹⁰ H. Bredekamp, M. Thorson Hause, J. Bond, *From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes*, in "Critical Inquiry", 25-2 (*Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin*), 1999, pp. 247-266. Anche in Italia la critica si è occupata della relazione tra i due autori, come testimonia la presentazione all'edizione italiana del testo di Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma* (1956), con una presentazione di C. Galli, a cura di S. Forti, Il Mulino, Bologna 2012, il lavoro di Massimo Cacciari, "Intransitabili utopie", in

ricezione intellettuale della Repubblica di Weimar.¹¹ A causa della distanza politica, dovuta alla vicinanza di Schmitt al nazionalsocialismo tedesco, la relazione tra i due pensatori è stata ritenuta occasionale e priva di valore critico, sebbene la lettera sia prova della stima intellettuale di Benjamin verso il suo interlocutore, dimostrata dalla volontà di volergli regalare l'opera che scrive sull'*Origine del Dramma Barocco Tedesco* (1923).¹²

Il problema della relazione che il pensiero di Benjamin intrattiene con il marxismo è un tema che permane a lungo nella storia della sua ricezione. Ricompare nelle analisi svolte da Jürgen Habermas, quando nel 1972 dedica un saggio volto a vagliare l'attualità del pensatore (*Critica che rende coscienti o critica che salva. L'attualità di Walter Benjamin*). Sebbene compaia il tema classico del marxismo benjaminiano, si tratta di un testo rilevante per comprendere una nuova fase ermeneutica della critica: l'accento è posto sul legame che la sua eclettica produzione, definita in questo modo perché associa motivi diversi senza nessuna intenzione di unificarli, ha con la poetica surrealista. È innegabile che questo movimento culturale e artistico abbia avuto un ruolo nella produzione di Benjamin, complice anche la sua lunga permanenza parigina. Ciò diventa chiaro se si ricorda come nei *Passages* (1927-1940), ultima e incompiuta opera, l'autore dichiara apertamente di essersi ispirato al romanzo di Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1924-1925), o se si rammenta l'interesse critico che dedica alla corrente culturale, testimoniato dai saggi in cui il movimento viene posto a tema d'indagine e confrontato con la sua ricerca. È il caso di *Kitsch onirico* (1926) e di *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1928).¹³ Nei surrealisti – come nei dadaisti e nel teatro di Brecht – Benjamin riconosce la capacità di elaborare nuove espressioni estetiche e la volontà – comune alle avanguardie storiche – di una radicale messa in discussione delle tradizionali modalità del fare artistico e dello stesso concetto di arte. L'esperienza formale del gruppo, si sviluppa in una pluralità di percorsi di ricerca che

H. Von Hoffmannsthal, *La Torre* (1927-1929), tr. it. di S. Bortoli, Adelphi, Milano 1978, pp. 115-226, e quello di Ubaldo Fadini, *Esperienze della modernità: Carl Schmitt Walter Benjamin*, in "La Politica", 3-4, 1997, pp. 43-58.

¹¹ Questa lettera non è presente nella raccolta epistolare pubblicata in Italia ma, come ricorda Girolamo De Michele in, *Tiri mancini, Walter Benjamin e la critica italiana* (Mimesis, Milano 2000, p. 186), appare tradotta sulla rivista *Espresso* dell'11 novembre 1979.

¹² Un'altra prova della vicinanza tra i due autori è dimostrata dall'uso che Benjamin fa della nozione schmittiana di "stato d'eccezione". Riferendosi a *Infanzia e Storia* (1978), sempre De Michele ricorda che Giorgio Agamben è uno dei primi studiosi a notare questa corrispondenza, facendo riferimento all'*ottava Tesi* sulla storia (Cfr. *Ivi*, p. 169).

¹³ Per la relazione tra Benjamin e il surrealismo si veda almeno: Michael Löwy, *La stella del mattino: surrealismo e marxismo* (2000), Massari, Bologna 2001 e M. Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley-Londra-Los Angeles 1993. Si tratta di uno dei temi più indagati dalla critica. Per questa ragione si rimanda all'ampia bibliografia presente nell'introduzione alla VI sezione intitolata *Sogno e Hashish*, in W. Benjamin, *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 305-315.

investono ogni aspetto dell'attività artistica: dalle arti visive al teatro, dalla grafica alla letteratura, sperimentando i nuovi (per l'epoca) dispositivi visuali, come la fotografia e il cinema, che tanto spazio hanno anche nella riflessione di Benjamin. L'originalità di questo approccio all'arte risiede in una esigenza critica e politica verso la realtà che si manifesta attraverso uno sguardo sulle cose capace di sovvertirne l'ordine convenzionale, rilevandone in questo modo la continua artefactualità.¹⁴ Questo è uno degli aspetti principali che accomuna l'opera di Benjamin con quella dei surrealisti come rivelano poi i temi comuni d'indagine quali il sogno, la letteratura romantica e la psicoanalisi freudiana.

Tuttavia, per quanto fosse affine alla poetica di questi artisti e intellettuali, non è possibile definire la sua produzione come surrealista, ed è proprio l'autore stesso a ricordare la distanza che prende da questa impostazione, incapace di compiere una reale operazione critica che invece egli si augura per il proprio lavoro. Nei *Passages*, e in particolare nell'importante cartella *N Elementi di conoscenza, teoria del progresso* leggiamo in che modo si distacchi dall'opera che lo aveva ispirato per la stesura del libro: «Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico – “la mitologia” – qui si tratta, invece, di una dissoluzione della “mitologia” nello spazio della storia».¹⁵

La reale novità dell'interpretazione di Habermas non è stata però quella di aver individuato la corrispondenza con il surrealismo,¹⁶ ma nell'aver constatato che la ricezione dell'autore era stata sino a quel momento animata da due tendenze ermeneutiche opposte, a loro volta riflesso delle due inclinazioni teoriche presenti nel pensiero di Benjamin e che il filosofo non sarebbe stato mai in grado di conciliare: il materialismo storico di matrice marxista, e l'esigenza messianica di ispirazione talmudico-ebraica. Come si è già osservato, se l'opera di Benjamin è stata messa in rapporto con il pensiero di Marx già a partire dalla sua prima pubblicazione per opera di Adorno, l'interpretazione alla luce della connessione che ha con il pensiero religioso è dovuta invece a Scholem che nel “messianesimo” individua il concetto attraverso il quale leggere la vera e autentica natura giudaica dell'autore dei *Passages* (*Walter*

¹⁴ W. Benjamin, *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., p. 305.

¹⁵ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi (1927-1940)*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2009, p. 511.

¹⁶ Già Adorno, riferendosi ai *Passages*, interpreta l'approccio di Benjamin come surrealista e questo perché l'autore adotta il principio del montaggio nella costruzione della sua opera: «L'intenzione di Benjamin era di rinunciare ad ogni interpretazione e di far emergere i significati unicamente attraverso un montaggio provocatorio del materiale. La filosofia non doveva soltanto raggiungere il Surrealismo, ma essa stessa divenire surrealista» [T. W. Adorno, “Profilo di Walter Benjamin”, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), Einaudi, Torino 1972, pp. 231-247, qui p. 245].

Benjamin. Storia di un'amicizia, 1975). In consonanza con ciò che ha già osservato Michael Löwy,¹⁷ alla scuola marxista che considera Benjamin un pensatore materialista, ragion per cui le sue formulazioni teologiche sono da considerare in termini metaforici, e a quella teologica, per la quale è invece un pensatore giudaico in cui i concetti marxisti sono usati in maniera indebita, l'interpretazione di Habermas – e in parte quella di Tiedemann – danno vita a una terza corrente ermeneutica: quella “contraddittoria” che leggendo l'opera dell'autore alla luce di una dialettica mai risolta tra le due tendenze del suo pensiero, invece di notare la potenzialità insita in questa tensione, la giudica del tutto sterile perché mai giunta a una reale sintesi concettuale tra materialismo e messianesimo.¹⁸

Mettendo da parte tanto il marxismo di Adorno e di Brecht, quanto il messianesimo di Scholem, la critica inizia a concentrarsi su altri temi dopo questa prima fase della ricezione che “termina” con il profilo di Habermas. Gli studiosi iniziano a interrogarsi sul rapporto che la riflessione del filosofo di Berlino intrattiene con i membri della Scuola di Francoforte. Questo nuovo orientamento ermeneutico si sviluppa soprattutto in ambito statunitense, come testimoniano, a titolo esemplificativo, i lavori critici di Martin Jay (*L'immaginazione dialettica*, 1973) e di Susan Buck-Morss (*The Origin of Negative Dialectics, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, 1977). In particolare, la ricerca della studiosa americana svolta sul lavoro dedicato ai *Passages (The Dialectic of seeing. Walter Benjamin and The Arcades Projects*, 1989) è particolarmente significativa non solo per la storia della critica, ma anche per questo lavoro di ricerca dove l'opacità dell'interpretazione di Adorno è emersa in modo analogo in tutta la sua problematicità.¹⁹

La ragione risiede nel fatto che la strategia argomentativa qui adottata per dimostrare l'aspetto pionieristico di Benjamin rispetto ai contemporanei *Material Studies* si basa sull'analogia che esiste tra l'approccio critico dello storico naturale e quello adottato dallo storico della cultura e che fu proprio Adorno a suggerire per primo. L'ambiguità della sua interpretazione dipende dalla duplice immagine che suggerisce: se da un lato è innegabile che il suo progetto editoriale fosse intenzionato a una lettura forzatamente marxista dell'autore, per converso, nel profilo che gli dedica l'attività di ricerca dell'autore dei *Passages* è descritta come originale e posta in analogia con l'atteggiamento dello storico naturale di fronte alla vista del suo oggetto di studio principale: i fossili. Più precisamente, l'interprete

¹⁷ Cfr. M. Löwy, *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi. Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, op. cit., p. 32.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. S. Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Projects*, MIT Press, Cambridge (MA), Londra, 1989, p. 59, p. 67.

scrive che «le componenti pietrificate, irrigidite o obsolete della cultura tutto ciò che ha dimesso la sua insinuante vivacità, parlavano a lui come il fossile o la pianta dell'erbario parlano al collezionista».²⁰ Come sarà analizzato più in dettaglio lungo il corso di questa ricerca, la corrispondenza tra lo storico della natura e quello della cultura è in primo luogo garantita dall'approccio critico comune ai due tipi d'indagine: se da un lato Benjamin usa come datità gli oggetti desueti raccolti nelle vetrine dei *Passages* e li interpreta per la comprensione del passato, dall'altro lo storico naturale usa i fossili per ricostruire il passato preistorico. Sarà proprio grazie a questa analogia che si discuterà una delle ragioni principali che legittima la lettura del lavoro critico di Benjamin come precursore dei contemporanei *Material Studies*. Questa affinità mostra infatti che la metodologia di Benjamin si basa sull'uso euristico del dato valido tanto nelle scienze naturali, quanto in quelle umanistiche, favorendo un discorso interdisciplinare che trova le sue radici nel modello epistemico della morfologia goetheana.

Sebbene l'interpretazione di Adorno sia il punto di partenza per argomentare la correlazione tra il lavoro critico di Benjamin e quello dello storico naturale, è impossibile legittimarla pienamente perché è proprio la valenza euristica della datità fenomenica che il filosofo più giovane non comprende. Per cogliere da un lato questo specifico limite dell'interpretazione adorniana, e dall'altro mostrare l'originalità dell'approccio critico di Benjamin, è utile ricordare lo scambio epistolare tra i due filosofi e, in particolare, quello avvenuto nell'inverno del 1938²¹ in cui Adorno avanza un'accusa di natura metodologica e formale al suo interlocutore motivata da una realizzazione fallace della dialettica marxista che porterebbe a un materialismo volgare.²² La critica di Adorno è diretta verso uno dei saggi che il filosofo di Berlino dedica a Charles Baudelaire, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* (1938), uno tra gli scritti più importanti perché considerato un modello in miniatura per l'opera dei *Passages*. Il biasimo di Adorno è dovuto alla mancanza di equilibrio tra le fonti che Benjamin sceglie e la loro interpretazione: nel saggio si darebbe troppo spazio alla “concretezza” dei fenomeni senza accompagnarla a un'adeguata riflessione, con il risultato che lo studio sul poeta appare come una illazione immediata dalla tassa sul vino a l'*âme du vin*.²³ Ciò sarebbe dovuto alla mancanza di un processo di mediazione critica che dal dato possa portare a una corretta formulazione teorica. Adorno è convinto che questo modo di

²⁰ T. W. Adorno, “Profilo di Walter Benjamin”, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, op. cit., p. 238.

²¹ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940* (1955), a cura di T. W. Adorno e G. Scholem, Einaudi 1978, pp. 369-380.

²² G. Agamben, “Il principe e il ranocchio”, in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), Einaudi, Torino 2001, pp. 115-131, qui p. 126.

²³ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, op. cit., p. 364.

procedere, dove sembra solo contare l'esibizione singolare dei documenti, per quanto genuina possa apparire, ostacoli la riflessione speculativa: «Il contenuto pragmatico di ogni oggetto, se viene isolato, non cospira piuttosto in modo quasi demoniaco contro la possibilità della sua interpretazione?»²⁴

Le ragioni che lo spingono a formulare questo giudizio negativo sono dovute al fatto che, a differenza di Benjamin, l'approccio ermeneutico del membro della Scuola di Francoforte cerca di coniugare il pensiero marxista e materialista con quello hegeliano e teleologico. L'accusa di materialismo volgare è dovuta per un verso all'assenza di una distinzione tra i termini che fanno parte della "struttura" e quelli invece da individuare come tipici della "sovrastuttura", e dall'altro al fatto che l'autore del saggio su Baudelaire non considera che la determinazione materialistica dei caratteri culturali è possibile solo se mediata attraverso il processo globale, secondo una visione teleologica della storia di matrice hegeliana.

Come ha già osservato Giorgio Agamben in *Infanzia e Storia* (1978), prendendo in considerazione il medesimo scambio epistolare, le analisi di Adorno non possono essere accettate perché sono dovute alla fedeltà allo schema dottrinale – che unisce marxismo e hegelismo – che egli condivide con gli altri esponenti della scuola francofortese ma che Benjamin non ha. In particolare, il filosofo italiano comprende che questo modo di intendere la teoria marxista, dove la sovrastuttura è considerata come effetto della struttura, rimane ancorato al modello tradizionale della metafisica occidentale, dove si presuppongono due livelli ontologici distinti di realtà: a differenza del sistema metafisico classico, in cui Dio è causa prima e quindi principio di ogni fenomeno presente nella realtà, nell'interpretazione marxista di Adorno l'origine degli effetti è sostituita dai fatti economici. Si tratta di un vero e proprio sincretismo tra marxismo e hegelismo che, come ha osservato sempre Agamben, non solo danneggia la ricezione del pensiero di Marx, ma non permette nemmeno di vedere Benjamin come un pensatore molto più affine all'autore del *Capitale* di quanto il suo interprete abbia compreso. L'analisi compiuta nei *Passages* sarebbe infatti conforme al materialismo marxista perché «abolisce la distinzione metafisica di *animal* e *ratio*, di natura e cultura, di materia e forma per affermare che, nella prassi, l'animalità è l'umanità, la natura è la cultura, la materia è la forma».²⁵ Se la relazione tra struttura e sovrastuttura va così intesa, essa non può essere spiegata ricorrendo a un rapporto di causa-effetto: a dispetto

²⁴ *Ivi*, p. 362.

²⁵ G. Agamben, "Il principe e il ranocchio", in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, op. cit., p. 127.

dell'immagine ermeneutica che suggerisce Adorno, la relazione è invece da interpretare nei termini di una «identità immediata».²⁶

Per quanto la lettura di Agamben veda correttamente la debolezza dell'accusa adorniana, non è possibile essere pienamente d'accordo sull'argomento che adotta per difendere il filosofo di Berlino e quindi sul fatto che nel suo modo critico di operare le dicotomie concettuali della tradizione metafisica collidano l'una sull'altra a favore di una coincidenza. La relazione deve essere piuttosto intesa secondo quella polarità tra dato e riflessione che si manifesta esplicitamente già nello scritto dedicato alle *Affinità elettive di Goethe* (1924) in cui la differenza tra il "contenuto reale (cosale)" e il "contenuto di verità" è ciò che corrisponde al divario tra l'oggetto dell'operazione filologica e quello invece proprio della riflessione filosofica.²⁷

La prova di questa costante e necessaria frizione con la quale Benjamin pensa l'operazione ermeneutica emerge negli scritti dell'autore attraverso analogie tramite cui descrive la propria attività, mostrando la connessione che ha con il lavoro messo in atto da altre discipline che considerano fondamentale partire da una lettura euristica del dato materiale per la produzione dell'oggetto epistemico. Questa considerazione non è secondaria ma è invece prova che testimonia l'aspetto pionieristico del suo approccio critico rispetto ai *Material Studies*. Per fare un esempio, si può ricordare che sempre nel saggio dedicato alle *Affinità elettive* è l'attività del paleografo a essere utilizzata per mettere in luce la sua metodologia ermeneutica. Il critico dovrebbe avere lo stesso atteggiamento che lo studioso delle scritture antiche ha verso il suo oggetto di studio: incapace di leggere le pergamene direttamente perché il loro testo si è sbiadito a causa del tempo, deve affidarsi alla scrittura sovrainpressa, unico dato valido per la ricostruzione dello scritto. La conoscenza quindi, deriva dall'interpretazione del dato residuale, come nel caso del paleografo che deve affidarsi alla scrittura sovrinpressa per poter decifrare il testo originale: sono infatti «i segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso (scil. testo)»²⁸ quello che permette di accedere alla loro comprensione. La distanza temporale e al contempo critica è qui evidenziata: la frizione tra il momento attuale, in cui il dato fenomenico è percepito, e la sua interpretazione, che dipende da ciò che è rimasto del passato, sono spiegati attraverso l'analogia con il paleografo. La scelta di argomentare l'aspetto precursore dell'approccio critico di Benjamin nei *Material Studies*, privilegiando l'analisi della corrispondenza che ha con il lavoro dello storico naturale

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ W. Benjamin, "Le affinità elettive di Goethe" (1924), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., pp. 163-243, qui p. 164.

²⁸ *Ibidem*.

– e non con quella del paleografo o dell’archeologo, come suggerisce anche il breve frammento *Scavare e Ricordare* (1932) –,²⁹ è giustificata dall’esigenza di dimostrare che è possibile un dialogo fecondo tra le scienze naturali con quelle che invece hanno per oggetto la cultura, favorendo un discorso epistemico transdisciplinare. Dopo questa precisazione che ha permesso di chiarire la distanza e la vicinanza che in questo lavoro si prenderanno rispetto all’interpretazione di Adorno è possibile continuare a descrivere le fasi della ricezione del pensiero e dell’opera di Benjamin.

Nel 1982, quando Agamben scopre le cartelle (*Konvolute*) che avrebbero dato vita al libro sui *Passages* e che Georges Bataille aveva nascosto alla Biblioteca Nazionale di Francia dopo la tragica morte dell’amico avvenuta nel 1940 a Port-Bou, la critica cambia la propria direzione di ricerca. Come ricorda anche l’introduzione del numero 189-190 della rivista *Aut-Aut* (1982), il rinvenimento di questi documenti è importante perché non consente più di inserire l’autore nel novero dei pensatori marxisti ortodossi.³⁰ L’analisi di questi appunti permette di comprendere che la lettura di Marx era stata quasi sempre di “seconda mano” perché veniva studiato attraverso i testi di Karl Korsch e di György Lukács. Tuttavia, Benjamin aveva letto l’opera dell’autore del *Capitale*, come testimonia proprio la cartella dedicata a *Marx* contenuta nei *Passages*. Il filosofo di Berlino cita e riporta passi dei *Manoscritti economici-filosofici* (1844), dell’*Ideologia tedesca* (1845-1846) scritta con Friederich Engels e del primo libro del *Capitale* (1867) nell’edizione curata da Korsch.

A fianco di queste ricezioni, e stimolata anche da questa scoperta che testimonia il grande interesse di Benjamin per Charles Baudelaire, si sviluppa un ulteriore genere di riflessione critica identificabile con l’indagine condotta dagli studiosi di letteratura tedesca interessati agli scritti che il filosofo dedica al periodo letterario del romanticismo e alla figura del poeta. Questa fase di ricerca ha contribuito ad alimentare un altro storico dibattito sulla ricezione di Benjamin dando la possibilità di considerare la sua figura più affine a quella del critico letterario – ipotesi interpretativa avvalorata soprattutto dalla sua costante attività di recensore – a discapito di quella del filosofo dall’originale pensiero critico.³¹

²⁹ Sulla possibilità di porre in analogia il lavoro di Benjamin con quello dell’archeologo, soprattutto per quanto riguarda i *Passages*, cfr. M. K. Ebeling, *Wilde Archäologien, Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Kadmos, Berlino 2012, pp. 362-511.

³⁰ La critica non ha comunque smesso di interrogarsi sulla relazione che intercorre tra Benjamin e Marx: cfr. T. J. Clark, *Should Benjamin Have Read Marx?*, in “Boundary 2”, 30-1 (*Benjamin Now*), 2003, pp. 31-49.

³¹ U. Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989; K. Graber, *Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker*, Paderborn, Monaco 2005; B. Lindner, *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, J.B. Metzler, Stoccarda 2006.

In Italia, questa diatriba – a fianco di quella apparentemente più formale legata alla “asistematicità” e “frammentarietà” del suo pensiero –³² è una delle principali sulle quali gli interpreti hanno dibattuto fin dalla pubblicazione della traduzione di *Angelus Novus* (1962) come testimonia l’introduzione di Renato Solmi all’antologia degli scritti: «La figura di Benjamin è di quelle che si prestano più difficilmente alla definizione e collocazione critica». E prosegue: «La sua originalità di pensatore fa tutt’uno con la sua attività di interprete e critico e si costituisce fundamentalmente solo in essa».³³ Come un’ombra, questo dibattito ha accompagnato la ricezione di Benjamin almeno fino alla fine degli anni Dieci del Duemila quando Fabrizio Desideri e Massimo Baldi argomentano ancora la difficoltà di assegnare la sua opera al genere testuale della filosofia o a quello della letteratura.³⁴

Più recente è invece la volontà di inserire l’autore all’interno dei cosiddetti *Visual Studies*. Con questa locuzione, che la semiotica chiamerebbe termine “ombrello”, si denota oggi quell’insieme di indagini che riconoscono il primato delle immagini all’interno della cultura occidentale rispetto a altre forme di espressione e di produzione del sapere. Se volessimo usare le parole di Martin Heidegger, è “la civiltà dell’immagine”³⁵ quella indagata da questo campo interdisciplinare di studi dove la filosofia, la storia dell’arte, l’antropologia ma anche le neuroscienze e la neurofisiologia si interrogano tutte sul ruolo dell’immagine. Questo approccio contemporaneo interessa quindi diversi campi dell’episteme e non solo la storia dell’arte, disciplina che istituzionalmente è riconosciuta come deputata a occuparsi delle immagini visuali. La ragione è che il tema di queste ricerche si identifica con il valore della rappresentazione visiva in generale, ovvero in tutte le sue forme e quindi anche in quelle prodotte dalla fotografia, dal cinema, dalla stampa e dal digitale, presenti nella comunicazione e nella produzione del sapere, comprese quelle scientifiche che hanno per oggetto la rappresentazione della natura. È ovvio quindi che questo senso ampio dato alla nozione di immagine non può coincidere solo con quello che si dà alle rappresentazioni artistiche. A livello storiografico, questa svolta epistemica si sviluppa a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, sia in Europa sia negli Stati Uniti,³⁶ come esplicita reazione a quegli studi filosofici che privilegiavano il discorso concettuale e che trovavano il loro

³² G. De Michele, *Tiri mancini, Walter Benjamin e la critica italiana*, op. cit., pp. 144-147.

³³ R. Solmi, “Introduzione”, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., pp. VII-XLIII, qui p. VII.

³⁴ Cfr. F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carrocci, Roma 2010.

³⁵ Cfr., M. Heidegger, “L’epoca dell’immagine del mondo” (1950), in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 71-101.

³⁶ Nella letteratura anglofona, William J. T. Mitchell definisce questa rivoluzione epistemica come *Pictorial Turn* (*Picture Theory*, 1992). In ambito continentale, Gottfried Boehm, la descrive invece come *Iconic Turn* (*Was ist ein Bild?*, 1994).

comune nemico teorico in Richard Rorty e nei suoi allievi (*La svolta linguistica*, 1967). Quello che si rivendicava era l'autonomia dell'immagine rispetto alla parola, perché il senso logico che si costituisce attraverso il linguaggio e la produzione scientifica che ne deriva sono sicuramente correlati ma non coincidono con quello che le immagini sono in grado di istituire: per queste indagini non è possibile ridurre un'analisi critica sull'altra perché i mezzi visivi non appartengono alla logica predicativa del linguaggio ma ne hanno una propria.³⁷

All'interno di questo nuovo paradigma, l'opera di Benjamin acquista da subito importanza perché veniva e viene considerata come precorritrice rispetto a questi studi. Ne è una prova dirimente, la critica svolta sull'opera dei *Passages* e motivata dalla convinzione che questo lavoro sarebbe stato progettato secondo il criterio dell'immagine – e quindi su quello visivo – e non su quello del *logos*. È per questa ragione che George Didi-Huberman³⁸ ha visto un'affinità tra questo lavoro incompiuto e altre opere di taglio culturologico coeve, come l'*Atlas Mnemosyne* (1929) di Aby Warburg, o la rivista *Documents* (1929-1930) di Georges Bataille. Queste ricerche avevano tutte individuato una nuova forma di articolazione e di esposizione del sapere che si basa sull'ordine del visuale invece che sulla logica della parola, dimostrando la loro valenza pionieristica rispetto alle analisi contemporanee interessate all'immagine nell'ampia accezione che le si è precedentemente data. Questa ipotesi può essere avvalorata se si considera, come ha già fatto Buck-Morss, la ricerca che Benjamin svolge presso i *Cabinet des estampes* presso la Biblioteca Nazionale di Francia al fine di inserire alcune immagini all'interno dei *Passages*, dando loro lo stesso valore documentario delle citazioni. A questo proposito, è utile ricordare la lettera che egli scrive a Gretel Karplus nel 1935 che testimonia l'esigenza di includere materiale illustrativo all'interno della sua opera: «Il libro, questo è quanto so da qualche tempo, si presta a essere corredato con i più significativi documenti illustrativi».³⁹ Un'altra prova, che attesta la volontà di costruire l'opera sul criterio visuale, è contenuta in un frammento dello scritto: «Metodo di questo

³⁷ A. Pinotti, A. Somaini, "Introduzione", in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 9-35, qui p. 16-17.

³⁸ Cfr. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Parigi 1995; Id., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati-Boringhieri, Torino 2006; Id., *Quand les images prennent position, L'Œil de l'histoire 1*, Minuit, Parigi 2009; Id., *Remontage du temps subi, L'Œil de l'histoire 2*, Minuit, Parigi 2010; Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire 3*, Minuit, Parigi 2011; Id., *Peuples exposés, peuples figurants, L'Œil de l'histoire 4*, Minuit, Parigi 2012; Id., *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire 5*, Minuit, Parigi 2015; Id., *Peuples en larmes, peuples en armes, L'Œil de l'histoire 6*, Minuit, Parigi 2016; Id., *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan, Parigi 2013. Citati in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 101-102.

³⁹ W. Benjamin, "Testimonianze sulla genesi dell'opera", in *I «passages» di Parigi*, op. cit., pp. 1025-1175, qui p. 1114.

lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare». ⁴⁰ Come ha notato sempre la studiosa americana, se la ricerca iconografica era rara nel campo della ricerca storica, era addirittura assente negli studi di filosofia prima di allora. ⁴¹ Questa considerazione, non fa che avvalorare l'aspetto antesignano di Benjamin all'interno degli studi di cultura visuale ma, allo stesso tempo, può essere considerata anche come la prova di una ricerca materiale che assume come dato documenti che incarnano, in maniera visuale e concreta, un aspetto culturale di un'epoca confermando così il valore precursore del suo approccio critico per i *Material Studies*, così come si vuole mostrare in questa ricerca.

L'opera di Benjamin è stata considerata pionieristica anche rispetto ai *Media Studies*. Questa branca di studi è composta da un insieme ampio di ricerche che si prefiggono di indagare i nuovi dispositivi mediali, che consentono innovative forme di esperienza del reale, le immagini da essi prodotte e l'interazione sensibile del soggetto-fruitori con esse. ⁴² L'aspetto precursore è motivato dal fatto che quella di Benjamin è una delle prime indagini novecentesche che si interroga sulla storicità dell'esperienza sensibile e sul ruolo che i dispositivi, soprattutto visuali, rivestono nella configurazione della percezione umana. Per il filosofo, la nostra capacità sensoria non dipende solamente dall'evoluzione biologica della specie umana – e quindi esclusivamente dalla nostra natura – ma dalle condizioni materiali attraverso cui si realizza e che mutano nel corso del tempo. Da questo tipo di studi, egli è considerato un pensatore originale per l'introduzione della nozione di “medialità”. La visione, e in generale l'esperienza sensoriale, è sempre mediata, ovvero configurata e articolata da una serie di apparecchi che a loro volta si trasformano storicamente, riorganizzando la percezione: «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. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato solo in senso naturale, ma anche storico». ⁴³ La percezione non può quindi essere considerata in termini sovrastorici perché dipende non solo dalla natura biologica umana ma dall'evolversi storico dei dispositivi tecnici che la rendono possibile. Si tratta di una tesi davvero originale perché se è evidente che la tecnologia muta storicamente che ciò si possa correlare a una variabilità della percezione sensibile non è così scontato.

⁴⁰ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 511.

⁴¹ S. Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Projects*, op. cit., p. 71.

⁴² A. Pinotti, A. Somaini, “Introduzione”, in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, op. cit., qui p. 16.

⁴³ W. Benjamin, “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” (1935-36), in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 17-49, qui p. 21.

Questa tesi benjaminiana avvalorava l'ipotesi antropologica che dà diritto di pensare alla natura "spontaneamente" tecnica dell'uomo: se i dispositivi tecnici modificano la nostra percezione perché instaurano un legame dialettico con il corpo biologico, l'umanità è una specie animale eminentemente protesica e legata atavicamente alla natura inorganica delle cose – e quindi non soltanto ai *media* tecnologici –, grazie alle quali si orienta e si determina nel mondo. Secondo questa prospettiva "antropogenesi" e "tecnogenesi" si equivalgono perché l'elemento di artificialità caratterizzerebbe in modo costitutivo l'animale umano: l'uomo è quel vivente che per natura "prolunga" il proprio corpo organico mediante un sistema di protesi inorganiche. Da questo punto di vista, la tecnica non è accessoria, ma è una caratteristica ontologica dell'*homo sapiens sapiens* che delega la definizione della propria natura a elementi artificiali: dal semplice bastone usato per raggiungere qualcosa cui la mano non può arrivare, fino ai più sofisticati impianti bio-tecnici come il *by-pass*, gli oggetti "con-costituiscono" la nostra corporeità.

Storicamente, due sono gli argomenti che giustificano questa originaria simbiosi tra la natura biologica dell'uomo e gli oggetti artificiali: il primo si identifica con la tesi per la quale l'uomo sarebbe un animale biologicamente carente. Si tratta di una tesi antica già presente nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio: se confrontato con gli altri animali, l'uomo si presenta come un essere organicamente assai poco specializzato. Egli non è, per esempio, dotato sul piano anatomico di organi particolarmente adattati alla difesa o alla predazione: privo di unghie, zanne e corazza è il solo animale nudo che piange alla nascita. Egli appare carente anche sul piano comportamentale perché non manifesta un apparato istintuale sicuro ed efficiente che nelle altre creature permette invece la sopravvivenza. La specie umana poi, conosce un periodo estremamente lungo di cure parentali come dimostra l'apprendimento graduale e faticoso della fonazione e della deambulazione nel periodo infantile. Secondo questa idea, gli oggetti sono indispensabili all'uomo perché gli consentono di supplire alle mancanze naturali che lo contraddistinguono. Questo argomento è stato riattualizzato dal pensiero antropologico novecentesco grazie anche ai contributi della ricerca paleontologica. A questo proposito, si deve almeno ricordare l'apporto di Arnold Gehlen (*L'uomo nell'era della tecnica*, 1957) e le analisi del paleontologo André Leroi-Gourhan (*Il Gesto e la Parola*, 1964) per il quale non solo la tecnica è indispensabile alla specie umana, perché biologicamente carente, ma è anche necessaria per la sopravvivenza della specie quanto il condizionamento genetico. L'aver progressivamente puntato su soluzioni di ordine tecnico, ha innescato un processo evolutivo vincente senza il quale noi (umani) saremmo stati destinati all'estinzione.

L'altro argomento che corrobora l'ipotesi di una natura spontaneamente tecnica dell'uomo, deriva direttamente dalle considerazioni estesiologiche di Benjamin. Nei saggi dedicati alla fotografia come *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931), descrive la capacità della macchina di agire sull'inventario percettivo⁴⁴ perché attraverso l'ingrandimento e il cambiamento del punto di vista riesce a potenziare la nostra percezione visuale e svelare quello che anche egli nel saggio sull'*Opera d'arte ai tempi della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) chiamerà l'"inconscio ottico" che, in analogia con quello psichico freudiano, mostra aspetti della realtà percettiva prima inaccessibili.⁴⁵ Come la fotografia, anche il cinema è un dispositivo che consente il cambiamento e l'ampliamento della nostra sensibilità, come dimostrano le pratiche del *ralenti*, del primo piano e del montaggio. La protesi tecnica non è quindi contrapposta all'occhio biologico, ma intrattiene una relazione chiasmatica con la natura capace di esternalizzare la sensibilità umana in oggetti inorganici con il vantaggio di potenziarla.⁴⁶ Secondo questo argomento, la tecnica e i suoi oggetti non sono necessari all'uomo perché biologicamente carente, ma perché aumentano e potenziano la nostra sensibilità naturale, dimostrando come l'umanità non sia limitata dalla morfologia biologica ma necessiti – per sua natura – di una esternalizzazione negli oggetti che assumono così una funzione protesica. Secondo questa prospettiva, la teoria mediologica di Benjamin è strettamente connessa alla storia della percezione e, più in generale, a un'indagine sull'esperienza e ai modi in cui si articola storicamente la sua evoluzione. Si potrebbe anche dire che la teoria estetica di Benjamin è incentrata sul problema della relazione che intercorre tra la storicità dell'evoluzione tecnologica e quella della sensibilità naturale. È per questa ragione che Andrea Pinotti e Antonio Somaini hanno proposto una lettura dell'opera dei *Passages* per cui la finalità dell'autore sarebbe stata quella di costruire, sia una storia degli apparati visuali, sia una parallela storia della medialità della percezione.⁴⁷ Benjamin avrebbe avuto la volontà di indagare il passato per portare alla luce quelle strutture tecnico-materiali che hanno contribuito a riconfigurare le coordinate del sensibile e del visibile nel corso dell'Ottocento, vedendo nei dispositivi tecnici dell'epoca fenomeni prototipici per lo sviluppo della fotografia e del cinema e, allo stesso tempo, il corrispettivo cambiamento storico della percezione.

⁴⁴ W. Benjamin, "Novità sui fiori" (1928), in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 221-224, qui p. 221.

⁴⁵ W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (1935-36), in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., qui p. 42-43.

⁴⁶ Sulla nozione di esternalizzazione si veda P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina 2014.

⁴⁷ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, op. cit., pp. 90-91.

Da questa prospettiva, ha preso corpo un altro tipo di ricezione che vede Benjamin come precursore della teoria archeologica dei *media*, un campo specifico dei *Media Studies*.⁴⁸ Lo studio di queste ricerche ha come oggetto principale tutte quelle condizioni di possibilità tecniche e materiali, storicamente determinate, che configurano profondamente l'esperienza sensoriale e, in un'ottica più affine alla ricerca foucaultiana, anche le forme del sapere. È il caso delle indagini di Friederich Kittler (*Gramophone, Film, Typewriter*, 1986) per il quale – in base a un approccio fortemente deterministico – senza i dispositivi tecnologici non sarebbero possibili tutte quelle operazioni (archiviazione, registrazione, elaborazione e trasmissione di dati) capaci di produrre senso e significato. Come quella proposta dallo studioso tedesco, tutte queste indagini mediologiche hanno in comune il fatto di concentrarsi solo su una delle accezioni del termine *medium* presente nei lavori del filosofo di Berlino e che coincide con la nozione di *Apparat* (traducibile con i termini di apparecchio o apparato). Quando Benjamin fa uso della parola in questo senso si riferisce alla fotografia, al cinema o alla stampa e in generale a quello che Foucault chiamerà nell'*Archeologia del sapere* (1969) l' "a-priori storico materiale", indicando con questa espressione le condizioni materiali di possibilità che permettono l'esperienza e la conoscenza.⁴⁹

Se interpretata solo in base a questo significato, la nozione di medialità non è compresa in modo esaustivo perché non tiene conto di tutte le altre connotazioni presenti nell'opera del filosofo di Berlino: non sono infatti soltanto gli oggetti tecnici a essere considerati come *media* ma anche le strutture architettoniche come i *Passages* o l'*intérieur* borghese, l'illuminazione urbana o le sostanze psicotrope come l'*hashish* sono tutti *media* capaci di plasmare la nostra esperienza. Per Benjamin, la medialità in cui si realizza la percezione può dipendere tanto da condizioni naturali, come ad esempio la luce o il colore, quanto da

⁴⁸ C'è in realtà un altro aspetto sempre riconducibile alla relazione tra sensibilità e tecnica così come la articola Benjamin: quella sviluppata da Jonathan Crary. In *Le tecniche dell'osservatore* (1990) ricostruisce una storia della visione che indaga il ruolo e il cambiamento storico del fruitore in base a quello dei dispositivi ottici. Per quanto riguarda la ricezione di Benjamin come teorico dei *media* si rimanda alla ricca bibliografia contenuta in A. Pinotti, A. Somaini, "Introduzione", in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. IX-XXXI.

⁴⁹ Non ci sono ancora degli studi scientifici che abbiano messo a confronto le nozioni del pensiero dei due autori, se si esclude il prossimo numero della rivista *Materiali Foucaultiani* ancora in corso di pubblicazione. Sarebbe interessante intraprendere questo tipo di ricerca per vedere la loro affine visione della storia perché in entrambi i casi si tratta di uno studio critico che parte dagli oggetti. In *Mots et les choses* (1966) – che in inglese è tradotto efficacemente in *The Order of Things. An Archeology of Human Sciences* (1970) – l'autore francese considera il processo temporale cui è sottoposta l'episteme, guardando alla storia degli oggetti intesi come dispositivi che producono conoscenza. La ragione è che le categorizzazioni, in base alle quali sono classificati, permettono di comprendere in che modo essi vengono conosciuti e quindi le variazioni storiche dei sistemi epistemici.

condizioni tecniche o in generali artificiali.⁵⁰ Se la nozione di *medium* può essere interpretata secondo questo significato più ampio, essa può essere definita in modo più generale come quel luogo (*milieu*) in cui avviene la percezione e quindi anche la conoscenza.⁵¹

Sebbene sia innegabile che il filosofo analizzi l'aspetto estesiologico e la plasticità temporale della sensibilità attraverso la nozione di *medium*, è a partire da una teoria dell'arte che egli elabora una più generale dottrina estetica capace di dare conto della storicità della percezione. L'analisi di Benjamin si inserisce all'interno di un dibattito che coinvolge altri suoi contemporanei, come ad esempio lo storico dell'arte Erwin Panofsky contrario all'idea che allo sviluppo storico dell'arte corrisponda un analogo sviluppo della sensibilità: gli uomini hanno sempre visto, e in generale percepito, allo stesso modo, sebbene gli artisti siano capaci di rappresentarlo in modo diverso. La sensibilità sarebbe quindi a-storica e comprensibile esclusivamente guardando all'aspetto psico-fisico dell'individuo.⁵² D'accordo invece con la prospettiva dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin – a cui invece Panofsky si contrappone apertamente –, Benjamin è convinto che la percezione muti storicamente, come avviene nel caso dell'arte: «L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica tardoromana e la “Genesi di Vienna”, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione».⁵³

Le analisi che seguiranno hanno come punto di partenza i risultati ottenuti dalle ricerche sulla storicità della percezione nelle indagini estesiologiche di Benjamin e, in particolare, la corrispondenza che esiste tra la dinamica storico-naturale – che plasma la sensibilità spontaneamente artificiale dell'uomo – e la lettura critica della storia dell'arte da cui, come si è appena detto, egli sviluppa una più ampia teoria storiografica e critica. Sarà così comprensibile la ragione che legittima un'interpretazione dell'approccio critico di Benjamin attraverso quello adottato dallo storico naturale e la sua attualità nei *Material Studies* alla luce della morfologia goetheana.

È stata la filosofa e amica Hannah Arendt la prima interprete a comprendere la relazione importante che il pensiero di Benjamin intrattiene con la morfologia, contrapponendosi alla riduzione del pensatore alla scuola marxista che, come abbiamo già osservato, dipende in larga misura dal ritratto che ne fornisce Adorno. Il profilo, che la studiosa gli dedica, attesta

⁵⁰ Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, “Introduzione”, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. XII-XIII.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. E. Panofsky, “Il problema dello stile nelle arti figurative” (1915), in *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 141-152.

⁵³ W. Benjamin, “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” (1935-36), in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit. p. 21.

la comprensione dell'attività poetica – e quindi creatrice – dell'amico, esule come lei in Francia a causa della loro comune origine ebraica.⁵⁴ Se da un lato, quindi, Arendt comprende le ragioni dottrinali di Adorno, consapevole che i presupposti teorici da cui partono i due autori non siano gli stessi, sa anche che il limite è dell'interprete perché incapace di accogliere pienamente la riflessione e la metodologia proposta dal filosofo di Berlino. Nonostante il loro incontro avvenga solo nel 1935 quando entrambi si ritrovano esuli a Parigi, l'autrice di *The Human Condition* capisce, forse perché altrettanto distante dalla dottrina dell'Istituto di Ricerca Sociale, che la sintesi, tra l'aspetto intellettuale e quello empirico, tra lo spirituale e il materiale, è il metodo, lo stile e anche l'obiettivo delle analisi teoriche di Benjamin. Nell'interpretazione della studiosa, la comprensione dell'operazione critica e dell'originalità del filosofo può avvenire solo riconoscendo in Goethe l'unico intellettuale che abbia realmente influenzato l'approccio di Benjamin alla ricerca e alla conoscenza. In particolare, Arendt ricorda come il desiderio epistemico e ancor prima critico sia soddisfatto dalla funzione euristica del fenomeno originario (*Ur-phänomen*) e quindi dalla convinzione di Goethe di poter individuare, perché percepibile, «l'esistenza “fattuale” di un fenomeno archetipo, di una cosa concreta da rinvenire nel mondo delle apparenze».⁵⁵ Sviluppando l'intuizione di Arendt, sarà dimostrato come l'uso euristico del dato nell'approccio critico di Benjamin dipenda dalla morfologia goetheana e, in questo modo, considerare questo paradigma epistemico come la genesi storica e concettuale dell'operazione esegetica dei contemporanei *Material Studies*. Avanzando la suddetta proposta interpretativa, questo lavoro intende avvalorare la lettura ermeneutica che vede il legame fruttuoso tra morfologia goetheana e l'approccio critico di Benjamin, visto per la prima volta da Arendt, rilevato in Francia da Jean Lacoste, in Germania da Stéphane Mosès e in Italia da Andrea Pinotti. La connessione con i *Material Studies* è invece l'aspetto originale di questa ricerca, vedendo in queste eterogenee indagini, rivolte alla natura come all'artefattualità, l'intenzione comune di partire dall'espressività del dato materiale per la costruzione di un oggetto epistemico.

⁵⁴ Già notato da J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, PUF, Parigi 1997, p. 226.

⁵⁵ H. Arendt, “L'omino gobbo”, in *Walter Benjamin (1892-1940)*, SE Milano, pp. 13-34, qui p. 25.

PARTE PRIMA

TRA *BÌOS* E *MORPHÉ*: ALLE RADICI DEI *MATERIAL STUDIES*

1.1 La valenza epistemica della morfologia per una teoria critica della storia

*Questi fatti (...) fanno sorgere dal loro seno
la serie delle concrete forme storiche
dei passages, come la foglia dispiega da sé
l'intero regno del mondo vegetale empirico.*

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, (1927-1940)

La teoria storiografica di Benjamin può essere compresa alla luce della morfologia goetheana perché animata dalla stessa necessità epistemica e guidata dagli stessi presupposti gnoseologici. Una delle argomentazioni principali che giustifica questa esegesi è fornita dall'uso che l'autore fa della nozione di storia naturale.⁵⁶ Questo concetto compare per la prima volta nell'*Origine del dramma barocco tedesco* e, in particolare, nella *Premessa gnoseologica* (1923). Interrogandosi sul modo in cui sia più legittimo leggere storicamente l'arte, Benjamin si distacca da un approccio cronologico e anche da un'interpretazione in cui l'evoluzione storica dell'oggetto artistico è letta attraverso la successione dei motivi o delle forme che si danno temporalmente. A questo proposito,⁵⁷ è utile ricordare come espone questa idea all'amico Florens C. Rang: «Le ricerche della storia dell'arte corrente conducono sempre soltanto alla storia degli argomenti, dei motivi o alla storia della forma, per cui le opere d'arte offrono solo esempi, in certo modo modelli; mentre una storia delle opere d'arte è esclusa».⁵⁸ È allora necessario comprendere criticamente la storia dell'arte dal punto di vista della storia dell'opera ma, se una storia cronologica – tematica o formale – è esclusa, in che modo essa va intesa?

⁵⁶ Sulla nozione di storia naturale in Benjamin: S. Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Projects*, op. cit., pp. 58-77; R. Buchholz, "Verschränkung von Natur und Geschichte. Zur Idee der Naturgeschichte bei Benjamin und Adorno", in *Magnetisches Hingezogensein oder Schaudernde Abwehr. Walter Benjamin 1892–1940*, a cura di R. Buchholz, J. A. Kruse, J.B. Metzler, Stoccarda 1994, pp. 59-94; B. Hanssen, *Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in "Comparative Literature Issue", 4, 1995, pp. 809-833; Id., *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California press, Berkley-Los Angeles-Londra 1998.

⁵⁷ Già notato da S. Mōses, in "Il modello estetico", in *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op. cit., pp. 133-158, qui p. 134.

⁵⁸ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, op. cit., p.178.

Nella *Premessa*, Benjamin propone un'operazione ermeneutica attraverso la nozione di storia naturale: la storia dell'arte deve considerare i suoi oggetti in analogia con i resti fossili, dato di ricerca dello storico naturale, perché la lettura euristica che si compie è la medesima: «La preistoria e la storia di questi esseri è, a conferma della loro salvazione o del loro raccogliersi nell'ordito del mondo delle idee, non una storia pura, bensì una storia naturale».⁵⁹ Come ha già osservato Stéphane Mosès,⁶⁰ questa visione dell'opera d'arte è presente anche in un altro importante saggio, breve ma molto denso, scritto due anni prima: *Il compito del traduttore* (1921). Proprio nel luogo in cui nella *Premessa* definisce la nozione di storia naturale in riferimento alla lettura critica degli oggetti artistici, compare una nota a piè di pagina che rimanda al saggio sulla traduzione. Qui, l'autore definisce le opere d'arte in analogia con le forme viventi ma, come tende egli stesso a precisare, la sua definizione della nozione non coincide con una metafora. Piuttosto, la vita che anima gli oggetti culturali deve essere attribuita loro nel senso più realistico del termine: «È in senso pienamente concreto e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e della sopravvivenza delle opere d'arte. Che la vita non si debba attribuire solo alla fisicità organica, è stato intuito anche nelle epoche in cui il pensiero era più prevenuto».⁶¹

Benjamin precisa in che modo il concetto debba essere correttamente pensato: «Non si tratta di estendere l'impero della vita sotto il fragile scettro dell'anima, come ha fatto Fechner;⁶² per non dire che la vita possa essere definita in base ai momenti ancor meno determinanti dell'animalità, come il sentire che la può caratterizzare solo occasionalmente. È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita».⁶³ La vita, tanto delle opere d'arte quanto quella delle creature viventi, non è quindi definibile in base alle sensazioni che derivano dall'istinto e nemmeno identificabile con una sorta di animismo, ma acquista senso e può essere compresa solo alla luce della dimensione storica che, lungi dall'essere uno sfondo scenico, ha un ruolo attivo nella definizione del processo vivente.

⁵⁹ W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", in *Il dramma barocco tedesco* (1923), a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999, pp. 3-31, qui p. 21-22.

⁶⁰ S. Mosès, "Il modello estetico", in *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op. cit., p. 136.

⁶¹ W. Benjamin, "Il compito del traduttore" (1921), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., pp. 39-70, qui p. 41.

⁶² Gustav T. Fechner fu un fisico e psicologo tedesco del Diciannovesimo secolo che si fece assertore dell'idea di pan-psichismo.

⁶³ W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", in *Il dramma barocco tedesco* (1923), op. cit., pp. 21-22.

A partire da una teoria storica dell'arte, che riflette sulla vita storica dell'oggetto artistico, il filosofo sviluppa una più ampia riflessione storiografica che guarda alla vita e alla sopravvivenza degli oggetti in generale secondo la dinamica che sussiste tra la vita e la storia. Come ricorda nei *Passages*, «tutte le categorie storiche devono essere ricondotte qui a un punto indifferenziato. Nessuna categoria storica senza la sua sostanza naturale, nessuna categoria naturale senza il suo filtraggio storico».⁶⁴ Se il filosofo descrive il proprio approccio critico a partire da una teoria estetica che diventa storica, paragonando il suo operato a quello dello storico naturale, in modo speculare, Goethe, a partire da una teoria della natura che considera ogni essere vivente solo alla luce della storia, sviluppa un paradigma scientifico valido per interpretare euristicamente anche le opere d'arte e, in generale ogni cosa del mondo. Benjamin nella biografia dedicata a Goethe e commissionatagli come voce per la *Grande Enciclopedia Sovietica* nel 1928, scrive che il poeta «concepiva la storia solo in quanto storia naturale, la concepiva solo in rapporto alla creatura vivente».⁶⁵ La scelta di dare spazio alle riflessioni sul vivente e il modo in cui da queste la morfologia diventa un paradigma epistemologico più ampio, non è allora di poco conto perché consente di comprendere le ragioni che hanno portato il filosofo di Berlino a scegliere questa dottrina per la formulazione di una critica della storia.

Come ha già osservato Móses, la morfologia goetheana non ispira solo la teoria critica di Benjamin ma molte ricerche interessate tutte a superare lo storicismo. Richiamandosi alle riflessioni di Carlo Ginzburg,⁶⁶ lo studioso tedesco ricorda come la ricerca di Vladimir Propp (*La morfologia della fiaba*, 1926), *Le note sul Ramo d'oro di Frazer* (1931) di Ludwig Wittgenstein, il libro sul *Tramonto dell'Occidente* (1918) di Oswald Spengler sono tutte influenzate da questo paradigma. Tuttavia, nel caso di Benjamin, le ragioni che lo spingono ad assumere questa dottrina sono motivate, come già in parte illustrato, da istanze epistemiche che dipendono a loro volta da esigenze gnoseologiche. Se da un lato, c'è la necessità di contrapporsi allo storicismo, alla sua fede nel dato e quindi al metodo induttivo di matrice positivista, dall'altro, la scelta di adottare la morfologia è dovuta al fatto che essa supera anche la visione idealistica

⁶⁴ W. Benjamin, "Primi appunti", in *I «passages» di Parigi* (1927-1940), op. cit., pp. 895-972, qui p. 947.

⁶⁵ W. Benjamin, "Goethe" (1928), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III. Scritti (1928-1929)*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 130-159, qui pp. 141-142.

⁶⁶ C. Ginzburg, *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi*, in "Paragone", 386, 1982, pp. 5-17, qui p. 9.

della storia e il suo metodo di astratta generalizzazione. Come ha osservato sempre il critico tedesco,⁶⁷ la scelta di condurre una ricerca che tenga conto della vita storica delle opere d'arte, considerate come oggetti storici e non estetici, che verrà poi estesa nei *Passages* agli oggetti in generale per formulare una più ampia teoria storica, evidenzia la preminenza offerta al dato nell'approccio critico pensato nei termini di quella «delicata empiria», espressione con la quale Benjamin definisce l'operazione gnoseologica di Goethe.⁶⁸

Considerare la relazione che la lettura storica che Benjamin propone intrattiene con la morfologia ha poi una ricaduta teorica importante perché consente di mostrare la valenza del procedimento morfologico al di là della tradizionale scissione tra le scienze naturali e le epistemologie umane che segna anche l'esperienza intellettuale di Goethe. Se da un lato il suo talento artistico era, ed è, assolutamente indiscusso, dall'altro il suo inedito approccio scientifico – qual è appunto l'analisi morfologica – non fu per nulla compreso dai suoi contemporanei. Come lui stesso ricorda, «è da più di mezzo secolo che sono conosciuto in patria e anche all'estero come poeta, e come tale vengo considerato; non è invece noto, né è stato osservato con attenzione quanto mi sia dedicato alla natura, nel campo dei fenomeni fisici e organici, e come abbia sempre seguito senza clamori, con serietà e passione, tutto ciò che di serio veniva scritto al riguardo».⁶⁹

È noto invece come l'attività scientifica di Goethe abbia avuto una parte notevole all'interno della sua ricerca intellettuale. Per avere un'idea di quale fosse lo spazio che lo studio della natura occupa all'interno delle sue ricerche, si possono ricordare le parole dello scrittore tedesco Gottfried Benn contenute in *Goethe e le scienze naturali* (1932): «Nella grande edizione di Weimar, gli scritti di scienze naturali riempiono quattordici volumi; se si calcola poi che nei cinquanta volumi di lettere e nei trentasette volumi di diari molti e ampi passi trattano gli stessi temi, già questo panorama statistico dà un'impressione dell'importanza dell'opera scientifica».⁷⁰ È vero infatti che Goethe si occupa dell'indagine di diversi fenomeni, oggi studiati da sempre più settoriali branche delle scienze naturali: di botanica e di zoologia, di meteorologia e di

⁶⁷ S. Mòses, "L'angelo della storia", in *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, op. cit., p. 152.

⁶⁸ W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia" (1921), op. cit., pp. 225-244, qui p. 240.

⁶⁹ J. W. Goethe, "L'autore comunica lo studio dei suoi studi botanici", in *Dalla edizione franco-tedesca del saggio sulla metamorfosi delle piante (1828-1831)*, in *Gli scritti scientifici, Vol. I. Morfologia I: Botanica*, op. cit., pp. 245-262, qui p. 260.

⁷⁰ G. Benn, "Goethe e le scienze naturali", in *Lo smalto sul nulla* (1932), a cura di L. Zagari, Adelphi, Milano 2002, pp. 89-125, qui p. 89-90.

mineralogia, di osteologia e dello studio dei fenomeni cromatici. È interessato alle teorie geologiche che al tempo erano principalmente due: da un lato la corrente del nettunismo, per la quale le formazioni rocciose erano il prodotto di una lenta sedimentazione dei depositi chimici contenuti nelle acque preistoriche; dall'altro quella del vulcanismo che stabiliva l'origine eruttiva delle formazioni della crosta terrestre. Fin da giovane, alleva bachi da seta per studiare la metamorfosi degli insetti, regno animale che più di altri mostra l'incessante attività di trasformazione e modificazione del mondo naturale.⁷¹ Partecipa attivamente al dibattito che, negli anni precedenti all'affermazione del positivismo empirico, si divide tra la teoria preformazionista e quella epigenetica, interrogandosi sulla nascita e lo sviluppo degli organismi viventi. Prende parte alla diatriba accademica tra Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire e Georges Cuvier. È amico dei fratelli Von Humboldt e con Alexander costruisce un apparato ottico per analizzare le luminescenze prodotte dal fosforo. Collabora con il fisionomista Johann Caspar Lavater e nutre una dura avversione, che condivide con i filosofi romantici, per la visione meccanicistica della natura proposta dal fisico Isaac Newton. Da questo ritratto si può comprendere chiaramente che Goethe era un naturalista in stretto dialogo con gli scienziati del suo tempo, indagando le medesime questioni.

Il fatto che sia ricordato più come poeta che come scienziato dipende da un pregiudizio che caratterizza la nostra immagine dell'episteme, figlia di quella distinzione istituzionalizzata che pone da un lato la scienza e dall'altro la cultura tradizionale. Non abbiamo ancora superato quella separazione tra le due culture che Charles P. Snow descrive nel suo ormai classico *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959). Come avveniva nell'ambiente accademico inglese degli anni Cinquanta del secolo scorso, ancora oggi alcuni uomini di lettere – ma potremmo dire più in generale coloro che si occupano di cultura umanistica – pensano che la loro attività non abbia nulla a che vedere con quella dello scienziato, e molti sono gli scienziati convinti di non avere nulla in comune con il lavoro che spetta agli umanisti. Quello che è evidente allo studioso anglosassone, è che questo pregiudizio, tanto in un caso come nell'altro, non dipende, per quanto siano diversi, dai rispettivi oggetti di studio. Piuttosto, il divario nasce da un diverso atteggiamento culturale che pone da un lato la scienza e, dall'altro,

⁷¹ J. W. Goethe, "Premessa al contenuto", in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III* (1785-1798), a cura di E. Ferrario, tr. it. di R. Rizzo, Capitello del sole, Bologna 2009, pp. 13-16, qui p. 13.

il lavoro dell'umanista. Così, ad esempio, il fisico e il biologo, pur avendo oggetti di studio e problematiche differenti che affrontano con strumenti teorici diversi, agiscono allo stesso modo, condividendo la stessa cultura: quella scientifica. Ciò vuole dire che entrambi hanno «comuni regole e schemi di comportamento, comuni presupposti e modi di accostarsi alle cose».⁷² Opposta a questa cultura, si trova quello che Snow definisce come sapere tradizionale e che, esattamente come quello scientifico, causa un atteggiamento irriflesso per il quale tutti quelli che si occupano della cultura umanistica agiscono secondo i medesimi criteri. L'autore argomenta le conseguenze che la dicotomia tra scienza e tradizione implica, ricordando come i suoi colleghi scienziati di Cambridge considerino difficile, se non in certi casi ardua, la lettura dei testi di Charles Dickens, sebbene sia uno degli autori più importanti della tradizione letteraria inglese. La situazione appare altrettanto critica nel caso degli uomini di lettere, i quali sembrano totalmente privi delle nozioni elementari delle scienze, come ad esempio la conoscenza della seconda legge della termodinamica. Come lo stesso Snow fa notare, questa domanda potrebbe essere considerata «l'equivalente scientifico di: "Avete letto un'opera di Shakespeare?"»⁷³ Grazie anche solo a questo paio di aneddoti, è evidente che l'autore ricorre a casi che riguardano le nozioni elementari del sapere, tanto di quello scientifico come di quello umanistico e non si riferisce invece a quelle che si raggiungono con una conoscenza più specialistica. In questo modo, mette in evidenza la mancanza di un *sensus communis* tra scienziati e umanisti. Ciò comporta, da un lato, un atteggiamento scienziato, dall'altro, l'idea che la cultura umanistica sia in antitesi con quella scientifica, negando qualsiasi valore epistemico alla prima – che quindi viene considerata come a-scientifica – e, molto spesso, qualificata anche come nociva per la scienza stessa. In altre parole, la tradizione culturale non solo non avrebbe nulla a che vedere con la scienza ma ne sarebbe la negazione.

Il pregiudizio che fonda questa visione dicotomica del sapere, trova la sua origine storica nel dibattito che si articola già a partire dalla metà dell'Ottocento e che coinvolge sia scienziati, come Hermann von Helmholtz, sia filosofi, come Wilhelm Windelband e Wilhelm Dilthey.⁷⁴ La necessità di definire la storiografia come una

⁷² C. P. Snow, *Le due culture* (1959), tr. it. di A. Carugo, a cura di A. Lanni, con interventi di G. Giorello, G. O. Longo, P. Odifreddi, Marsilio, Venezia 2008, p. 24.

⁷³ *Ivi*, p. 29.

⁷⁴ Cfr., H. J., Rheinberger, *Culture and Nature in the Prism of Knowledge*, "History of Humanities", 1-1, 2016, pp. 155-181.

disciplina epistemica autonoma, porta a distinguere in maniera sostanziale tra le scienze umanistiche e quelle che hanno invece come oggetto la natura. Come ha osservato Lorraine Daston nel suo *The Sciences of the Archive* (2012), se le discipline umanistiche sono considerate come quelle che hanno il compito di preservare e tramandare il sapere, dall'altro le scienze naturali sono giudicate come quelle esclusivamente dedite all'osservazione empirica e al lavoro da laboratorio, prive di una dimensione storica. Per mostrare la genesi di questa dicotomia, l'autrice ricorda che il fisico e fisiologo von Helmholtz, in un famoso discorso all'Università di Heidelberg nel 1862, afferma che se i filologi, gli storici e i teologi fanno della dimensione storica una parte inalienabile della loro disciplina, i naturalisti, al contrario, non valutano il processo storico per indagare il loro oggetto di studio.⁷⁵ Con la necessità di sfatare questo mito, Daston argomenta che anche le discipline che indagano la natura non possono prescindere dalla dimensione storica che essa possiede, come nel caso della geologia o della biologia evuzionistica.⁷⁶ Seguendo le sue analisi e prendendo come esempio la geologia, come sarebbe possibile pensare lo studio della costituzione e dei cambiamenti della crosta terrestre senza considerare che questo processo avviene secondo una legge temporale? L'evoluzione del pianeta non sarebbe un'evoluzione storica?

A differenza degli scienziati che si occupano della natura poi, gli umanisti, oltre che non poter escludere dall'analisi i mutamenti temporali perché il loro oggetto di studio è dettato dalla storia stessa, sono coloro che hanno anche il compito di conservare le opere dei loro predecessori, assumendo l'incarico di “guardiani della memoria”. Al contrario di ciò che avviene nelle scienze storiche, nelle scienze naturali gli studiosi sono totalmente indifferenti verso questo tipo di operazione volta alla preservazione.

Il compito esclusivo dato alle scienze umane, le sole deputate alla conservazione e alla difesa della memoria, viene messo in dubbio nel momento in cui si considerano quelle che l'autrice chiama le scienze d'archivio. In questo senso la botanica, considerata come una disciplina scientifica, è buon esempio di questa tipologia perché il sistema di classificazione delle piante è mutato radicalmente, passando da un paradigma all'altro negli ultimi tre secoli: dalla morfologia alla filogenesi, dalla genetica alla cladistica. Di conseguenza, chiunque voglia avvicinarsi a questo tipo di ricerca naturale deve conoscere qual è la storia della disciplina – e quindi anche la storia in cui si è articolato

⁷⁵ L. Daston, *The Science of Archive*, in “Osiris”, 1, 2012, pp. 156-187, qui p. 157.

⁷⁶ *Ivi*, p. 186.

il sistema di classificazione botanico – per usare le collezioni come fonti documentarie. L’archiviazione – intesa come la preservazione e la catalogazione del passato – non deve mai semplicemente essere considerata fine a se stessa, ma sempre come una raccolta di dati da interpretare.

Sebbene questa riflessione sia importante per mettere in discussione la dicotomia tra un sapere considerato scientifico perché volto all’indagine della natura, e uno storico-umanistico, perché deputato alla preservazione della memoria, la ricezione di Goethe è ancora memore di questa distinzione. In analogia con ciò che Werner Heisenberg ha notato riflettendo sulla figura di Johannes Keplero, classificato dalla storia del pensiero come uno dei più famosi astronomi e matematici nonostante fosse animato da uno «spirito spiccatamente poetico»,⁷⁷ Goethe, nonostante sia stato un attento naturalista, è ricordato come un genio letterario, e non come un uomo di scienza, in nome della stessa dicotomia tra saperi. Nonostante ci sia un’importante letteratura a riguardo che testimonia l’attività scientifica di Goethe, l’immagine tradizionale che lo accompagna è ancora quella del genio artistico, del poeta e del romanziere.⁷⁸

Come già annunciato nell’introduzione, è importante ricordare l’indagine che Goethe riserva alla natura perché è proprio a partire da questo interesse che prende avvio la sua riflessione morfologica, innanzitutto come uno studio formale interessato a ciò che si mostra: «Tutto ciò che è deve anche dare cenno di sé e mostrarsi. Un principio, questo, che consideriamo valido dai primi elementi fisici e chimici fino alle manifestazioni spirituali dell’uomo. Ci occupiamo subito di ciò che ha forma. L’inorganico, il vegetale, l’animale e l’uomo, tutto si annuncia e appare per ciò che è ai nostri sensi interni ed esterni».⁷⁹ Ponendo l’accento non soltanto sull’aspetto formale ma anche su quello visivo, l’autore della morfologia può essere considerato uno scienziato che ha fatto tesoro della lezione della Rivoluzione Scientifica seicentesca. Se a tutti è noto quale sia stato il contributo di questo momento storico alle scienze quali l’astronomia, la matematica e la fisica, è meno documentato, e comunque di recente interesse, come

⁷⁷ W. K. Heisenberg, *Mutamenti nelle basi della scienza* (1944), tr. it. di A. Verson, Bollati-Boringhieri, Torino 1978, pp. 89-90.

⁷⁸ La naturalista inglese Agnes Arber ha dimostrato il valore degli studi sulle piante di Goethe e ne ha rilevato l’interesse per la moderna botanica. Per un approfondimento si rimanda al suo testo: *The Natural Philosophy of the Plant Form*, Cambridge University Press, Londra 1950. Su Goethe scienziato: cfr. F. Amrine et al., *Goethe and the sciences: a reappraisal*, Reidel, Dordrecht 1987; G. Giorello, A. Grieco (a cura di), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998; F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza: lezioni dell’anno accademico 2000-2001*, Cuem, Milano 2001.

⁷⁹ J. W. Goethe, “Morfologia”, in *Per una morfologia autonoma come scienza autonoma* (1795-98), in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III*, op. cit., p. 115.

anche la storia naturale sia progredita nello stesso momento e con la medesima portata rivoluzionaria. Come ha già analizzato lo storico dell'arte David Freedberg, un contributo fondamentale è stato offerto dall'Accademia dei Lincei. Il ruolo che l'osservazione e la documentazione visiva ha nei loro studi, dove la teoria va di pari passo con ciò che si osserva e con ciò che si documenta attraverso i disegni, la pittura e la xilografia, attesta l'importanza dell'aspetto visivo nello studio della natura, tanto che non sarebbe sbagliato parlare di una vera e propria "fede" nel potere della vista.⁸⁰

Sebbene la morfologia possa apparire come un approccio scientifico esclusivamente basato sull'osservazione empirica, Goethe è consapevole dei rischi che tale lettura comporta. Come l'autore delle *Metamorfosi* denuncia già a suo tempo, la mancanza di una riflessione è vista come un danno per il processo epistemico anche nel caso della scienza naturale. Considerando l'atteggiamento di alcuni scienziati che non si pongono il senso ultimo della loro ricerca, riducendosi così a tecnici specializzati, egli ricorda in che modo il loro lavoro si riduca a quello del giardiniere perché privo della profondità critica necessaria che lo qualificerebbe invece come scientifico.⁸¹ Se un metodo totalmente empirico risulta inadeguato, una ricerca che considera solo la prospettiva teorica dello scienziato è altrettanto inadatta. Nel caso in cui il ricercatore si facesse guidare solo dalle sue teorie, tenderebbe ad individuare nei fenomeni la prova delle sue idee e, di conseguenza, a leggere la natura in funzione della tesi che vuole dimostrare. A questo proposito, è esplicito ciò che Goethe scrive nel saggio intitolato *L'esperimento come mediatore tra soggetto e oggetto* (1823): «Non si farà mai abbastanza attenzione a non dedurre troppo rapidamente delle conseguenze da esperimenti, a non voler dimostrare immediatamente una qualsiasi tesi mediante esperimenti».⁸² È per questo genere di assunti che la ricerca morfologica non può essere pensata come una postura epistemica esclusivamente empirista: è necessario tenere conto tanto dell'esperienza sensibile come delle idee del ricercatore che osserva

⁸⁰ Cfr. D. Freedberg, *L'occhio della linca: Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale* (2002), tr. it. di L. Guerrini, Bononia University Press, Bologna 2007.

⁸¹ «Nessuno che intende appropriarsi di una conoscenza scientifica sente subito all'inizio di dover tendere sempre più intensamente il suo modo di pensare e di rappresentare. Coloro che si occupano di scienze hanno sentito solo per gradi questa necessità. Al giorno d'oggi, essendo già discusse tante questioni, il botanico, che è diventato in fondo un giardiniere artigiano, giunge a poco a poco ad affrontare le domande più difficili ma, dal momento che non sa nulla dei punti di vista da cui a queste si dovrebbe rispondere, o si accontenta di parole o cade in una specie di stupefacente conclusione» [J. W. Goethe, "Ordine dell'impresa", in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III*, op. cit., pp. 116-121, qui p.116].

⁸² J. W. Goethe, "L'esperimento come mediatore tra soggetto e oggetto" (1823), in *Teoria della natura*, tr. it. di M. Montinari, Bollati-Boringhieri, Torino 1958, pp. 28-40, qui pp. 33-35.

la natura.⁸³ Si potrebbe dire che, usando un fenomeno a lui molto caro, egli tratta l'empirismo quanto l'idealismo come se si trattasse di due poli all'interno di uno stesso campo magnetico.⁸⁴ È per questa stessa ragione che non prende mai partito per una teoria o per l'altra, ma pensa le dottrine per quelle che sono, ovvero strumenti concettuali di lavoro che indirizzano ma non determinano la realtà, consapevole del rischio di appoggiarsi totalmente ad una teoria per poi vedere nei fenomeni la loro effettiva prova. Per spiegare con un esempio questo atteggiamento, possiamo considerare come le dottrine degli epigenisti da un lato, e quelle dei preformazionisti dall'altro, abbiano lo stesso peso per Goethe perché possono essere entrambe utili per dare conto della logica del vivente.⁸⁵ Negli studi dedicati alla morfologia, ricorda che egli si servirà «tanto delle idee degli evolucionisti quanto delle idee degli epigenisti, tanto della procreazione più condizionata quanto di quella più libera, solo, come qui preannuncio, considerandole parole e mezzi, a seconda della necessità di spiegarmi con ciò nel modo migliore».⁸⁶ A questo proposito, un'osservazione che proviene ancora una volta da Heisenberg può riassumere l'approccio epistemologico della morfologia che ha l'esigenza di coniugare l'analisi empirica ai processi soggettivi della conoscenza. All'interno di un discorso che ha come nucleo centrale la relazione tra scienza e tradizione, il fisico tedesco considera il metodo morfologico come un'eccezione all'interno della storia della scienza, sempre divisa tra un riduzionismo di matrice idealista e uno di origine empirista.⁸⁷ Heisenberg ricorda che «Goethe tentò di ritornare a una scienza descrittiva, a una scienza cioè interessata solo ai fenomeni visibili in natura e non a esperimenti che producano nuovi fenomeni artificiali. Egli avversava l'idea di scindere i fenomeni in una parte soggettiva e in una oggettiva, e

⁸³ «Si può vedere chiaramente il pericolo che si corre quando si vuole collegare una singola esperienza con un'idea già formata oppure si vuole dimostrare un qualsiasi rapporto, che non è del tutto sensibile ma che è già stato espresso dalla forza formativa dello spirito, mediante singoli esperimenti» (*Ibidem*).

⁸⁴ «Il magnetismo è un fenomeno originario che basta enunciarlo per spiegarlo. In tal modo esso diventa anche il simbolo di tutto il resto, per cui non abbiamo più bisogno di cercare parole e nomi» [J. W. Goethe, *Massime e Riflessioni* (1833), massima 434, Bur, Milano 2013, pp. 94-95].

⁸⁵ Già notato da P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida, Napoli 1993, p. 81.

⁸⁶ J. W. Goethe, «Leggi della formazione delle piante», in *Preliminari alla metamorfosi delle piante* (1785-1788), in *Per una morfologia autonoma come scienza autonoma* (1795-1798), in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III*, op. cit., p. 63.

⁸⁷ In particolare, Heisenberg si concentra sui pericoli che derivano da un atteggiamento radicalmente positivista per il quale sarebbe possibile studiare la natura «come essa è in realtà»: in questo modo, la valenza del ricercatore sarebbe del tutto eliminata. Cfr. W. K. Heisenberg, *La tradizione nella scienza*, Garzanti, Milano 1982.

temeva il pericolo di una distruzione della natura, travolta da una scienza troppo tecnica». ⁸⁸

Uno dei primi interpreti di Goethe a valorizzare i suoi studi naturali, proprio perché in essi è possibile comprendere la portata critica di una teoria della conoscenza dove l'osservazione della datità fenomenica non si riduce a un atteggiamento empirico, è stato Georg Simmel. Nello studio biografico che gli dedica (*Goethe*, 1913) e che tanto influenzerà la ricezione di Goethe da parte di Benjamin per la formulazione della propria teoria critica della storia, Simmel riconosce l'originalità della figura del pensatore che non può essere considerato né come un ricercatore della natura, attento alle sole datità empiriche, né classificabile come un filosofo della natura (*Der Naturphilosophen*), per il quale i fenomeni perdono tutta la loro importanza a favore di una pura speculazione. ⁸⁹ Non solo. Egli capisce che l'originalità della morfologia è dovuta alla rottura che compie nei confronti dei modelli tradizionali con cui la ricerca veniva da sempre impostata, declinandosi in modo solo empirico o soltanto idealistico. A differenza di questi metodi, quello di Goethe riesce a coniugarli e a essere «eminente sintetica». ⁹⁰

⁸⁸ *Ivi*, p. 26.

⁸⁹ Cfr. G. Simmel, *Goethe* (1913), a cura di M Gardini, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 101-102.

⁹⁰ *Ibidem*.

1.2 La nozione di organismo vivente a partire dalle riflessioni di Kant e di Goethe

*Poiché quasi nello stesso tempo
in cui l'opera kantiana giungeva a termine
e si poteva considerare tracciata la carta dei sentieri
attraverso lo scheletrico bosco del reale,
cominciò la ricerca goethiana di un seme di eterno sviluppo*

W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, 1928

Partendo da un'analisi critica che mette in dialogo le riflessioni kantiane e quelle di Goethe, è possibile comprendere come la morfologia non è uno studio che si limita al solo proposito di rinnovare la disciplina della storia naturale. L'indagine della natura pensata da Goethe è animata dalle stesse istanze epistemiche e gnoseologiche che avevano preoccupato Immanuel Kant. A suggerire una continuità tra le ricerche dei due pensatori è lo stesso Benjamin che nella biografia sovietica dedicata al poeta ricorda come l'indagine morfologica è sicuramente influenzata dalla visione di Baruch Spinoza ma, nella sua fase più matura, è profondamente ispirata a Kant.⁹¹ La biografia rivolta alla figura di Goethe non è il solo luogo in cui Benjamin attesta la contiguità tra i due pensatori. Nel saggio critico dedicato al romanzo goetheano delle *Affinità elettive* (1922), Benjamin pone in una relazione di complementarità la ricerca gnoseologica di Kant con quella di Goethe, sostenendo che se il primo ha contribuito alla teoria della conoscenza attraverso la catalogazione del reale, al secondo va invece il merito di aver considerato la costante dinamica cui sono sottoposti i fenomeni e la possibilità di cercarne un'origine comune.⁹²

A questo proposito, è utile cogliere la convergenza tra Benjamin e Ernst Cassirer che acquista particolare rilievo proprio nel confronto tra Kant e Goethe. Benjamin segue le lezioni di Cassirer a Berlino tra il 1912 e il 1913 e rimane interessato alla sua ricerca anche dopo, come testimonia la lettera del 28 dicembre 1925 indirizzata allo scrittore e amico Hugo von Hofmannsthal: «Qualche tempo fa ho letto con molto interesse il lavoro di (scil. Ernst) Cassirer sulla *Begriffsform im mytischen Denken* (*La forma*

⁹¹ W. Benjamin, "Goethe" (1928), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III. Scritti (1928-1929)*, op. cit., p. 144.

⁹² W. Benjamin, "Le affinità elettive di Goethe" (1922), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., pp. 163-243, qui p. 164.

concettuale nel pensiero mitico)». ⁹³ Entrambi, poi, intrattengono una relazione intellettuale e personale con Hermann Cohen, oltre ad avere un'altra importante amicizia comune: quella con Adorno. Per queste ragioni, ma soprattutto perché la relazione tra Kant e Goethe è stata molto approfondita da Cassirer fino al punto che la riflessione sulla prossimità dei due autori diventa una costante nel pensiero neo-kantiano, ⁹⁴ è utile vedere in che modo il filosofo di Marburgo analizzi la relazione tra i due pensatori che, come si accennava, non è così distante da quella del filosofo di Berlino. In *Goethe e la filosofia kantiana* (1945) Cassirer descrive la relazione tra i due autori in maniera analoga a quella appena ricordata con Benjamin: Kant e Goethe, seppur condividano lo stesso obiettivo teorico, indagano la questione partendo da punti di vista opposti: «Kant come critico della ragione ricercava la forma logica, i principi della conoscenza d'esperienza; Goethe, come artista e naturalista, parlava di “fenomeni originari”». ⁹⁵ Da queste considerazioni emerge che Goethe, come Kant si interroga «sulla vecchia fondamentale questione: in che misura noi stessi contribuiamo, e in che misura il mondo esterno contribuisce, alla nostra esistenza spirituale». ⁹⁶ Sebbene la domanda gnoseologica sia una delle più antiche con le quali l'analisi filosofica si sia mai confrontata, è risaputo che Kant segna un momento di rinnovamento e Goethe ne è ben consapevole. Analogamente a quello che l'astronomo Niccolò Copernico aveva fatto nel campo dell'astronomia con la formulazione della teoria eliocentrica, Kant “rivoluziona” le posizioni occupate dal soggetto e dall'oggetto nel processo conoscitivo, dando una posizione preminente alle facoltà dell'animo umano, rispetto a quella occupata dall'oggetto. ⁹⁷

⁹³ W. Benjamin, *Lettere. 1913-1940*, op. cit., p. 141.

⁹⁴ Nelle riflessioni introduttive di Giulio Raio, in E. Cassirer, *Rousseau, Kant e Goethe* (1945), Donizelli, Roma 1999 si ricordano le opere in cui la relazione tra i due autori viene indagata da Cassirer. Oltre al già citato *Goethe e la filosofia kantiana* pubblicato postumo (1945), *Libertà e forma: studi sulla storia spirituale della Germania* (1916), *Le lettere*, Firenze 1999; “Goethe e il XVIII secolo”, “Goethe e il mondo storico”, entrambi in *Goethe e il mondo storico: tre saggi*, a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia 1995; “L'ideale della conoscenza nella biologia e le sue trasformazioni”, in *Storia della filosofia moderna*, Vol. IV, libro II, Einaudi, Torino 1950, pp. 191-336. Raio sostiene che questo rapporto sia stato un tema costante nelle analisi dell'autore e sempre usato per comprendere l'eredità kantiana rispetto alla concezione morfologica.

⁹⁵ E. Cassirer, “Goethe e la filosofia kantiana”, in *Rousseau, Kant e Goethe* (1945), op. cit., p. 69.

⁹⁶ J. W. Goethe, “Influenza della filosofia moderna”, in *Teoria della natura*, op. cit., pp. 65-70, qui p. 66. La concordanza è confermata nel momento in cui è lo stesso Goethe, in un saggio postumo dedicato alla nozione di fenomeno originario, ad affermare che nell'analisi morfologica «non si chiedono le cause, bensì le condizioni nelle quali i fenomeni appaiono» (“Il fenomeno puro”, in *Teoria della natura*, op. cit., pp. 49-51, qui p. 51).

⁹⁷ I. Kant, “Prefazione alla seconda edizione” in *Critica della ragion pura* (1787), a cura di P. Chiodi, Utet, 1967, pp. 39-61, qui p. 44. Tuttavia, questo non deve far dedurre che Kant non consideri il ruolo della datità empirica all'interno dei processi gnoseologici: «Non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza incomincia con l'esperienza; da che mai infatti la nostra facoltà di conoscere sarebbe altrimenti messa in

Il confronto tra gli autori diventa particolarmente utile alle analisi qui svolte nel momento in cui si presti attenzione alla riflessione gnoseologica di entrambi quando si interroga sulla possibilità di conoscere o meno gli organismi viventi e, di conseguenza, anche sulla eventualità di fondare una scienza che li abbia come oggetto. I due pensatori si inseriscono pienamente nel dibattito che all'epoca segna la nascita della biologia dopo che lo studio della chimica e della fisica si reputa insufficiente per la comprensione della vita. Interrogandosi sulla logica che governa la vita, essi cercano di inserire la questione all'interno di un quadro epistemico. Da questa prospettiva, acquista valore una riflessione sull'affinità che esiste tra le riflessioni di Kant, contenute nella seconda parte della *Critica del Giudizio* (1790), e le analisi morfologiche condotte da Goethe. Come ricorda anche Cassirer, è lo stesso Goethe a dichiarare tale convergenza di intenzioni: «Kant non ha mai tenuto conto di me, benché io abbia seguito per mia natura una strada simile alla sua. Ho scritto la mia *Metamorfosi delle piante* prima di conoscere qualcosa di Kant e, tuttavia, essa si muove nello spirito della sua dottrina». ⁹⁸ È proprio nella seconda parte della *Critica del Giudizio* che Kant si interroga sulla natura degli “esseri organizzati” intendendo con questa espressione gli organismi viventi. È questo il luogo in cui cerca di risolvere quella che definisce un'antinomia della ragione per la quale, se da un lato la natura sembra poter essere compresa dal soggetto secondo una logica di causa ed effetto, dall'altro ci sono fenomeni particolari che non possono essere descritti secondo questa relazione: si tratta – appunto – delle creature viventi. ⁹⁹ Pensare che gli organismi possano essere compresi secondo un rapporto diverso da quello di causa ed effetto, non deve portare erroneamente a supporre la sua assenza *in toto*. ¹⁰⁰ Com'è noto, nella gnoseologia kantiana l'intelletto e la sensibilità possono portare il soggetto alla conoscenza soltanto quando è possibile formulare giudizi di tipo determinante: questo avviene alla sola condizione che tra i fenomeni ci sia un nesso di tipo causale. Infatti, secondo la costituzione delle facoltà dell'animo umano, non è possibile formulare giudizi conoscitivi se non in base a questo criterio. Così, l'indagine epistemologica

moto se non da parte di oggetti che colpiscono i nostri sensi» (I. Kant, “Introduzione”, in *Critica della ragion pura*, op. cit., pp. 73-93, qui p. 73-74).

⁹⁸ E. Cassirer, “Goethe e la filosofia kantiana” (1945), in *Rousseau, Kant e Goethe*, op. cit., p. 53.

⁹⁹ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio* (1790), a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 451-459.

¹⁰⁰ «È perciò ragionevole, ed anche meritorio, seguire il meccanismo naturale per spiegare i prodotti naturali, finché si può fare con verosimiglianza, e non abbandonare questa ricerca perché sia di per sé impossibile incontrare per questa via la finalità della natura, ma soltanto perché è impossibile per noi in quanto uomini» (*Ivi*, p. 521).

sugli organismi viventi appare animata da una tensione continua che si articola tra i limiti posti alle facoltà umane, capaci solo di cogliere le relazioni di causalità tra i fenomeni, e l'irriducibilità della vita a principi di carattere meccanico.¹⁰¹ Perciò, il naturalista può solo formulare giudizi di tipo riflettente, “giudizi guida” grazie ai quali è possibile dirigere la ricerca ma che non danno nessun apporto in termini conoscitivi sull'oggetto dell'indagine. Per risolvere questa antinomia della ragione, Kant introduce l'idea di organismo come “scopo naturale”. Si tratta infatti dell'unico modo per poter comprendere l'esistenza degli esseri viventi in base ai principi che regolano le facoltà umane: se non può essere ridotta ad una logica meccanica, l'unica intelligibile, è necessario supporre che la natura, in analogia con l'operare tecnico degli uomini, agisca secondo fini. Quindi gli organismi, che non sono conoscibili, sono almeno pensabili come scopi della natura.

Per chiarire questa analogia, che mostra la natura in quanto artefice di oggetti pensati secondo una finalità, Kant ricorre ad un esempio: usa l'albero, organismo del mondo vegetale che, come “essere organizzato”, è in primo luogo un essere vivente capace di generare da sé un altro esemplare della propria specie. Infatti, una creatura vivente, in quanto scopo della natura, non è prodotto da una causa esterna, da quella che Kant stesso definisce come una causa efficiente (*nexus effectivus*), perché altrimenti la sua esistenza potrebbe essere ricondotta a una logica di tipo meccanico e non ci sarebbe nessuna antitesi della ragione di fronte all'indagine del vivente. Dato che non è così, bisogna pensare che l'albero sia causa ed effetto di se stesso: «L'albero si produce da sé relativamente alla specie, nella quale, da un lato come effetto, dall'altro come causa, prodotto incessantemente da se stesso, e quindi producendo sovente se stesso, si conserva costantemente in quanto specie».¹⁰² L'attività autopoietica degli organismi viventi è visibile anche sotto un altro aspetto: la crescita del vivente non è mai semplicemente accrescimento ma «la pianta elabora la materia che si appropria in modo da darle la qualità che ad essa è specificatamente propria e che il meccanismo della natura ad essa esterna non può fornire».¹⁰³ Infine, gli “esseri organizzati” si differenziano dagli altri enti perché «una parte di questa creatura (l'albero) si produce

¹⁰¹ Su questo si veda G. Tomasi, “Estetica”, in *L'universo kantiano. Filosofia, Scienza, Sapere*, a cura di S. Besoli, C. La Rocca, R. Martinelli, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 97-146.

¹⁰² *Ivi*, p. 423.

¹⁰³ *Ibidem*.

da sé in modo che la conservazione della parte e la conservazione del tutto dipendono l'una dall'altra». ¹⁰⁴

La differenza sostanziale tra gli esseri organizzati e quelli che non lo sono dipende certamente dal fatto che non è possibile ricondurre il loro principio vitale a logiche di causalità, ma anche dal fatto che non hanno quella capacità autopoietica che giustifica il loro processo di crescita, permette loro di autoprodursi come specie e di rigenerare singole parti in caso si danneggino. Usando come esempio il meccanismo che regola il funzionamento di un automa qual è l'orologio, nel sessantacinquesimo paragrafo della *Critica del giudizio*, Kant distingue gli enti inorganici dagli “esseri organizzati” proprio perché privi sia dell'attività autopoietica, sia della forza dinamica che invece possono essere ritrovate nel vivente. Come potrebbe l'orologio, autonomamente, riparare una parte che lo compone, come ad esempio una delle sue ruote? Come potrebbe correggersi da solo, se le lancette segnassero l'ora sbagliata? Come sarebbe in grado di mettere in moto il suo meccanismo senza una forza esterna capace di azionarlo? ¹⁰⁵

Questo ragionamento porta Kant a concludere che gli organismi viventi sono diversi dalle macchine perché sono animati da una forza formatrice che non può essere identificata con quella che causa il movimento: «Un essere organizzato non è dunque una semplice macchina, che non ha altro che la forza motrice: possiede una forza formatrice (*bildende Kraft*) che si propaga e che non può essere spiegata con la sola facoltà del movimento». ¹⁰⁶ La nozione di forza non è allora da intendere secondo la definizione della fisica classica, per la quale essa è una causa capace di modificare lo stato di quiete o di moto di un corpo. Non si tratta nemmeno di una forza esterna all'organismo, perché altrimenti potremmo identificarla con una causa efficiente e il vivente ne sarebbe il suo effetto. Quindi, a meno che non si voglia ricorrere a principi di carattere metafisico, o pensare secondo una logica ingenuamente antropocentrica, per la quale la natura non sarebbe che un prodotto ideato in funzione dell'uomo, la *vis* che regola la vita degli organismi viventi deve essere pensata come intrinseca: è in questo senso allora che Kant pensa l'organismo vivente come causa ed effetto di se stesso. ¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, cfr. p. 429.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Già dal § 67 della *Critica*, Kant mette in dubbio che si possa considerare la natura come un prodotto per l'umanità, identificando questo giudizio, non senza ironia, con una posizione altamente ingenua (cfr.

Può apparire paradossale ricorrere alla nozione di finalità per giustificare l'esistenza degli organismi viventi, soprattutto pensando a come la scienza moderna abbia combattuto contro logiche teleologiche affermandosi proprio in contrapposizione a esse. Tuttavia, Kant pone in analogia gli organismi viventi con gli oggetti creati dall'uomo perché sa che la logica meccanica non coincide e non può spiegare quella che presiede alla vita. Limitati alla conoscenza di quegli oggetti che si basano sulla consequenzialità tra la causa e l'effetto, non possiamo conoscere gli organismi viventi, ma solo pensarli come scopi. Rimane comunque una differenza sostanziale tra gli oggetti creati dall'uomo per uno scopo e quelli della natura pensabili secondo il principio di finalità: lo scopo della natura non è intellegibile (anche se supponessimo l'esistenza di un artefice divino).

Per comprendere adeguatamente ciò che Kant definisce come “finalità interna all'organismo”, è necessario ricorrere ad un'altra nozione, ovvero a quella che chiama “forza formatrice” o anche *nisus formativus*. Non si tratta però di un concetto originale della filosofia kantiana, ma di un'idea del naturalista Johann F. Blumenbach, a cui lo stesso Goethe farà riferimento.¹⁰⁸ Nella *Critica del giudizio*, Kant si riferisce esplicitamente alla sua fonte, indicando il contributo più significativo che il naturalista dà all'analisi del vivente che pensa come un processo formativo continuo, mosso da una forza interna: «Nessuno più di J. F. Blumenbach si è adoperato per questa teoria dell'epigenesi, sia per dimostrarla, sia per stabilire i veri principii della sua applicazione ed anche moderarne l'abuso. Egli comincia ogni spiegazione fisica delle formazioni di cui ci occupiamo della materia organizzata. Perché giustamente egli riguarda come assurdo che la materia bruta si sia originariamente data forma da sé secondo leggi meccaniche».¹⁰⁹ Interrogandosi sull'origine della vita secondo un approccio epigenetico, Blumenbach usa la nozione di “forza formatrice” (*nisus*

I. Kant, *Critica del giudizio*, op. cit., p. 437 e seguenti). Per quanto riguarda invece la definizione di «essere organizzato come causa e fine di se stesso» si veda il § 65.

¹⁰⁸ È proprio questo aspetto che anche Goethe apprezzerà riferendosi alla nozione di *nisus formativus*. Infatti, questo concetto gli appare utile perché si differenzia dalla nozione di forza così come intesa dalla fisica classica: in questo modo Blumenbach è stato in grado di dare nome a quella «alacre attività che produrrebbe la forma» (J. W. Goethe, “Impulso formativo”, in *Teoria della Natura*, op. cit., pp. 73-75, qui p. 74).

¹⁰⁹ I. Kant, *Critica del giudizio*, op. cit., p. 533. La nozione di *Bildungstrieb* è una costante nella produzione di Blumenbach come ricorda la stessa Antonella De Cieri: la ritroviamo in le *Institutiones physiologicae* (1787), all'interno dell'*Handbuch der Naturgeschichte* (1795) e in il *De generis humani varietate nativa* (1795). Il saggio della De Cieri, che introduce l'opera di Blumenbach, *Impulso formativo e generazione* (1781), è un punto di riferimento importante per analizzare il quadro storico della nozione e l'influsso che ebbe sulla filosofia e la scienza del suo tempo, oltre che mostrarne l'attualità.

formativus) per descrivere la genesi e il costituirsi progressivo dei corpi organici. Quello che definisce anche come un “impulso alla configurazione” (*Bildungstrieb*) è precipuo solo agli esseri viventi: a questa forza configurante si deve sia la loro attività autopoietica, sia la loro capacità plastica. In una chiara consonanza con quella che abbiamo visto essere la descrizione kantiana degli organismi viventi, Blumenbach in *Impulso e formativo e generazione* (1781), definisce l’impulso alla formazione come interno e processuale ad ogni forma organica: «In tutte le creature viventi, dall’uomo al verme e dal cedro alla muffa è presente un peculiare impulso, innato e attivo per tutta la vita, ad assumere dapprima la propria determinata configurazione, quindi a mantenerla, e, nel caso fosse distrutta, a ristabilirla per quanto possibile. Un impulso (o tendenza o sforzo come lo si voglia chiamare) che è totalmente diverso sia dalle universali qualità dei corpi in generale, sia dalle rimanenti forze peculiari dei corpi organizzati in particolare; impulso che sembra essere una delle cause prime ed originarie di ogni generazione, nutrizione, riproduzione, e che qui, allo scopo di prevenire false interpretazioni, indico con il nome di *Bildungstrieb*».¹¹⁰

Come ha già illustrato Antonella De Cieri nel saggio introduttivo all’opera di Blumenbach, il concetto di *nisus formativus* può essere definito come una “sapienza architettonica” propria del vivente per la quale ogni organismo possiede una spontanea tendenza alla configurazione che si manifesta nella capacità di dare direzione al proprio sviluppo secondo un progetto globale di difesa e, allo stesso tempo, di potenziamento della propria forma. In questo senso allora, la nozione di *Bildungstrieb* può essere definita anche come una forza immanente al vivente che non può essere assimilata né a un agente esterno, né a un principio meccanico. A differenza di un approccio pre-formazionista, Blumenbach non crede che la configurazione adulta dell’organismo vivente sia già presente nella sua fase embrionale: l’organismo non è la realizzazione di una forma già presente in potenza e il suo sviluppo non coincide solo con un accrescimento delle sue dimensioni. Piuttosto, l’organismo vivente è animato da un principio vitale e autonomo che presiede al suo processo mai predeterminato nella sua forma embrionale. Secondo questa immagine, il vivente non può essere descritto semplicemente come se fosse una datità empirica già data, ma come una configurazione sempre in divenire. È chiaro quindi l’interesse kantiano per questa nozione: la forza formatrice consente di pensare gli organismi come causa ed effetto di

¹¹⁰ J. F. Blumenbach, *Impulso formativo e generazione* (1780), con un saggio introduttivo di A. De Cieri, Edizioni 10/7, Salerno 1992, pp. 112-113.

se stessi perché dotati di un principio formale interno e indipendente tanto da logiche teleologiche, quanto da rapporti causali.

Come ha già notato sempre Benjamin nella biografia dedicata a Goethe, la necessità di ricorrere a un principio interno all'organismo vivente che regoli il suo processo in autonomia è uno dei principali motivi che giustifica una lettura della morfologia a partire dalle riflessioni epistemiche rivolte al vivente che formula Kant. Benjamin ricorda che «Goethe non poteva non consentire con lui (scil. Kant) dal momento che le sue stesse ricerche anatomiche e botaniche rappresentavano posizione assai avanzate nell'attacco della scienza naturale borghese contro quella teleologica. La definizione kantiana del mondo organico come di una finalità il cui scopo si trova non già al di fuori, bensì all'interno della creatura stessa, corrispondeva invece all'idea di Goethe».¹¹¹

Per comprendere l'affinità tra la nozione di organismo vivente proposta da Kant e quella data da Goethe, è utile ricordare come nella morfologia le creature hanno la stessa connotazione plastica. Infatti, nell'*Introduzione all'intento*, Goethe afferma che «per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco dispone del termine *Gestalt*. Questa espressione fa astrazione dal movimento e assume che un complesso sia stabilito, chiuso e fisso nelle sue caratteristiche. Tuttavia, se consideriamo tutte le forme, e in particolare quelle organiche, troviamo che non esiste nulla di immutabile, di fisso, di chiuso, ma che tutto ondeggia in un movimento continuo. Per questo la nostra lingua suole adoperare, con sufficiente proprietà, il termine *Bildung* per indicare sia il prodotto che la produzione».¹¹² Se da un lato parrebbe ovvio ricorrere al termine *Gestalt* per definire gli organismi viventi in quanto configurazioni, dall'altro Goethe si rende subito conto dell'inadeguatezza di questa opzione perché incapace di esprimere la dinamicità che contraddistingue il processo metamorfico delle forme viventi. Proprio perché convinto come Kant che la natura del vivente debba essere letta secondo un processo formale interno e processuale, Goethe ricorre al termine *Bildung* che designa subito la forma ma, allo stesso tempo, l'incessante formazione cui il vivente è continuamente soggetto. Più precisamente, il movimento della metamorfosi può essere posto in analogia con il meccanismo del ciclo cardiaco, che alterna il momento della sistole, e quindi della contrazione del cuore, a

¹¹¹ W. Benjamin, "Goethe", *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III*, op. cit., qui p. 144.

¹¹² J. W. Goethe "Introduzione all'intento", in *Quaderni di Morfologia I parte* (1817-1822), in *Gli scritti scientifici Vol. I. Morfologia I: Botanica*, op. cit., pp. 7-11, qui. p. 8.

quello della diastole, che corrisponde invece a un rilassamento del muscolo. È comune anche trovare l'analogia tra la logica del vivente e il processo della respirazione, che alterna il momento dell'inspirazione a quello dell'espiazione.¹¹³ In questo senso, lo sviluppo organico procede seguendo uno schema polare, passando da una fase di contrazione a una di distensione.

In consonanza con la definizione di Kant, la logica che presiede il processo formativo, e che Goethe chiama metamorfosi, non ha nessuna valenza progressiva. A questo proposito, è utile ricordare che entrambi leggono in modo positivo le deformità presenti in natura perché prova della logica metamorfica come autonoma e processuale. L'attenzione che entrambi dedicano alla deformità è usata per confermare la dinamica propria del vivente. Il modo in cui Kant fa riferimento alla questione è indicativo della valenza positiva attribuita all'irregolarità: egli definisce con l'aggettivo "meravigliose" quelle che si considerano normalmente le mostruosità della natura: «Menzionerò qui solo di sfuggita, sebbene appartengano alle proprietà più meravigliose delle creature organizzate, quel soccorso che la natura dà spontaneamente alle piante private di qualche parte necessaria alla conservazione delle parti vicine, sostituendola con altre parti; e quei difetti di organizzazione, o quelle deformità acquistate nella crescita, in cui certe parti, a causa dei difetti e degli ostacoli, si formano in maniera del tutto nuova, per conservare ciò che vi è e produrre una creatura anormale».¹¹⁴ La questione della malformazione è fondamentale anche per gli studi morfologici ed emerge già nell'*Origine del saggio sulla metamorfosi delle piante* quando Goethe, confrontandosi con la classificazione botanica di Carl N. Linneo, nota come sia riduttivo descrivere il mondo vegetale solo in base ad una tassonomia che non tenga conto «delle tante malformazioni irregolari».¹¹⁵ L'anomalia è così importante nella morfologia che la stessa definizione di metamorfosi la include. La trasformazione delle piante può avvenire anche in maniera retrograda, come nel caso del garofano: i fiori possono diventare nuovamente foglie. Come descrive Goethe stesso nella *Metamorfosi delle piante* (1790) «nel garofano, un fiore tanto noto e apprezzato per la

¹¹³ Cfr. "Preliminari alla metamorfosi delle piante" (1785-1788), in *Per una morfologia autonoma come scienza autonoma* (1795-1798), in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III*, op. cit., pp. 24-72, qui p. 30.

¹¹⁴ I. Kant, *Critica del giudizio*, op. cit., p. 425.

¹¹⁵ J. W. Goethe, "Origine del saggio sulla metamorfosi delle piante", in *Quaderni di Morfologia I: Botanica*, in *Gli scritti scientifici Vol. I. Morfologia I: Botanica*, op. cit., pp. 23-26, qui p. 23.

sua irregolarità, si osserva spesso che le capsule seminifere si trasformano nuovamente in foglie simili a calici». ¹¹⁶

In maniera apparentemente paradossale, ciò che viene considerato comunemente come una malformazione diventa invece essenziale per comprendere il processo autonomo della natura. Dato il valore positivo che mostri e deformazioni assumono in questa lettura della natura, si conferma difficile pensare il processo vivente come uno sviluppo lineare e progressivo: la metamorfosi non indica un avanzamento verso stadi superiori, né indica un'evoluzione o una trasformazione graduale e continua dal bene al meglio ma è regolata da un movimento asintotico, reso felicemente dall'analogia con il movimento del respiro.

1.3 La valenza euristica dell'*Urphänomen* per una teoria della conoscenza

*Due esigenze insorgono in noi quando consideriamo
i fenomeni della natura:
conoscere compiutamente i fenomeni stessi.
e assimilarli con la riflessione.*

J. W. Goethe, *Polarità*, 1805

Nonostante la descrizione del vivente proposta da Goethe sia analoga a quella che si trova nella *Critica del Giudizio*, Kant non crede che sia possibile legittimare una epistemologia del vivente, cosa che non è invece altrettanto vera per Goethe. Questo è evidente nel momento in cui Kant definisce la *vis formatrice* come una forza comune a tutti gli esseri viventi supponendo – proprio per questa ragione – che essi potrebbero essere prodotti di, e da, una medesima matrice: «Questa analogia delle forme, che con tutta la loro diversità sembrano essere state prodotte conformemente ad un tipo comune, fortifica l'ipotesi di una loro reale parentela nella genesi di una madre comune (*Ur-Mutter*), col mostrarci l'avvicinamento graduale di una specie ad un'altra, da quella in cui il principio dei fini sembra essere attuato al massimo grado cioè l'uomo,

¹¹⁶ J. W. Goethe, "La metamorfosi delle piante" (1790), in *Quaderni di Morfologia I: Botanica*, in *Gli scritti scientifici Vol. I. Morfologia I: Botanica*, op. cit., pp. 27-64, qui p. 48.

fino al polipo, e da questo ai muschi e alle alghe, e finalmente al più basso grado della natura».¹¹⁷

Non potendo supporre un'epistemologia della scienza del vivente, Kant ipotizza la possibilità di un'archeologia della natura che distingue dalla storia naturale, definita come quella disciplina che si occupa della nomenclatura e della classificazione delle forme viventi. Lo studio del passato della natura invece – simile a quella che oggi chiameremmo un'indagine paleontologica – ha come oggetto i fossili naturali ovvero quei resti che potrebbero fare luce sul passato delle forme viventi e seguendone le tracce condurre la ricerca in direzione di quella forma atavica dalla quale tutte gli organismi discenderebbero: «Se la denominazione accettata di storia naturale deve restare a designare la descrizione della natura, si può chiamare archeologia della natura, in opposizione con quella dell'arte, ciò che mostra la storia naturale, presa alla lettera, vale a dire una rappresentazione dell'antico stato della terra, fondato sopra congetture, *le quali a ragione si possono avanzare, sebbene non si abbia nessuna speranza di certezza*. All'archeologia della natura apparterebbero le pietrificazioni, come a quelle dell'arte appartengono le pietre intagliate».¹¹⁸ Kant nega qualsiasi validità epistemica a questo tipo d'indagine e mette in guardia il naturalista che volesse intraprendere il cammino archeologico, definendo tale ricerca come «un'ardita avventura della ragione».¹¹⁹ Infatti, se è vero che l'analogia delle forme fa presumere una loro origine comune, non è possibile conoscere empiricamente questa matrice originaria. Lo studio archeologico non è scientifico perché, come abbiamo già posto in evidenza, la conoscenza per Kant si basa sull'esperienza sensibile, oltre che sulle nostre capacità di sintesi che derivano dalla facoltà dell'intelletto: poiché non possiamo mai avere esperienza sensibile del passato, non possiamo nemmeno conoscerlo.

La trattazione kantiana dell'organismo vivente è speculare alla trattazione delle opere d'arte a cui è dedicata la prima parte della *Critica del giudizio*. Tale corrispondenza è dovuta al fatto che le opere d'arte, come gli organismi viventi, non sono oggetti conoscibili in base alla conformazione delle nostre facoltà, sebbene questo avvenga per delle ragioni diametralmente opposte: se di fronte all'arte non possiamo ricondurre le singole datità sensibili a una sola idea e formulare un giudizio determinante, nel caso degli organismi viventi possiamo avere l'idea di una finalità intrinseca a essi ma non

¹¹⁷ I. Kant, *Critica del giudizio*, op. cit., pp. 521-523.

¹¹⁸ *Ivi*, postilla a p. 541 (corsivo mio).

¹¹⁹ *Ivi*, postilla a p. 523.

ne abbiamo mai un'esperienza sensibile. In un caso come nell'altro, non è possibile comunque formulare un giudizio che porti alla conoscenza.¹²⁰

Mentre Kant pensa che uno studio sul vivente non abbia una legittimità epistemologica – tanto quello destinato alle opere d'arte – perché si fonda su un'esperienza inaccessibile, qual è quella della “forma-madre” che non potrà mai essere percepita, Goethe pensa invece che tanto gli organismi viventi quanto le opere d'arte possano essere conosciuti. La distanza tra i due approcci conoscitivi diventa evidente se si ricorda il colloquio tra Goethe e l'amico e poeta Friedrich Schiller in cui la divergenza di opinioni si acuisce proprio nel momento in cui viene discusso lo statuto del fenomeno originario: se Goethe difende la possibilità di vedere e conoscere la pianta originaria nell'esperienza empirica, Schiller la assimila invece all'idea kantiana perché ai suoi occhi svolge la stessa funzione normativa. Se l'idea, così come è assunta da Kant, è quel principio che regola la conoscenza nell'esperienza sensibile, è chiaro che essa non potrà mai coincidere con il fenomeno empirico: «Come può essere mai data un'esperienza che sia adeguata ad un'idea? Giacché il carattere specifico dell'idea consiste proprio nel fatto che mai un'esperienza le è congruente».¹²¹

L'altra ragione che permette di legittimare la distanza con il filosofo, è di ordine epistemico. La lettura analogica, che per Kant non ha nessuna valenza conoscitiva, e quindi men che meno epistemica, nel paradigma morfologico ha invece un valore positivo: le somiglianze tra gli oggetti naturali e quelli artistici sono il punto di partenza che consente di fondare una scienza capace di leggere i fenomeni che non possono essere spiegati secondo una logica causale, ma piuttosto attraverso un approccio critico che interpreta euristicamente il dato empirico. Attraverso un'operazione artefattuale che prende avvio dall'osservazione empirica, valutando analogie e differenze, è possibile costruire tipi, archetipi o, stando alla definizione del botanico, fenomeni originari (*Ur-phänomene*). Parafrasando le osservazioni di Francesco Moiso, il tipo – o il fenomeno originario – non può essere pensato come un *primum*, da cui discenderebbero tutte le altre forme, ma ogni *morphé* è ugualmente

¹²⁰ È lo stesso Goethe a notare questa relazione speculare: «A questo punto mi venne tra le mani la *Critica del giudizio*; a essa sono debitore di un periodo sommamente lieto della mia vita. Qui vedevo le mie occupazioni più disparate messe l'una accanto all'altra, i prodotti dell'arte e della natura considerati nello stesso modo; il giudizio estetico e il giudizio teleologico si illuminavano a vicenda» (J. W. Goethe, “Influenza della filosofia moderna”, in *Teoria della Natura*, op. cit., pp. 67-68).

¹²¹ J. W. Goethe, “Un felice evento”, in *Teoria della natura*, op. cit., pp. 57-62, qui p. 61.

distante da esso, come qualsiasi altra.¹²² Il fenomeno originario è quindi una costruzione euristica che deriva dall'esperienza e che consente una lettura sia dei fenomeni naturali, sia di quelli artificiali. È ancora una volta Benjamin che nella biografia sovietica dedicata al poeta ci ricorda come l'operazione gnoseologica, nata dalla riflessione sugli organismi naturali, si estenda e possa valere anche per i prodotti dell'arte. Riferendosi a Goethe scrive che «per lui la dottrina del fenomeno originario in quanto scienza naturale era al tempo stesso la vera dottrina dell'arte».¹²³

Per comprendere in che modo il poeta-botanico formula una lettura comune agli organismi naturali e agli artefatti inorganici, capace di unire la scienza all'estetica, e che consentirà anche di capire il valore euristico dato alla nozione di fenomeno originario, è utile analizzare una recensione di Benjamin dedicata a Karl Blossfeldt. *In novità sui fiori* (1928), egli si interroga sull'opera fotografica di questo maestro d'arte che insegna alla *Akademie der Künste* di Berlino e che ritrae il mondo botanico allo scopo di mostrare la comunanza delle forme vegetali con quelle nate dall'attività artistica. Nelle sue fotografie e nei suoi *collages* (Figg. 1-2), le piante non sono riprodotte secondo l'aspetto che avrebbero “realmente” in natura: esse non corrispondono alle forme vegetali che crescono spontaneamente, ma dipendono da un lavoro di manipolazione che fa delle piante ritratte dei veri e propri prodotti artificiali. Il fotografo raccoglie personalmente i propri esemplari per sottoporli a un trattamento di *maquillage* eliminando qualsiasi riferimento al loro contesto d'origine (naturale) per fare emergere gli aspetti artistici degli esseri organici, come ad esempio la simmetria, stilizzandoli il più possibile e, in questo senso, denaturandoli: «Più che delle piante viventi le sue fotografie presentavano degli artefatti della natura, piante stilizzate e amimetiche, lontane dal reale e sradicate dal mondo della vita, creature affascinanti di una tecnica denaturante».¹²⁴

¹²² F. Moiso, “La scoperta dell'osso intermascellare e la questione del tipo osteologico”, in G. Giorello, A. Grieco, *Goethe Scienziato*, op. cit., pp. 298-337, p. 327.

¹²³ W. Benjamin, “Goethe”, (1928), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III*, op. cit., p. 143.

¹²⁴ E. Canadelli, *Icone Organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano 2006, p. 15.



Fig. 1 Karl Blossfeldt, *Cajophora Lateritia (Loasaceae)*, *Urformen der Kunst*, 1932

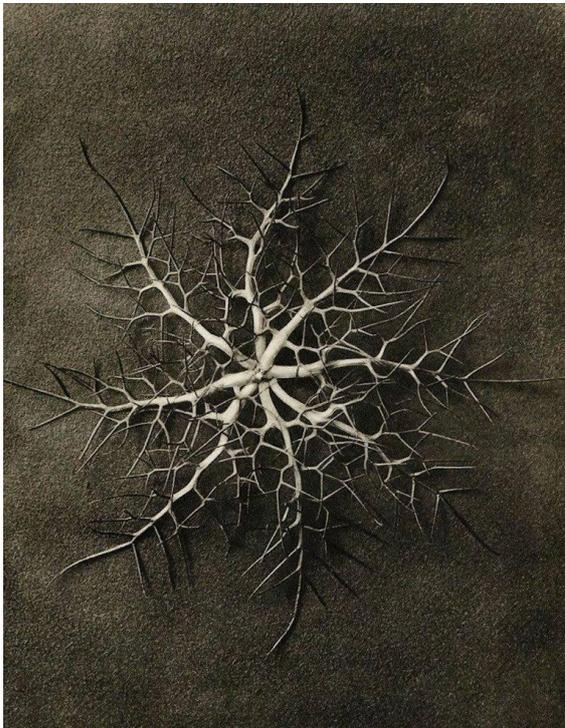


Fig. 2 Karl Blossfeldt, *Nigella Damascena*, *Urformen der Kunst*, 1932

Oltre all'opera compiuta direttamente sul loro aspetto per renderle più simmetriche, l'ingrandimento, anche di venti volte superiore rispetto alla scala reale, reso possibile dalla macchina fotografica, determina una forte ambiguità tra le piante naturali e quelle fotografate che assomigliano molto di più a degli artefatti umani. Tra il ramoscello e un'alabarda, tra equiseti invernali e moderni grattacieli, tra una felce e un bastone, tra un rametto vegetale e un *totem* intagliato nel legno, non è facile decretare se stiamo guardando un oggetto naturale o un prodotto umano.

In *Piccola storia della fotografia* (1931) Benjamin torna a riflettere sulle fotografie di Blossfeldt, evidenziando nella sua opera la corrispondenza tra le forme della natura e quelle artistiche: «Con le sue straordinarie fotografie di piante, ha reperito in certi steli nervati le forme di certe colonne arcaiche, nella forma di certe felci il bastone pastorale, nella gemma del castagno e dell'acero (ingrandita dieci volte) certi alberi totemici, nel cardo dei lanaioli, la crociera gotica».¹²⁵

Quello che il filosofo riconosce in questi prodotti artistici è la stessa esigenza morfologica di ricondurre la natura all'arte e, allo stesso tempo, l'arte alla natura. Se si esclude la citazione del poeta tedesco posta in esergo all'inizio del secondo libro del fotografo, i *Wundergarten Natur* (1932), non ci sono prove dirette che attestino una lettura delle indagini morfologiche da parte di Blossfeldt. Tuttavia, gli ingrandimenti vegetali dimostrano l'influenza di Goethe e della sua analisi sulla natura, tanto che, come ha già proposto Elena Canadelli,¹²⁶ non sarebbe azzardato definire l'opera dell'artista come una testimonianza visuale di quella che è stata la ricerca botanica del poeta. Se si pensano i suoi *collages* vegetali come un erbario per immagini, l'accostamento seriale di elementi vegetali suggerisce la ricerca goetheana della pianta originaria, dove la costruzione del tipo vegetale avviene attraverso il riconoscimento della somiglianza tra le forme molteplici che si colgono nell'empiria. L'artista realizza erbari fotografici che, oltre a testimoniare un'ampia raccolta di forme botaniche, ricordano l'operazione di Goethe: la giustapposizione delle diverse fotografie in cui le piante sono ipostatizzate nella loro differenziazione, decomposizione, formazione e modificazione continua è analoga a quella che il poeta descrive nella *Metamorfosi delle piante* per indicare il movimento asintotico che regola il processo vivente, come nel caso della forma prototipica della foglia (*Ur-blatt*): «Essa si contrae ed estende, si

¹²⁵ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1921), in *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., p. 230.

¹²⁶ E. Canadelli, *Icone Organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, op. cit., p. 19.

forma e si trasforma, si distingue, si colora e si scolora, si allarga, si allunga, si intenerisce e si indurisce, si congiunge e si ritira; se noi riusciamo a vedere tutte queste attività in un'unità, allora possiamo conoscere intuitivamente quello che io ho cercato di chiarire e di spiegare con queste tante parole».¹²⁷

Secondo questa prospettiva è possibile definire l'opera di Blossfeldt come una teoria dell'arte morfologica, perché si tratta di una ricerca artistica che cerca di rispondere alla possibilità di comprendere la natura attraverso un'analisi del reale che parte dall'empirica varietà per cercare le forme originarie dell'arte. Il criterio visuale poi, su cui si basa la costruzione delle sue opere, conferma l'analogia con il procedimento morfologico, ovvero con un tipo d'indagine che parte dall'osservazione empirica per comprendere le forme archetipiche, comuni tanto all'arte quanto alla natura. Se l'indagine naturalistica di Goethe lo porta alla formulazione di un approccio euristico al dato empirico che nasce dall'analogia tra gli organismi viventi e gli oggetti prodotti dall'uomo, in modo speculare, la ricerca artistica di Blossfeldt produce delle opere d'arte, dove la riproduzione artistica dei soggetti vegetali dimostra una corrispondenza tra le forme elementari della natura e quelle prototipiche dell'arte. Vedendo la ricerca artistica del fotografo compiuta attraverso l'osservazione botanica, Benjamin comprende che si tratta di una ricerca ispirata alla morfologia dove la costruzione dei tipi si basa sull'analogia ricerca condotta nel regno vegetale: «*Urformen der Kunst* – certamente. Ma questa espressione non può significare altro che le forme originarie della natura».¹²⁸ Tutte queste considerazioni dimostrano una concezione della natura morfologica, che nella veste artistica data da Blossfeldt, permette di assimilare i prodotti creati dall'uomo, come un edificio o un'arma, a una struttura dinamica e per nulla statica del vivente che configura anche l'arte. In altre parole, l'opera del fotografo riflette l'esigenza di trovare delle valide connessioni tra la costruzione intenzionale umana e la crescita spontanea della natura che, come vedremo successivamente, trova una estremizzazione nelle tesi contemporanee dell'antropologo Tim Ingold.

Da queste considerazioni, è possibile comprendere che l'analogia è usata da Goethe come un dispositivo capace di costruire un discorso complementare a quello logico, ma

¹²⁷ J. W. Goethe, "Preliminari alla metamorfosi della piante" (1785-1788), in *Per una morfologia autonoma come scienza autonoma* (1795-1798), in *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: morfologia III*, op. cit., pp. 24-72, qui p. 30.

¹²⁸ W. Benjamin, "Novità sui fiori" (1928), in *Aura e choc, Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 222.

soprattutto che consente di declinare in modo diverso le opposizioni binarie della cultura occidentale perché invece di leggerle in modo oppositivo o contraddittorio, consente di interpretare le stesse secondo una relazione polare, tensionale e dialettica, come quella che tra arte e scienza, tra natura e artificio si è voluto qui illustrare.¹²⁹

È per questa stessa ragione che il fenomeno originario può essere assimilato alla nozione di paradigma. Si tratta di un concetto che non può essere compreso secondo una logica binaria, dove si distingue tra modello e copia, universale e particolare, induzione e deduzione, forma e contenuto.¹³⁰ Se la nozione di *Ur-phänomen* viene pensata in questi termini, le dicotomie classiche non possono essere intese secondo una dialettica antagonistica, in cui si distingue tra «noi e gli oggetti, luce e tenebra, corpo e anima, due anime, spirito e materia, Dio e mondo, pensiero ed estensione, ideale e reale, sensibilità e ragione, fantasia e intelletto».¹³¹ Piuttosto si tratta di assumerli come due momenti particolari di un medesimo processo conoscitivo per il quale è possibile «conoscere compiutamente i fenomeni stessi e assimilarli con la riflessione» come lo stesso Goethe scrive nel suo frammento dedicato al fenomeno della *Polarità* (1805).¹³² La nozione di pianta originaria deve allora essere intesa come quel fenomeno-paradigma che, per mezzo della propria singolarità, rende intellegibile un'idea proprio – e solo – attraverso la sua configurazione sensibile. Nella sua stessa esibizione fenomenica, essa ha valore di norma senza però la necessità di essere applicata in quanto tale e senza bisogno di essere enunciata: ciò che conta è la sua esibizione sensibile. In altre parole, il paradigma, non ha nessuna valenza se non viene pensato come una nozione gnoseologica in relazione alla realtà sensibile. È per questa stessa ragione che nella prospettiva morfologica la sensibilità non è una facoltà di grado inferiore che fornisce una conoscenza oscura e confusa chiarita dall'attività sintetica della superiore capacità dell'intelletto, come avrebbe voluto Kant e, prima di lui, anche Alexander G. Baumgarten.¹³³

Per tutte queste ragioni, il fenomeno originario può essere innanzitutto identificato con una risposta positiva alla possibilità di indagare scientificamente il vivente, come lo stesso Goethe ricorda dichiarando di iniziare la sua ricerca da dove Kant trova

¹²⁹ Cfr. G. Agamben, "Archeologia di un'archeologia", in E. Melandri, *La linea e il suo circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Qoudlibet, Macerata 2004, pp. XI-XXXV, qui p. XVI.

¹³⁰ Per queste analisi sul fenomeno originario inteso come paradigma si veda G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati-Boringhieri, Torino 2008.

¹³¹ J. W. Goethe, "Polarità" (1805), in *Teoria della natura*, op. cit., pp. 52-53, qui p. 52.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ A. G. Baumgarten, *Lezioni di estetica* (1750), Aesthetica, Palermo 1998. È nota la distinzione dell'autore tra le facoltà *inferior* e *superior* che lo stesso Kant riprenderà.

rischioso proseguire: «Se fino ad allora, soltanto in modo inconsapevole e per impulso interno, mi ero affaticato senza posa verso quel modello originario, tipico, se mi era riuscito perfino di costruire una rappresentazione conforme alla natura, niente ormai poteva impedirmi di far fronte coraggiosamente all'avventura della ragione, come la chiama il vegliardo di Königsberg».¹³⁴ Per le nostre analisi, è interessante costatare che questo luogo classico della ricezione goethiana è ricordato anche da Benjamin, sempre all'interno della biografia sovietica dedicata al morfologo. La ragione per la quale egli sente la necessità di considerare molto da vicino le nozioni principali della morfologia, e in particolare quella di fenomeno originario, si identifica con la consapevolezza che l'approccio critico di Goethe sia comprensibile solo alla luce degli studi che egli dedica al mondo della natura vivente, come aveva già compreso Simmel. All'autore, nonché maestro, Benjamin riconosce esplicitamente il debito teorico all'interno della cartella *N* dei *Passages*: «Durante lo studio dell'esposizione simmeliana del concetto di verità in Goethe, mi apparve con molta chiarezza che il mio concetto di origine nel libro sul dramma barocco è una rigorosa e cogente trasposizione di questo fondamentale concetto goethiano dall'ambito della natura a quello della storia».¹³⁵

La scelta teorica di prendere in analisi gli studi naturali di Goethe per comprendere l'aspetto critico della sua opera e il fatto che essi siano da leggere tenendo in considerazione l'influenza che subiscono in relazione alle nozioni della *Critica del Giudizio*, dimostra che l'interpretazione di Benjamin sia consapevole e interessata a leggere la morfologia come una postura epistemica originale che, facendo un uso euristico del dato, può essere applicata anche alla lettura della storia.

L'influenza di Goethe appare quindi evidente se si analizza l'applicazione critica che Benjamin fa della nozione di fenomeno originario: se per Goethe vedere e conoscere la pianta originaria è realmente possibile perché dall'esperienza fenomenica è possibile compiere un'operazione euristica sul dato empirico, per Benjamin la conoscenza dell'oggetto storico è altrettanto realizzabile se si analizza la distanza critica che tra il fatto storico e la sua interpretazione sussiste. È poi nei *Passages* che la mutazione della nozione appare in maniera più chiara quando Benjamin definisce la funzione dell'immagine dialettica (*dialektisches Bild*) richiamandosi direttamente al fenomeno originario: «L'immagine dialettica è quella forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze che Goethe pone per l'oggetto di un'analisi: *mostrare una vera sintesi*. Essa è

¹³⁴ J. W. Goethe, "Giudizio intuitivo", in *Teoria della natura*, op. cit., pp. 71-72, qui p. 72.

¹³⁵ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 517.

il fenomeno originario della storia». ¹³⁶ Se è vero che nella morfologia la pianta originaria è il risultato di un procedimento euristico verso il dato empirico, nell'approccio storico di Benjamin l'immagine dialettica deve essere pensata in maniera analoga perché a essa corrisponde la distanza critica che tra dato e ermeneutica sussiste. Come nel caso delle opere d'arte, in rapporto alla temporalità, ogni oggetto storico permette di vedere come il suo passato non possa che essere ricostruito a posteriori, come fa lo storico naturale coi fossili. È questa la ragione per la quale richiamandosi alla nozione di fenomeno originario, nemmeno nella lettura della storia l'origine coincide con una genesi o con una serie causale di eventi pensata secondo una logica teleologica. A una visione della storia di tipo hegeliano definita come una proiezione su di un asse temporale lineare e continuo di una dialettica immanente allo spirito umano, Benjamin contrappone l'idea di una serie discontinua di fenomeni d'origine. ¹³⁷ Si può allora cominciare a comprendere perché l'approccio critico del filosofo di Berlino possa essere definito in analogia con quello dello storico naturale e capire che la morfologia non avrebbe trovato terreno più fertile se non in questa disciplina: il metodo dello storico naturale si basa sul modello euristico del dato perché sedimentazioni e resti fossili sono documenti che invitano a conoscere il passato partendo dalla varietà dei dati empirici invece che dalla molteplicità delle idee, per costruire il proprio oggetto. ¹³⁸

Non è un caso allora se nel *Compito del traduttore*, Benjamin pone in analogia la relazione che esiste tra l'opera originale e la sua traduzione con quella che intercorre tra l'idea e il fenomeno empirico nel processo conoscitivo perché, in un caso come nell'altro, non è legittimo pensarli secondo un principio di mera mimesi. Piuttosto, il rapporto deve essere pensato secondo il movimento asintotico che si articola tra il dato e l'interpretazione: «Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obiettività, e neppure la pretesa ad essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale». ¹³⁹

Gli espliciti riferimenti alla morfologia non forniscono soltanto prova evidente del legame che sussiste tra le analisi gnoseologiche di Goethe e l'intento critico perseguito

¹³⁶ *Ivi*, p.532 (corsivo mio).

¹³⁷ S. Mòses, "L'angelo della storia", in *La storia e il suo angelo. Rosenzweigh, Benjamin, Scholem*, op. cit., pp. 159-185, qui p. 137.

¹³⁸ Cfr. E. Paci, *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe*, in "Aut Aut", 277-278, 1968, pp. 4-18, qui p. 7.

¹³⁹ W. Benjamin, "Il compito del traduttore" (1921), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., p. 43.

nei *Passages*, ma permettono anche di ipotizzare il modo in cui la stessa opera sarebbe stata editata che, come è risaputo, è una questione fondamentale per l'autore.¹⁴⁰ A questo proposito, è bene ricordare cosa scrive nei primi appunti dedicati alla progettazione dei *Passages*: «Formula: costruzione a partire dai fatti. Costruire con la completa eliminazione della teoria. Cosa che solo Goethe ha tentato nei suoi scritti morfologici».¹⁴¹ Quello che si vuole sostenere è che la logica sintetica, la stessa che consente di leggere il processo conoscitivo, avrebbe dovuto rispecchiarsi anche a livello formale. È per questa ragione che è difficile supporre che l'opera potesse essere pensata come un puro e semplice agglomerato di citazioni, privo di uno sfondo speculativo. Se l'interpretazione di Adorno è utile per comprendere in che modo l'approccio critico di Benjamin può essere associato alla figura dello storico naturale, non lo è però per la comprensione di quella che abbiamo visto essere la valenza euristica degli oggetti una volta che sono assunti come dati. È possibile notare un'analogia tra la già citata incompienza di Schiller verso l'idea del fenomeno originario così come proposta da Goethe e quella che Adorno nutre verso la proposta teorica di Benjamin avvalorando nuovamente l'opacità della sua interpretazione. Come Schiller non comprende la relazione tra idea e fenomeno, allo stesso modo Adorno non riconosce la valenza euristica dell'oggetto, accusando Benjamin, come si è già osservato nell'introduzione, di un materialismo storico volgare.¹⁴² Riferendosi in particolare al frammento N Ia,8 in cui si legge: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare», e a quello in cui l'autore scrive che «questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa con quella del montaggio», sostiene che la costruzione dei *Passages* si sarebbe basata solo su una raccolta di citazioni, senza cogliere, ancora una volta, che per Benjamin il contenuto ideale è sempre già espresso nella configurazione dell'oggetto.¹⁴³

L'aspetto che molto probabilmente l'opera avrebbe avuto è molto più simile agli *exposés* che si ritrovano negli appunti e che servivano per dare una traccia di quello che sarebbe stato il contenuto del lavoro una volta ultimato ai suoi interlocutori. Non si

¹⁴⁰ Lo testimonia anche la lettera del 16 agosto del 1935 indirizzata a Gretel Adorno: «Una cosa è sicura: per questo libro il momento costruttivo ha un'importanza pari a quella che la pietra filosofale ha per l'alchimia» [W. Benjamin, "Testimonianze sulla genesi dell'opera", in *I «passages» di Parigi*, op. cit., qui. 1108].

¹⁴¹ W. Benjamin, "Primi appunti", in *I «passages» di Parigi*, op. cit., pp. 899-952, qui p. 947.

¹⁴² G. Agamben, "Il principe e il ranocchione", in *Infanzia e storia*, op. cit., pp. 115-131, qui pp. 116.

¹⁴³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 514 e 512.

può allora che essere d'accordo con Tiedemann che nell'*Introduzione ai Passages* ha identificato così la vera intenzione costruttiva e teorica di Benjamin: «Combinare materiale e teoria, citazione e interpretazione in una costellazione nuova rispetto a qualsiasi forma corrente di rappresentazione nella quale tutto il peso doveva posare sul materiale e le citazioni, mentre teoria e interpretazione dovevano asceticamente defilarsi».¹⁴⁴

¹⁴⁴ R. Tiedemann, "Introduzione", in *I «passages» di Parigi*, op. cit., pp. IX-XXXVI qui p. XI.

PARTE SECONDA

LA VITA DEGLI OGGETTI: PER UNA STORIOGRAFIA A PARTIRE DALLE COSE

2.1 La questione dell'oggetto nel Novecento

*Fra tutti gli oggetti i più cari
sono per me quelli usati.
Storti agli orli e ammaccati, i recipienti di rame,
i coltelli e forchette che hanno di legno i manici,
lucidi per tante mani: simili forme
mi paiono di tutte le più nobili. Come le lastre di pietra
intorno a case antiche, da tanti passi lise, levigate,
e fra cui crescono erbe, codesti
sono oggetti felici.
Penetrati nell'uso di molti,
spesso mutati, migliorano forma, si fanno
preziosi perché tante volte apprezzati.*

B. Brecht, *Fra tutti gli oggetti*, 1932

È un legame atavico quello che ci lega agli oggetti. Dagli utensili fatti di legno e pietra fino alle prime produzioni di ceramica dell'era preistorica, dalle prime macchine di epoca moderna fino ai *pacemakers* che oggi si trovano nei corpi umani, gli oggetti accompagnano da sempre la vita della nostra specie.¹⁴⁵ Come si è già ricordato nell'introduzione a questo lavoro, è proprio a partire dalle tesi estesiologiche di Benjamin che si è avvalorata una delle argomentazioni principali per la quale è possibile sostenere la spontanea natura protesica dell'umanità. Tuttavia, gli artefatti non saranno qui indagati per dimostrare questa posizione né tanto meno per interrogarsi sulla storicità della percezione sensibile – come succede nel caso dei *Media Studies* –, ma per comprendere il ruolo che assumono in quanto dispositivi memoriali ed euristici che permettono una ricostruzione del passato a partire dal presente. Per questa ragione, è utile chiedersi quali sono i modi in cui l'interrogazione sull'oggetto si è articolata storicamente nel corso del Ventesimo secolo e mostrare in che modo la questione dell'oggetto, e in particolare della sua biografia, ha avuto un

¹⁴⁵ Questo *incipit* si ispira direttamente alle parole con le quali Remo Bodei esordisce a sua volta in un articolo dedicato alla tematica dell'oggetto e che riprende le più ampie riflessioni contenute in *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009. L'articolo a cui mi riferisco è invece R. Bodei, *A constellation of words: Causa, res, pragma, Sache* in "RES: Anthropology and Aesthetics", 65-66, 2014-2015, pp. 348-351.

momento di teorizzazione importante nelle riflessioni che Benjamin dedica all'approccio critico da adottare nei confronti della storia.

L'interesse verso l'oggetto diventa un tema centrale nella riflessione filosofica di inizi Novecento e lo si può riconoscere chiaramente nella fenomenologia di matrice husserliana che fece del ritorno alle cose stesse (*zurück zu den Sachen selbst*) il proprio motto. Come ricorda Remo Bodei, questo modo di interrogarsi sulle cose non tiene conto tanto di ciò che sulle cose è stato detto, ma concentra l'attenzione sulla cosa in quanto datità fenomenica e su ciò che essa è capace di dirci guardando alle diverse stratificazioni di senso che le appartengono e tenendo in conto degli aspetti materiali e formali, tecnici o artistici, religiosi o simbolici. Come Edmund Husserl, negli stessi anni Dieci e Venti del secolo scorso, anche Georg Simmel concentra la sua attenzione teorica sugli artefatti umani in una maniera del tutto originale, innanzitutto perché capace di interrogare gli oggetti più comuni, più quotidiani e più prosaici. Le sue analisi hanno difatti al centro cose come *La cornice* (1902) e *L'ansa del vaso* (1905), fenomeni come la moda (*Filosofia della moda*, 1905) e l'ornamento (*Psicologia dell'ornamento*, 1908) fino alla produzione delle caricature (*Sulla caricatura*, 1917). Riconoscere che Simmel abbia avuto un gusto per il prosaico e per ciò che veniva considerato ornamentale non vuole dire che egli non fosse interessato anche a tematiche più canoniche, come documentano le sue stesse opere dedicate ai *Problemi fondamentali della filosofia* (1906), a *La religione* (1906) e a alcune figure classiche del pensiero occidentale come Kant e Goethe, Schopenhauer e Nietzsche. Lo sguardo innovativo del filosofo verso gli artefatti non si esaurisce con l'inserimento di oggetti "profani" all'interno della sua riflessione, ma nell'aver posto l'attenzione necessaria su tutti quei fenomeni dalla valenza euristica in quanto capaci di dare conto di alcuni aspetti sociali e culturali dell'umanità. In questo senso egli può essere considerato il primo teorico del pensiero novecentesco che, guardando agli oggetti inorganici e inanimati, invece che al soggetto, abbia cercato di delineare le coordinate di una scienza dello spirito.

La questione dell'oggetto ha poi avuto un momento importante nelle riflessioni di Martin Heidegger, come testimonia il testo *La Cosa* scritto in occasione di una conferenza che ebbe luogo presso l'Accademia di Belle Arti bavarese nel 1950. Al centro del breve contributo è la polemica dell'autore indirizzata al pensiero rappresentativo della tradizione occidentale che identifica nel soggetto il termine da cui dipende il processo conoscitivo. Guardando all'oggetto, e non al soggetto, Heidegger

distingue tra le “cose” e gli “oggetti” negando che le prime possano essere ridotte ai secondi e questo per una ragione specifica: l’“oggetto” si identifica con il prodotto della conoscenza rappresentativa e se non viene distinto dalla “cosa”, che non prevede una relazione epistemica con l'ente, l'esistenza della realtà dipenderebbe esclusivamente da ciò che sappiamo sull'oggetto. La cosa, invece, è un ente auto-sufficiente e la sua presenza nel mondo non dipende né da una teoria scientifica né dalla nostra percezione e conoscenza di essa. La “realtà” di un ente, poniamo ad esempio un albero, non dipende dal fatto che io lo cataloghi come una pianta dotata di fusto e nemmeno dal fatto che io lo possa vedere. Dal punto di vista della scienza occidentale infatti, un oggetto come la brocca – questa volta l'esempio è di Heidegger – non è che un mero agglomerato di materia tenuta insieme da legami fisici e chimici: lo scienziato che si trovi di fronte a una caraffa, come a un vaso o a un piatto, guarderà sempre allo stesso modo l'oggetto. Il punto per il filosofo è che l'episteme, se non legittima l'esistenza dell'oggetto al di là della nostra possibilità di conoscerlo o meno, annichilisce non solo la brocca ma ogni altra cosa.

Nelle teorie contemporanee che si interrogano sull'oggetto sono molte le proposte che hanno accolto l'eredità di Heidegger, assumendo la questione a partire dalla distinzione che egli compie tra cosa e oggetto. È il caso delle teorie ontologiche o anche dette del “nuovo realismo”. Maurizio Ferraris, una delle voci principali di questa corrente di pensiero, promuove un modo dell'interrogazione filosofica che si declina a partire dal polo dell'oggetto e non da quello del soggetto. Contro il costruzionismo, e quindi contro l'idea che la realtà sia una pura costruzione della soggettività,¹⁴⁶ la ricerca ontologica si interroga sull'esistenza dei diversi enti: ogni cosa del mondo è pensata come manifestazione esemplare di determinate qualità che definiscono l'ente “in quanto tale”. Per descrivere in che modo pensa alle cose, Ferraris ricorre sia a qualcosa di inanimato, come la scatola, sia a un oggetto vivente, come il cane, suggerendo implicitamente la validità della sua proposta sia che ci si trovi di fronte a un oggetto della natura sia che ci si trovi di fronte a un artefatto umano. In entrambi i casi, gli esempi scelti gli permettono di descrivere che cosa sia un ente (la scatola o il cane) a partire dalla singolarità e senza dover per questo rinunciare alla generalizzazione delle caratteristiche che configurano l'oggetto (scatola o cane, oggetto organico o

¹⁴⁶ M. Ferraris, “Munda-neum”, in *Biografia di oggetti Storie di cose* (2009), a cura di A. Mazzotti e P. Volonté, Mondadori, Milano 2013, pp. 45-53, qui p. 47. Lo stesso esempio e le medesime considerazioni si ritrovano anche in *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

inorganico). L'ente, quindi, è indagato a partire dalla sua esistenza particolare e, al contempo, trattato come caso esemplare di una più ampia categoria di una certa cosa: attraverso un procedimento deduttivo, scopo della ricerca ontologica è quello di definire la cosa-scatoia o la cosa-cane “in quanto tale”. L'operazione, che Ferraris propone, ha la finalità critica di descrivere il reale a partire dalle cose, mettendo così in dubbio radicale la posizione privilegiata del soggetto e il ruolo del processo rappresentativo per descrivere il piano ontologico del mondo: il reale non coincide con i giudizi e gli schemi concettuali che il soggetto formula, ma con la “cosalità” che l'ente rende esemplare attraverso la propria esistenza. A riguardo, Ferraris scrive che «l'ontologia non è determinata dalla epistemologia, non più di quanto la nostra semplice speranza di montare uno scaffale dell'Ikea coincida con l'effettivo montaggio di quello scaffale».¹⁴⁷ Secondo l'approccio ontologico, la realtà e la sua descrizione precedono qualsiasi atteggiamento epistemico del soggetto e sono autonome rispetto ad esso perché gli enti sono caratterizzati da regole proprie che spetta al filosofo riconoscere e descrivere a partire da esse, invece che dalle proprie categorie concettuali. La scelta di indagare la realtà a partire dall'oggetto non è soltanto motivata da una radicale impostazione anti-kantiana – come Ferraris stesso la definisce – ma dai diversi vantaggi che tale impostazione garantisce. In particolare, il beneficio di questo approccio è da individuare nel fatto che l'oggetto è fisso e delimitato da confini precisi di cui invece la soggettività appare priva. Questa caratteristica è fondamentale perché consente di vedere la valenza di uno studio sulla cosa che, a differenza delle rappresentazioni soggettive, è auto-evidente. *Res ipsa loquitur* è l'espressione di origine latina che sintetizza la capacità degli oggetti di essere di per sé eloquenti, al di là della volontà soggettiva e dell'interpretazione che di essi si propone. Per questa ragione, il compito dello studioso è quello di catalogare i diversi enti del mondo che, attraverso la loro singolarità, esemplificano la “cosalità”. È per questa ragione che Ferraris sostiene che l'ontologia porta “naturalmente” alla raccolta di oggetti che collezionati danno ragione delle diverse forme di esemplarità che configurano le cose “in quanto tali”. Nell'ordine di queste considerazioni un oggetto che potrebbe risultare problematico sembra dimenticato in queste analisi: dove si trova il “corpo umano”? Non è sicuramente un oggetto da leggere esclusivamente per mezzo di uno studio

¹⁴⁷ M. Ferraris, “Munda-neum”, in *Biografia di oggetti Storie di cose* (2009), a cura di A. Mazzotti e P. Volonté, Mondadori, Milano 2013, pp. 45-53, qui p. 47. Lo stesso esempio e le medesime considerazioni si ritrovano anche in *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

biologico perché la corporeità umana ha anche una plasticità culturale oggi riconosciuta non soltanto dall'antropologia ma anche dalle analisi della stessa biologia a sua volta informata dalle scoperte paleoantropologiche. Non è difficile pensare a tutti quei processi che Francesco Remotti ha chiamato di “antropopoiesi” e che definiscono l'individuo all'interno della sua comunità di appartenenza con una serie di pratiche culturali che modellano anche – e forse soprattutto – il corpo attraverso pratiche poco invasive, come un taglio di capelli eccentrico, ma anche con forme di maggiore alterazione e di più difficile reversibilità, come nel caso dei tatuaggi o delle mutilazioni fisiche. Non esiste infatti un corpo umano puramente biologico e questo diventa evidente se si ricorda che l'omizzazione è un processo evolutivo che da sempre deve alla manipolazione del corpo e dell'ambiente circostante la ragione della sua sopravvivenza.¹⁴⁸

Se questa è la declinazione che parte della filosofia novecentesca dedica alla questione dell'oggetto, l'ingresso di un cospicuo numero di artefatti estranei alla cultura europea, dovuto soprattutto alla proliferazione degli scavi archeologici nelle regioni colonizzate che avvengono tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, comporta un'interrogazione etnologica e antropologica a partire dagli oggetti, come dimostrano le ricerche pionieristiche di Émile Durkheim: lo studio che egli dedica alle *Forme elementari della vita religiosa* (1912) documenta il fatto che alcune cose, ovvero i *totem* australiani, hanno un ruolo fondamentale nel delimitare lo spazio della sacralità da quello profano e ordinario. Per questa ragione, come ricorda Thierry Bonnot,¹⁴⁹ l'etnologia appare analoga all'archeologia che studia le civiltà del passato attraverso gli oggetti che restano di quella cultura umana. L'etnologo, infatti, raccoglie tutte le testimonianze concrete e visibili che considera significative per lo studio di quel certo popolo, a prescindere dalle considerazioni estetiche o dalla loro rarità. Così, gli oggetti più umili, come il barattolo di marmellata di Marcel Mauss ricordato nel *Saggio sul dono* (1925), sono più interessanti rispetto a quelli che hanno caratteristiche esteticamente rilevanti. Lungo tutto il corso della prima metà del Novecento, l'approccio etno-antropologico alla cultura materiale è stato probatorio: gli oggetti erano considerati tracce e indizi ovvero manifestazioni attendibili della civiltà e delle

¹⁴⁸ Cfr. F. Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari, 2011. Sulla stessa nozione, si veda anche S. Allovio, A. Favole, *Le fucine rituali. Temi di antropo-poiesi*, Segnalibro, Torino 2006

¹⁴⁹ Cfr. T. Bonnot, “L'approccio biografico alla cultura materiale”, in *Biografia di oggetti Storie di cose*, op. cit., pp. 27-35.

istituzioni di società diverse da quella occidentale – e considerate più primitive rispetto a essa –. In questo senso, la loro funzione poteva essere associata a quella dei barometri: gli artefatti venivano usati per “misurare” l’evoluzione culturale. Per l’antropologia e l’etnologia quindi, questi “nuovi oggetti” sono documenti da cui era possibile ricostruire la vita quotidiana o sacra delle popolazioni cui appartenevano.¹⁵⁰

Tuttavia, questo approccio è risultato problematico nel momento in cui le riflessioni iniziarono a prendere in causa il feticcio, termine che sin dalla sua coniazione ad opera di Charles de Brosses indica quegli oggetti diversi rispetto agli altri perché sarebbero dotati di vita propria.¹⁵¹ Nella sua originaria accezione la nozione si riferisce a tutte quelle cose inanimate, naturali o artificiali, – perlopiù fatte in pietra o in legno – che sono ascrivibili a pratiche religiose e cultuali di popoli extra-europei bollati come primitivi. Rimane comunque vero che nelle prime indagini etnografiche, tanto per Durkheim come per de Brosses, i popoli “altri” vengono considerati come forme di vita di un passato ancestrale in cui è possibile leggere le configurazioni primigenie della relazione con la realtà dell’uomo occidentale. Per l’autore che si interroga *Sul culto dei feticci* (1760), l’adorazione di questi oggetti corrisponde alla fase più ancestrale della storia umana, prima ancora del politeismo. Secondo una visione progressiva dell’evoluzione culturale, che dalle forme più semplici tende naturalmente a quelle più complesse, de Brosses sostiene un analogo sviluppo del pensiero, che dal concreto si muove verso l’astratto. A dare prova di questa progressione evolutiva sono le pratiche religiose basate sul culto degli oggetti dei popoli “primitivi”. A dispetto delle possibilità concettuali degli occidentali più evoluti, i popoli indigeni africani e del sud America non sarebbero capaci di fare altrettanto ma si fermerebbero a uno stadio preliminare del pensiero, fissandosi su oggetti visibili e tangibili nel momento in cui devono rappresentare le proprie divinità: i feticci per l’appunto.¹⁵²

L’assunto evolucionistico sul quale si reggono le elaborazioni dell’etnografo trova un riscontro favorevole nel campo delle discipline filosofiche che si interrogano sulle

¹⁵⁰ Cfr. S. L. Marchand, *The Rethoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism. The Case of Josef Strykowski*, in “History and Theory”, 33-4, 1994, pp.106–30, qui p. 110, citato in A. Shalem, “Epilogue: The Salerno riddle and some reflections on artifacts in the post-semiotic age”, in *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, a cura di F. Dell’Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, Gebr. Mann Verlag, Berlino 2016, pp. 241-245.

¹⁵¹ Cfr. V. Valeri, “Feticismo”, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1971, vol. VI, p. 100; A. M. Iacono, *Teorie del feticismo, il problema filosofico e storico di un “immenso malinteso”*, Giuffrè, Milano 1985; M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.

¹⁵² Cfr. C. De Brosses, *Sul culto degli dei feticci o parallelo dell’antica religione egiziana con l’attuale religione della Nigrizia* (1760), tr. it. di S. Garroni e A. Ciattini, Bulzoni, Roma 2000.

origini della civiltà occidentale. Nel capitolo sedicesimo di *Alle origini della cultura* (1871), che reca in esergo proprio l'ultima frase dello scritto debrossiano, Edward B. Tylor, pur facendo del feticismo un sottoinsieme dell'animismo e sottraendogli pertanto il privilegio di costituire il punto d'origine del pensiero umano, avrebbe continuato a considerarlo una modalità difettiva della ragione ai suoi albori, ferma restando la possibilità di individuarne delle sopravvivenze presso i popoli civilizzati.¹⁵³ È risaputo poi che la nozione ha un momento di fortuna nella riflessione di Karl Marx in cui la merce è connessa alle pratiche feticistiche: l'oggetto da inanimato diventa animato in maniera affatto diversa da ciò che capita nelle pratiche culturali e divinatorie. Lo stesso autore del *Capitale* riconduce questa relazione alle azioni religiose in cui l'inversione tra oggetto e persona, tra inanimato e animato, è costantemente all'opera.¹⁵⁴ Come ricorda uno studio dell'antropologo Marc Augé, questa ambiguità del feticcio può essere ricondotta al fatto che si tratta della forma materiale che si dà alla divinità: è il dio-oggetto nella sua forma corporea che si dà innanzitutto attraverso le pratiche rituali in cui l'interazione con l'oggetto è eminentemente plastica.¹⁵⁵ Questo diventa quasi banale se si ricorda l'origine etimologica del termine: usato per la prima volta dai navigatori portoghesi del Sedicesimo secolo per nominare idoli e amuleti tipici delle pratiche religiose dei popoli indigeni africani, la parola *feitiço* deriva da quella latina *factitius* che indica al contempo una costruzione immaginativa e qualcosa di falso. In questa storia della nozione ha poi avuto un ruolo importante l'uso che ne ha fatto la psicoanalisi già a partire dalle considerazioni del padre della disciplina moderna. Sigmund Freud (*Il feticismo* 1927) dà al feticcio un'accezione negativa perché indica l'incapacità del bambino di accettare la separazione o l'assenza della madre cui cerca di supplire attraverso sostituti che possono significativamente occupare il suo posto: un fazzoletto, una coperta, una culla acquistano un alto valore simbolico capace di rappresentare ciò che non è più in presenza.¹⁵⁶

L'antropologia ha continuato a interrogarsi sugli oggetti e sulle forme di animazione che gli vengono attribuite, sebbene in un senso diverso da quello che abbiamo visto

¹⁵³ Cfr. E. B. Tylor, *Alle origini della cultura*, tr. it. di G. B. Bronzini, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 2000.

¹⁵⁴ Cfr. K. Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica* (1867), libro I, Rinascente, Roma 1956, p. 84.

¹⁵⁵ M. Augé, *Il dio oggetto* (1988), Meltemi, Roma 2002.

¹⁵⁶ In realtà la teorizzazione di Freud sulla nozione di feticcio ha diverse fasi di sviluppo che possono essere delineate a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) per arrivare alle considerazioni più mature contenute nel saggio monografico del 1927.

sinora: è preso infatti in esame il ruolo attivo che le cose inanimate istituiscono nelle relazioni sociali con i soggetti umani. Lo dimostra lo studio condotto da Arjun Appadurai in *The Social Life of Things* (1986). La prospettiva suggerita in questo testo antologico dà preminenza all'aspetto sociale che gli oggetti assumono nella configurazione delle relazioni umane. Questo ritorno agli oggetti – se di ritorno si può parlare dato che essi non sembrano mai usciti dalla scena degli studi etno-antropologici sin dalla loro origine, come dimostrano gli studi pionieristici sui *totem* di Durkheim già citati – è giustificato soprattutto dalla recente trasformazione della società occidentale, diventata una civiltà basata sul consumo e dove la presenza di molti artefatti è assai più pervasiva nella vita di ognuno di noi rispetto a quella delle generazioni precedenti al fenomeno della produzione di massa e per la massa. In questo scenario, gli oggetti diventano funzionali perché mostrano in che modo gli atteggiamenti e i modi di vivere umani sono alterati dalla loro presenza o dalla loro assenza. Vi è una relazione dialettica tra gli oggetti e chi li usa che è attiva e passiva allo stesso tempo: non solo gli oggetti possono essere modificati dall'uomo ma anche l'uomo può esserlo da loro. Le argomentazioni dello studioso sono volte a consolidare l'idea che gli oggetti abbiano la capacità di influenzare la vita delle persone e il loro vivere comune: una vita sociale per l'appunto.

Sotto questo profilo, la disciplina antropologica non è stata l'unica a interrogarsi sul cambiamento epocale che la società occidentale ha subito, diventando una civiltà basata sulla produzione e sul consumo, e nemmeno la sola che ha affrontato la questione analizzando il ruolo degli oggetti in questa trasformazione. A parte il lavoro prezioso di Jean Baudrillard (*Il sistema degli oggetti*, 1968) nel quale si analizza il valore simbolico degli oggetti e per chi li possiede, come nel caso di quelli che fanno riconoscere visibilmente la nostra condizione economica (si pensi all'*I-Phone*, anche se si compra di seconda mano, e all'abbigliamento griffato) o la nostra opinione politica (si pensi alla *kefiah* o alla minigonna alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso in Europa), hanno avuto un ruolo di primo piano le considerazioni del sociologo Bruno Latour. La teoria che propone, per molti versi analoga a quella dell'antropologo Appadurai, conosciuta come *Actor-Network*, pensa agli oggetti come “quasi-oggetti” capaci di condizionare i comportamenti degli uomini fino a nutrire nei loro confronti delle vere e proprie aspettative di ruolo. È il caso ad esempio del chiudiporta automatico che, in maniera analoga a ciò che accadrebbe con l'usciera in carne e ossa,

prescrive a chi lo sorpassa – o a chi interagisce con esso? – dei modelli di comportamento.¹⁵⁷

In uno studio recente dedicato a una delle tematiche principali delle sue ricerche quali sono le pratiche memoriali, anche l'antropologo Carlo Severi ha mostrato che gli artefatti, con cui instauriamo un rapporto di credenza, ci esortano a una relazione nella quale il soggetto considera le cose più come persone vive e meno come oggetti inanimati: esse sembrano rivolgersi a noi, ci interpellano e non possiamo fare a meno di rispondergli. Questo vale nel caso di una statuetta votiva, di un'opera d'arte ma anche nel caso di un giocattolo. È proprio con un balocco che l'antropologo italiano esordisce nel suo ultimo libro *L'oggetto-persona. Mito, memoria, immagine* (2018) riportando un episodio che ha come protagonisti Franz Kafka, una bambina conosciuta al parco Steglitz di Berlino e la bambola che aveva perso. Per consolarla, lo scrittore inventa una storia a cui la bambina possa credere: il suo giocattolo dalle sembianze umane non l'ha abbandonata ma è partita per un viaggio di cui sarà costantemente informata attraverso uno scambio epistolare. In questo esercizio letterario, la bambola si trasforma in una “quasi-persona” perché acquista una vita narrativa che si sostituisce al vuoto lasciato dall'oggetto. Nelle lettere viene fornita una descrizione dettagliata della bambola: cresce, va a scuola, si innamora, si fida fino al punto di decidere per il matrimonio e rendere impossibile un nuovo incontro con la sua proprietaria che dopo tre settimane di racconti non è più interessata all'oggetto perduto quanto lo è invece alla storia. Parafrasando le parole di Dora Diamant, l'ultima compagna di Kafka e colei che rivela questo aneddoto, la bambola diventava reale attraverso la verità della finzione.¹⁵⁸ Questa storia enfatizza il fatto che la vita degli uomini non sarebbe allora solo accompagnata dagli artefatti, ma la loro presenza ci può rendere felici, come la loro assenza infelici: abbiamo una relazione sentimentale con loro. Ci possiamo arrabbiare perché il nostro computer non risponde ai nostri comandi in modo analogo a quando una persona non risponde ai messaggi che le mandiamo. Ora, ci si può chiedere se questa prospettiva incarna un ritorno alle forme animistiche e in questo modo a un'indagine sul feticcio o piuttosto non sia una strategia teorica che tiene conto degli

¹⁵⁷ Cfr. B. Latour, “Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune”, in *Il senso degli oggetti tecnici*, a cura di E. Landowsky e G. Marrone, Meltemi Roma, pp. 203-229 qui p. 121.

¹⁵⁸ La traduzione italiana dell'ultimo testo di Severi è diventata disponibile solo dopo che già si era affrontata la sua lettura in lingua francese. In entrambi i testi, l'episodio di Kafka si trova nell'epigrafe all'introduzione del libro e la sua spiegazione fa da *incipit* alla stessa. Cfr. C. Severi, *L'objet -personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Editions Rue d'Ulm, Parigi 2017, p. 15.

oggetti materiali e della loro capacità espressiva. Stando alla prima ipotesi bisognerà chiedersi le caratteristiche di questa animazione e se assumessimo la seconda determinare da cosa dipenda la loro espressione: sarebbero proprie degli oggetti o analoghe a quella degli esseri organici? Ciò che avvicina la prospettiva di Latour a quella di Severi è la comune problematizzazione della nozione di “quasi-oggetti” o, in maniera speculare, quella di “quasi-soggetti” che però non sono originali né dell'uno né dell'altro. Come scrive Latour «sulla scorta di Michel Serres chiamo questi ibridi “quasi-oggetti”, perché non occupano la posizione di oggetti prevista né quella di soggetti».¹⁵⁹

Se l'antropologo dà più importanza alla relazione che instauriamo con gli artefatti e alla nostra capacità di percepirli come simili alle persone, il sociologo si riferisce invece a tutti quegli oggetti posti sulla soglia perché mostrano un'ambivalenza tra l'organico e l'inorganico, tra ciò che viene considerato naturale e ciò che viene considerato artificiale. Lo studioso offre a questo proposito degli esempi di “quasi-oggetti” sulla base di questa opacità: gli embrioni surgelati, le macchine a controllo numerico, gli ibridi del granoturco, le banche dati, gli psicotropi forniti per legge, le balene dotate di radio-sonda, i sintetizzatori di geni.¹⁶⁰ Aldilà di questa importante differenza tra i due emerge, tanto nell'antropologia quanto nella sociologia, che gli artefatti non sono inanimati ma sono da considerare come attori autonomi – e non eterodiretti – perché dotati di un'*agency* capace di prescrivere azioni e comportamenti alle persone, come avrebbe detto l'antropologo scozzese Alfred Gell.¹⁶¹ Negli studi antropologici è stato però Bronislaw Malinowski a porre in discussione per la prima volta lo statuto esclusivamente documentale che l'oggetto può avere a favore di una lettura che lo considera in maniera analoga al vivente. Nel suo studio *Argonauti del Pacifico occidentale, riti magici e vita quotidiana nella società primitiva* (1922), l'antropologo suggerisce di guardare agli artefatti pensandoli come oggetti animati: «Per il marinaio indigeno, non meno che per quello bianco, l'imbarcazione è circondata da un'atmosfera di leggenda, fatta di tradizioni e di esperienze personali. È un oggetto di culto e di ammirazione, una cosa vivente che possiede una propria individualità».¹⁶²

¹⁵⁹ B. Latour, *Non siamo mai stati moderni* (1991), tr. it. di G. Lagomarsino, con una prefazione di G. Giorello, Eleuthera, Milano 2009, p. 73.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 72.

¹⁶¹ A. Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford University press, Oxford 1998.

¹⁶² B. Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale, riti magici e vita quotidiana nella società primitiva* (1922), Bollati-Boringhieri, Torino 2004, pp. 111-112.

La prospettiva di Latour e quella di Severi sono poi affini per un'altra ragione: squalificano entrambe una distinzione netta tra l'organico naturale e l'inorganico artificiale per interrogarsi sulla natura delle cose. In analogia con quello che si è osservato analizzando l'approccio morfologico, anche nel caso della metodologia antropologica contemporanea siamo di fronte alla mancanza di qualsiasi uso fruttuoso della dicotomia tra natura e artefatto. Come suggerito anche da Daniel Miller, se dovessimo immaginare di costruire un museo di cultura materiale e fosse quindi necessario decidere quali artefatti conservare per i posteri e quali invece siano da escludere,¹⁶³ la distinzione tra naturale e artificiale, tra organico e inorganico, non sarebbe necessaria per determinare che cosa qualifica un artefatto o meno. È una piantagione di conifere un oggetto naturale o un artefatto umano? È il bonsai una creatura organica, sebbene sia il prodotto di una coltivazione selettiva che intenzionalmente non lo fa crescere attraverso una potatura delle radici? Non è un caso diverso quello in cui diverse specie canine vengono create *ex-novo* attraverso un processo di selezione da parte dell'uomo. L'arte povera è un buon esempio per comprendere questo punto, avendo giocato molto sull'opacità che esiste tra natura e artefattualità: vengono in mente i *Cinque banchi da setola ed un bozzolo* (1968) di Pino Pascali che ricalcano in maniera iperrealistica gli speculari banchi da seta presenti in natura o *32 mq di mare circa* (1967) in cui si trova realmente dell'acqua colorata all'anilina contenuta (però) in recipienti fatti di lamiera industriale (Fig. 3). Sebbene per le ragioni opposte, ovvero per il fatto che si tratta di un'opera d'arte costruita interamente con rami e ramoscelli di legno, anche la più recente *Cattedrale Vegetale* (2010) di Giuliano Mauri (Fig. 4) pone lo stesso ordine di problemi che suscita la pianta di bonsai: ci troviamo di fronte a un oggetto artificiale, in particolare a un'opera d'arte, o a un oggetto naturale? Ha senso, come nei casi precedenti esemplificati da Miller, porre un discrimine per definire la natura di questi artefatti tra organico e inorganico per delimitare le qualità che caratterizzano l'oggetto di una ricerca epistemica che usa come dato la cultura materiale?¹⁶⁴

¹⁶³ D. Miller, "Artefacts and the meaning of things", in *Companion Encyclopaedia of Anthropology* a cura di T. Ingold, Routledge, Londra-New-York 2002, pp. 396-419, qui p. 396.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

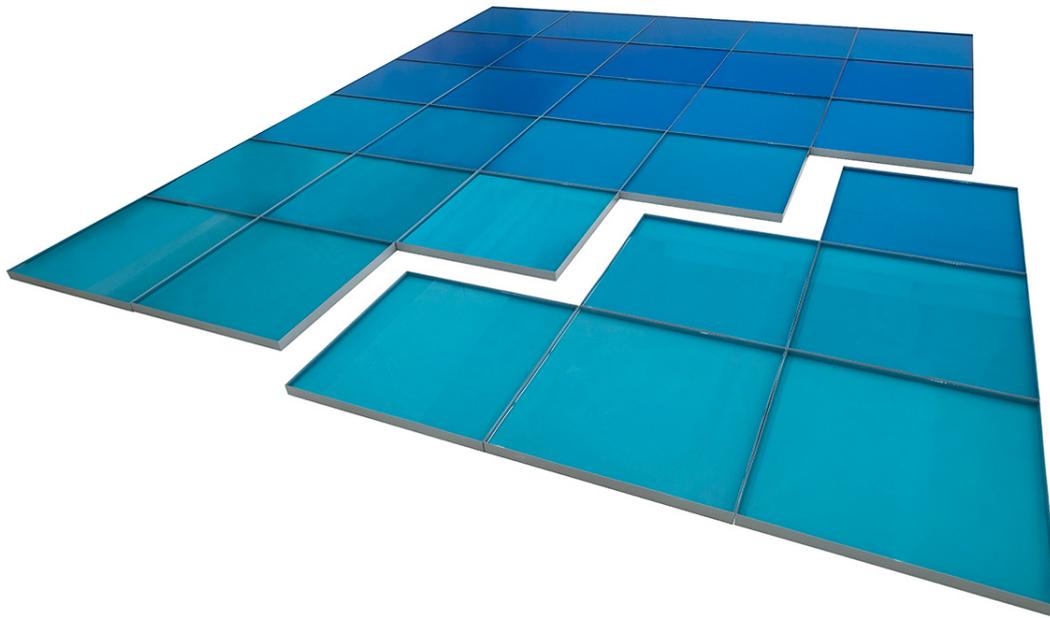


Fig. 3 Pino Pascali, *32 mq di mare circa*, Fondazione Pino Pascali, 1967

La questione è estremizzata dalla posizione dell'antropologo Tim Ingold in *Making and Growing: Anthropological Studies of Organism and Artefacts* (2013). Le sue considerazioni introduttive hanno lo scopo di porre in dubbio la relazione dicotomica che esiste tra la crescita, attribuita di norma solo agli organismi naturali, e la produzione artificiale, che dipende invece esclusivamente dalla capacità tecnica dell'uomo. La sua intenzione, come quella delle analisi dei diversi contributi che compongono il testo, è quella di negare una distinzione tra natura e cultura, se essa viene costruita in base a questa differenza. Le sue argomentazioni iniziano negando che la crescita sia associabile solo agli esseri viventi: sebbene siano le piante e gli alberi a svilupparsi dalla terra, la pelle e il pelo a crescere sul corpo degli animali, questa capacità è propria anche degli esseri inorganici.



Fig. 4 Giuliano Mauri, Parco delle Orobie bergamasche (2010), dalla serie *La cattedrale vegetale*

Riprendendo le tesi di Alfred N. Whitehead, contenute in *Processo e Realtà* (1929), Ingold ricorda che la concrenscenza, intesa come un fenomeno di autopoiesi che permette alla vita di continuare a sopravvivere oltre le proprie forme momentanee in cui si incarna – in modo analogo a come abbiamo visto nelle tesi di Kant e di Goethe sul vivente –, non è confinata esclusivamente agli oggetti organici.¹⁶⁵ I cristalli possono “crescere” se sciolti in una soluzione soprassatura e i depositi naturali “crescono” con la solidificazione di sostanze prima melmose. Ingold propone quindi di considerare la crescita come un fenomeno che accumuna tanto le creature viventi quanto le cose. Nella sua visione però, la distinzione classica tra organico e inorganico non è posta in maniera dialettica – come nelle fotografie botaniche di Blossfeldt –: persone, animali, piante e oggetti sono tutte entità ugualmente immerse nel medesimo processo.

A differenza di questi esempi, assai deboli perché prendono in considerazione comunque il mondo naturale, le analisi destinate a discutere in che modo nel mondo organico ci siano fenomeni artefattuali sembrano più convincenti.

¹⁶⁵ Cfr. T. Ingold, E. Hallam (a cura di), “Making and Growing: an introduction”, in *Making and Growing, Anthropological Studies of Organism and Artefacts*, Hashgate Surrey 2013, pp. 1-24, qui p. 3.

Per dimostrare come gli oggetti naturali possono essere prodotti, Ingold riprende le analisi di Claude Levi-Strauss¹⁶⁶ (*Antropologia strutturale*, 1968), per il quale la differenza comunemente accettata tra i prodotti artificiali, intesi come macchine, e gli organismi dipende dalla natura del tempo a loro associata: se nel caso delle macchine è reversibile, come succede nel caso dell'assemblaggio di un oggetto, ad esempio un orologio, nel caso degli organismi la crescita è un processo temporale irreversibile che porta all'invecchiamento e alla morte. Per l'antropologo inglese la distinzione proposta da Levi-Strauss non è però così netta come potrebbe apparire al primo sguardo. Per comprenderlo, bisogna riferirsi alla relazione che sussiste tra parte e intero. Prendiamo, sulle orme dell'autore, l'esempio del nido.¹⁶⁷ Gli uccelli raccolgono e accumulano erba, ramoscelli e foglie per comporre il rifugio per sé e per le proprie uova, e fino a quando il nido esiste questi materiali diversi sono parti che formano un insieme. Il nido è anche un oggetto unico e, una volta che viene lasciato a se stesso, si sfalda. La composizione delle parti non è prefigurata ma dipende da un processo creativo simile a quello che avviene quando da un gomitolo di lana non è chiaro quale forma il capo di abbigliamento, supponiamo un berretto, che vogliamo ottenere, avrà alla fine del lavoro. Se questa è la relazione che esiste tra la parte e il tutto in un oggetto naturale, l'antropologo suggerisce un'analogia con un artefatto che nasce dalla produzione artigianale, qual è l'orologio. Chi ne concepisce il modello, sa quanto la parte più difficile consista proprio nella prima fase del lavoro e quindi quando bisogna assemblare le parti di modo che siano bilanciate tra loro. La differenza tra meccanico e organico tende a affievolirsi visto che tanto nel mondo naturale, quanto nel caso della produzione di oggetti artificiali, è il processo che determina la creazione. Per lo studioso, quindi, gli artefatti e gli organismi possono essere visti in modo analogo per due ragioni: da un lato perché la crescita è una capacità che hanno anche agli enti inorganici – e non appartiene quindi solo agli esseri naturali –; dall'altro perché i processi di creazione avvengono anche in natura e in modo simile a quelli che portano alla produzione di artefatti.

C'è poi un altro aspetto comune che emerge da tutti questi discorsi di matrice antropologica: gli oggetti non sembrano essere entità dai contorni definiti, come vorrebbe la posizione ontologica che su questa idea, come è già stato detto, basa la sua preferenza d'indagine per descrivere il reale. Se la morfologia indaga in modo analogo

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

gli oggetti della natura e gli artefatti perché a loro può essere dato un valore euristico che permette la costruzione dell'oggetto di ricerca, anche nell'antropologia contemporanea, non c'è distinzione tra oggetti naturali e artificiali per costruire un discorso dalla validità epistemica. Rimane tuttavia una differenza sostanziale: mentre nel caso della morfologia il valore euristico del dato è riconosciuto tanto agli oggetti della natura quanto agli artefatti culturali perché essi sono analoghi, nel caso degli studi contemporanei che si dedicano alla cultura materiale, è piuttosto l'ibridazione tra natura e cultura che non permette di distinguere tra organismi e artefatti.

L'interesse per gli oggetti ha avuto un momento di teorizzazione importante anche nelle riflessioni contemporanee compiute da Daston. Nell'introduzione a *Things that talk* (2004) l'autrice ricorda al suo lettore che il volume da lei curato è composto da contributi diversi ma tutti con la medesima intenzione, perché si preoccupano di indagare tanto la storia della scienza, quanto la storia dell'arte, a partire dagli oggetti colti nella loro cronotipicità (*things in situ*). È per questa ragione che dichiara la sua ricerca distante da un atteggiamento ontologico interessato a trovare le caratteristiche sostanziali dell'ente.¹⁶⁸ Se l'analisi viene pensata in questo modo il rischio denunciato dall'autrice è che lo sguardo sugli oggetti da generale muti in generico. L'approccio di Daston si rivela originale anche rispetto alle posizioni sociologiche e antropologiche fin qui citate. A differenza della proposta di Latour, in cui le cose inanimate sono considerate attori sociali e hanno la capacità di agire come se fossero "quasi-persone", collaborando così ai processi di costruzione identitaria, le analisi della studiosa partono da un chiaro interesse storiografico: le cose sono definite come *dramatis personae*,¹⁶⁹ una locuzione presa in prestito dal linguaggio del teatro con la quale si indicano le "maschere del dramma". La narrazione teatrale da mettere in scena è quella della storia mentre gli attori che interpretano le parti non sono le persone ma gli oggetti. I soggetti, come ad esempio Giulio Cesare o Napoleone Bonaparte, se guardiamo alla storiografia degli uomini illustri, non sono i protagonisti del racconto storico e non lo sono nemmeno i contadini della società feudale raccontata da Marc Bloch: è dagli oggetti che si può imparare la storia (*take lessons from objects*) perché è possibile usarli euristicamente e dimostrare in che modo la cultura e la scienza, la tradizione e l'innovazione si intrecciano, prendendo corpo nelle cose.

¹⁶⁸ L. Daston, "Speechless", introduzione a *Things that talk: object lessons from art and science*, MIT Press, Cambridge (MA) 2004, pp. 9-24, qui p. 9, p. 16.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 10.

Vale la pena soffermarsi sulle analisi della storia della scienza perché consentono di fare ulteriormente chiarezza su come l'oggetto può essere trattato per produrre una narrazione storica dal valore epistemico. Riconoscendo agli oggetti una capacità espressiva autonoma, e quindi indipendente dalla volontà umana, Daston prende le distanze dalle forme animistiche ravvisabili tanto nel ventriloquismo, quanto nelle proiezioni di natura antropomorfa sull'oggetto. L'autrice ricorda il duplice e ambivalente atteggiamento che storicamente si è articolato tra gli uomini, gli oggetti e la loro capacità espressiva. Da un lato ci sono gli idoli: falsi dei (*false gods*) fatti di oro, bronzo o anche di pietra che nel tempo antico pronunciavano i propri oracoli al devoto che li consultava. Già nell'antichità la natura dell'espressione di questi oggetti divini era posta in dubbio: sono i sacerdoti – attraverso tubi nascosti a parlare in nome delle statue – o sono i demoni mascherati da effigie di Apollo o di Zeus? La tradizione giudaico-cristiana ha contribuito a dare un'accezione pienamente negativa del termine per la quale se gli idoli si esprimevano, lo facevano sempre al fine di manipolare e deviare chi lo interrogava. È però in epoca moderna che questa nozione assume una connotazione metaforica per indicare l'errore epistemologico nella filosofia di Francis Bacon. Dall'altro lato, all'espressività dell'oggetto viene riconosciuta una valenza positiva: le cose sono auto-evidenti e non hanno bisogno di interpretazioni umane. Sebbene riconosca il contributo degli studi antropologici che, come si è detto, sono da sempre interessati agli oggetti, Daston ricorda quale sia il limite di questo approccio se si vuole realmente indagare l'oggetto e la sua possibile valenza euristica per comprendere il processo storico. L'interesse antropologico per le cose è volto a mostrare in che modo gli oggetti sono ingaggiati per rendere concrete le classificazioni sociali, per regolare scambi e gerarchie, e performare le identità: queste analisi fanno emergere l'aspetto culturale in base all'uso che ne fa il soggetto e la comunità a cui appartiene. Sempre secondo l'antropologia poi, le cose sono considerate come datità informi e brute che solo grazie all'azione plastica dell'uomo prenderebbero forma. Il rischio teorico di questa prospettiva è duplice: da un lato non si riconosce nessuna autonomia all'oggetto, e viene preclusa quindi la possibilità di fare storia a partire dalle cose stesse; dall'altro si ripropone lo iato metafisico tra soggetto e oggetto, forma e contenuto, significato e materia, cultura e natura.

L'espressività delle cose non può essere però compresa all'interno di queste polarità. Piuttosto il loro "linguaggio" deve essere colto analizzando le proprietà fisiche ed espressive che hanno e, allo stesso tempo, interrogandosi sulla finalità culturale per le

quali originariamente sono state create. Quella che propone Daston è un'indagine che sappia tenere in conto tanto il significato dell'oggetto quanto la sua espressione materiale, considerando questi due aspetti in modo complementare. In altre parole, è necessario tenere in conto, sia la forza espressiva della materia, sia il fatto che l'espressione può realizzarsi solo attraverso la materialità dei corpi. Sembra possibile in questo modo superare anche la dicotomia tra organico e inorganico, e mostrare la relazione tra i due poli in modo dialettico, così da comprendere che la materialità non è soltanto inerte e che l'espressività non è soltanto propria dei corpi viventi. Di conseguenza, la vita può essere attribuita agli oggetti senza cadere in forme animistiche e facendo invece attenzione agli aspetti espressivi che si realizzano attraverso la loro materialità. In questo modo, è possibile tradurre ciò che gli oggetti sono in grado di dirci sulla cultura secondo il momento storico da cui si sono originati. Se è possibile considerare la vita materiale e tecnicamente formata in questi termini, è allora possibile tracciare una biografia dell'oggetto? Se la risposta è affermativa, in che termini è possibile farlo e che utilità epistemologica ha per una storiografia che sceglie di analizzare gli oggetti? Storicamente la prima proposta viene formulata dall'antropologo Igor Kopytoff in *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process* (1986). Lo studioso esperto del fenomeno della schiavitù esordisce ricordando la connotazione comunemente accettata di questa pratica: lo schiavo era una persona-cosa la cui identità coincideva con una proprietà del padrone e il soggetto-schiavo era considerato proprio come un oggetto. A dispetto dell'origine storica della nozione per la quale un individuo nasceva, cresceva e moriva schiavo, l'antropologo sottolinea la distanza nelle teorizzazioni dei suoi contemporanei rispetto al significato originario: la marginalità e l'ambiguità di *status* sono ciò che qualifica oggi l'identità dello schiavo. Da questo punto di vista, quello che Kopytoff vuole in primo luogo sostenere è la processualità con la quale ora si connota la nozione: essere schiavo è uno *status* e non definisce ontologicamente la persona una volta per tutte. Non si tratta quindi di un'identità fissa, perché la schiavitù è uno stato di transizione che non definisce la persona in maniera irreversibile. Nella trasformazione identitaria che lo porta a essere schiavo, quindi a occupare una posizione di marginalità o di ambiguità, la persona perde il suo *status* sociale diventando una non-persona o un oggetto e, di conseguenza, una possibile merce. Il processo identitario però non è unidirezionale: può seguire il percorso inverso e lo schiavo può diventare nuovamente una persona se re-inserito in un contesto che gli permette di ri-acquisire un'identità sociale smettendo

così di essere una cosa. Fin dalle prime pagine del suo testo, l'antropologo definisce lo stesso problema che abbiamo già visto essere al centro delle analisi di molti suoi colleghi interessati agli oggetti ma dal punto di vista diametralmente opposto: l'esempio della schiavitù dimostra la sempre possibile riduzione del nostro corpo a oggetto e la sua consequenziale mercificazione. La possibilità di essere ridotti da persone a oggetti mercificabili mette così in evidenza l'opacità della relazione che il soggetto intrattiene con il mondo delle cose: il corpo è un oggetto tra gli altri oggetti in termini analoghi a quelli che userebbe un fenomenologo considerando la nozione di *Körper*. L'ambiguità, tra l'oggetto e la persona, conferma ciò che sostiene Latour: non siamo mai stati moderni perché se l'obbiettivo del pensiero critico moderno coincide con la distinzione tra cosa e persona, tra oggetto e soggetto, tra natura e cultura, sembra che questa separazione non è ancora stata posta e, dopo queste analisi, non sembra necessario farlo, se l'intento è epistemico.¹⁷⁰

Dopo aver fatto notare l'instabilità della soglia che discrimina gli oggetti dalle persone, Kopytoff suggerisce la possibilità di applicare all'indagine degli oggetti un'analisi biografica normalmente rivolta alle persone. Facendo una biografia degli oggetti è possibile porsi le stesse domande che potrebbero essere poste ai soggetti: da quale periodo storico e da quale luogo culturale provengono? Qual è stato il loro percorso e quali periodi storici o epoche possono essere riconosciuti nella "vita degli oggetti"? E quali sono le tracce culturali visibili su di esso che lo fanno comprendere? Come cambia il loro uso durante il corso della loro esistenza? Che cosa succede loro quando raggiungono "la morte", e non sono più di nessuna utilità?¹⁷¹

Come nota l'etnologo Thierry Bonnot, gli storici dell'arte studiano già in questo modo le opere d'arte ovvero guardando ai cambiamenti che l'oggetto artistico subisce nel corso del tempo. Per argomentare questo punto, è interessante che l'etnologo si riferisca proprio a Walter Benjamin e al saggio dedicato all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36). In particolare fa riferimento al momento in cui il filosofo di Berlino descrive la trasformazione degli oggetti culturali dell'antica Grecia nella ricezione della cultura medievale, mostrando come lo stesso oggetto assuma non solo un significato diverso ma diametralmente opposto rispetto al passato configurandosi come idolo pagano: «Un'antica statua di Venere, per esempio presso i

¹⁷⁰ B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, op. cit.

¹⁷¹ Cfr. I. Kopytoff *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, in A. Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 64-91.

greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali che vedevano in essa un idolo maledetto».¹⁷² Quello che l'etnologo vuole sostenere con questo esempio è che anche se un oggetto – non è importante che sia un'opera d'arte – nasce con una connotazione non vuol dire che essa permanga nel tempo, rilevando così l'importanza di studiare la vita storica dell'oggetto. Alla luce di queste considerazioni, l'approccio esclusivamente documentale con il quale gli oggetti etnici vengono spesso classificati diventa problematico per dare conto del loro statuto che non può essere identificato esclusivamente con la loro originaria funzione. Jean Bazin ha sollevato dubbi analoghi analizzando la catalogazione di questi oggetti all'interno degli spazi museali. Comparando artefatti che provengono da studi etnografici con opere d'arte occidentali, ha immaginato di metterli all'interno di uno stesso museo chiedendosi che cosa dovremmo pensare se al *Louvre* ci trovassimo di fronte a un feticcio chiodato proveniente da una tribù del Congo e alla *Gioconda* posti uno affianco all'altra. L'oggetto della popolazione africana è da considerarsi una testimonianza delle credenze religiose, così come fanno gli etnologi, oppure è da considerare un'opera d'arte, così come la percepiscono i cultori di arte primitiva? Ciò non vuol dire che in questa prospettiva la genesi storica degli oggetti non sia rilevante e interessante, ma che essa non possa coincidere con la storia che li ha portati fino alle sale del museo parigino.¹⁷³ È in questo senso che è allora necessario tenere conto di una biografia degli oggetti: la funzione originaria non può essere considerata come il destino dell'oggetto ma essa muta, spesso radicalmente, perché condizionata dalla temporalità. Bisogna allora considerare le diverse funzionalità che l'oggetto è stato chiamato a svolgere e come ciò comporti un effettivo cambiamento dell'identità dell'oggetto. Come vedremo successivamente indagando l'approccio critico di Benjamin alla storiografia, la biografia dell'oggetto è funzionale alla comprensione delle varianti del tempo storico, analogamente a ciò che sostengono oggi Bonnot e Bazin. Per chiarire meglio la ragione che spinge i due etnologi a esemplificare la loro posizione ponendosi in relazione con gli oggetti della storia dell'arte, è importante ricordare la trasformazione che questo campo di studi subisce tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. La comparsa dei “nuovi oggetti” che, come abbiamo visto, stimola le

¹⁷² Cfr. T. Bonnot, “L'approccio biografico alla cultura materiale”, in *Biografia di oggetti Storie di cose*, op. cit., pp. 27-35, qui p. 29. Per approfondire la prospettiva dell'autore, *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, ed. MSH, Parigi 2002.

¹⁷³ J. Bazin, *Des clous dans la Joconde: l'anthropologie autrement* (1998), Anacharsis, Tolosa 2008.

riflessioni etnologiche e antropologiche, comporta un cambiamento significativo anche dei paradigmi di questa disciplina. L'ingresso nei mercati e nei musei occidentali di questi artefatti estranei alla cultura europea, causa una metamorfosi dei criteri di valutazione adottati sino a quel momento, legati soprattutto al valore estetico dell'artefatto. Assumendo l'approccio delle ricerche antropologiche – e quindi usando come dato la cultura materiale dei popoli extra-europei –, la storia dell'arte inizia a prendere in esame oggetti che non erano necessariamente opere d'arte per la ricostruzione del processo storico. A questo proposito, le tavole che compongono l'*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg – di cui l'autore ci lascia solo un menabò incompleto al momento della sua morte avvenuta nel 1929 e sulle cui analogie con l'opera dei *Passages* si è già riflettuto – è un buon esempio per comprendere in che modo la storia dell'arte venga condizionata dall'approccio epistemico dell'antropologia che usa come dato gli oggetti di una certa civiltà al fine di interpretarla. Il progetto incompiuto del critico d'arte è prova infatti di come l'artefatto smette di avere il ruolo marginale avuto sino a quel momento nella disciplina per diventare materiale dal valore scientifico. Nel suo atlante, Warburg assembla tra loro fotografie che rappresentano opere d'arte canoniche della tradizione occidentale con quelle che provengono da *media* meno artistici e più prosaici, come i quotidiani, le riviste, i francobolli o le etichette pubblicitarie. Non mancano poi quelle che ritraggono i resti provenienti dagli scavi archeologici: ogni oggetto diventava elemento utile se poteva essere analizzato per comprendere il processo storico. In base a questa dialettica fruttuosa non ha molto senso definire l'antropologia, l'etnografia e anche l'archeologia come quei campi del sapere che si occupano in senso ampio delle manifestazioni materiali di una civiltà e distinguerle dalla storia dell'arte, che si preoccuperebbe invece di studiare solo i prodotti più espressivi e meno utilitari dell'industria umana quali sono le opere d'arte. Come ha già sostenuto George Kubler, non c'è una reale differenza tra le discipline se essa viene stabilita guardando all'utilità o ai criteri espressivi degli oggetti. Gli artefatti sono costruiti tutti in base a una pratica estetica comune che cambia storicamente ma che si esprime tanto nei prodotti di un'industria artistica, che crea suppellettili domestici, monili e abiti, quanto nelle opere d'arte.

Allo stesso modo, la tradizionale divisione tra la storia della scienza e la storia dell'arte, che l'autore fa risalire all'antica scissione tra le arti liberali e quelle meccaniche, non è di nessuna utilità perché l'artista, come lo scienziato, sono entrambi identificabili nella figura dell'artigiano, quella categoria di *Homo faber* che produce

oggetti. La proposta dell'allievo di Henri Focillon, è quella di una storia dell'arte a partire dalle cose che tenga conto tanto delle opere d'arte quanto dei manufatti, di modo che possa emergere una forma del tempo in base alla quale comprendere in che modo il processo storico si articola.¹⁷⁴

La tesi di Kubler è forse quella che più si avvicina all'interpretazione che dell'operazione critica e storica di Benjamin qui si vuole avanzare. Come abbiamo visto, la storiografia del filosofo di Berlino nasce da una lettura dell'opera d'arte, usata come oggetto eminentemente storico, che si estende, considerando il valore degli artefatti in generale come datità euristiche che permettono di ricostruire il processo storico. Come per lo storico dell'arte poi, nemmeno per il filosofo la distinzione tra arte e scienza, tra opere d'arte e manufatti è essenziale. Tuttavia, la teoria di Benjamin non è solo valida per la storia dell'arte, ma per leggere la storia in generale a partire dalla vita del passato e dalla sopravvivenza nel presente degli oggetti. Tra i due approcci è poi ravvisabile un'altra differenza: lo storico dell'arte non contempla l'aspetto espressivo degli oggetti naturali. Sviluppando le tesi di Kubler, lo storico dell'arte Joseph L. Koerner osserva che se ci si basa solo sull'artefattualità, come criterio per stabilire ciò che è cultura materiale e ciò che non lo è, si escludono dall'analisi gli oggetti della natura perché la nozione di artefatto coincide solo con quello che è prodotto dall'uomo. Come abbiamo osservato però con le fotografie botaniche di Blossfeldt, le opere di Pino Pascali e quelle di Fabio Mauri, i corpi naturali possono acquisire un'espressione artistica e, come ricorda sempre Koerner, si tratta di una constatazione che vale anche per epoche più antiche rispetto alla nostra. Le *Wunderkammern* erano piene di oggetti che dimostrano l'uso artistico della natura: lastre di agata venivano usate per abbellire e assemblare scene nei quadri, mentre cristalli, noci di cocco e coralli venivano montati per creare suggestivi “carnival float”.¹⁷⁵ Propone quindi di stabilire il valore degli artefatti artistici guardando all'espressività della materia che spesso è molto più importante della produzione artefattuale degli oggetti. Questo è vero sia nel caso dei dipinti medievali, dove lo sfondo d'oro di questi quadri aveva più importanza della rappresentazione naturalistica, sia nel caso delle varie sperimentazioni moderniste, in cui gli artisti “fanno” le loro opere senza farle, ricorrendo, da Marcel Duchamp in poi, agli *objets*

¹⁷⁴ G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* (1972), Einaudi, Torino 2002, p. 17.

¹⁷⁵ J. L. Koerner, *Factura*, in “Res: Anthropology and Aesthetics”, 1999, pp. 5-19, qui p. 9.

trouvés: l'azione dell'artista è sostituita dalla «*inhuman energy*» della fisicità degli oggetti.¹⁷⁶ Di conseguenza, sembra che le qualità espressive, che dipendono tanto dal materiale, quanto dalla connotazione culturale che a esso è assegnata, sia un criterio migliore per stabilire il valore artistico di un oggetto, rispetto a quello dell'artefattualità. Approcciarsi in questo modo alla nozione di oggetto artistico, consente di ampliare la nozione di cultura materiale e includere anche gli oggetti naturali: le piante essiccate degli erbari, i fossili, le pietre, gli scheletri e gli animali conservati sotto formaldeide, possono essere considerati tutti come prodotti espressivi e tangibili di una civiltà e avere una valenza euristica per la lettura della storia. Come osservano Laurel T. Ulrich, Ivan Gaskell, Sara J. Schechner e Sara A. Carter nell'introduzione a *Tangible Things: making History through objects* (2015), questo è vero anche nel caso in cui sia abbia a che fare con un animale sottoposto al processo tassidermico perché esso ha molto più in comune con un quadro a olio di quanto normalmente si tenda a pensare: l'esemplare da museo di storia naturale è creato da artisti capaci di dargli la parvenza della vita e del movimento che rende difficile la sua classificazione come oggetto esclusivamente naturale.¹⁷⁷ A livello critico, tutto ciò vuol dire che non solo gli archeologi e gli storici dell'arte, ma anche i naturalisti si basano sul valore materiale ed espressivo del loro oggetto d'indagine per la loro ricerca. Si può allora dare ragione all'archeologo Julian S. Thomas che definisce i *Material Studies* come un approccio epistemico dove ci accosta agli artefatti senza distinguere tra natura e cultura, spirito e materia, forma e sostanza.¹⁷⁸

Oltre ai contributi che provengono dall'antropologia, dall'etnografia e dalla loro interazione con la storia dell'arte, è utile ricordare ancora il punto di vista delle storia della scienza in relazione al modo in cui ricorre alla nozione di biografia. In particolare è ancora una volta Daston nell'introduzione al volume da lei curato, *Biographies of Scientific Objects* (2000), che descrive come autori tra loro assai eterogenei perché provenienti da ambiti disciplinari e metodi d'indagine diversi, quali sono le scienze sociali e le scienze naturali, prendano in esame oggetti altrettanto diversi ma con l'interesse comune di tracciare una storia biografica dell'oggetto per comprendere le ragioni storiche che hanno portato al loro interesse in senso scientifico. A differenza di

¹⁷⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷⁷ L. T. Ulrich, I. Gaskell, S. J. Schechner, S. A. Carter (a cura di), "Thinking with Things", in *Tangible Things: making History through objects*, Oxford (U.S.A.), Oxford University Press, 2015 pp. 1-20, qui p. 5.

¹⁷⁸ Cfr. J. S. Thomas, *The trouble with material culture*, in "Journal of Iberian Archaeology", 9-10, 2007, pp. 11-23.

ciò che avviene in *Things that talk*, lo scopo dell'autrice non è qui rivolto alla capacità espressiva dell'oggetto e nemmeno alla necessità dell'espressione di configurarsi attraverso la materia. Non si tratta quindi di uno studio volto all'indagine dell'artefatto e alla sua biografia in generale ma all'oggetto scientifico e alle ragioni che portano una comunità di studiosi a interrogarsi su alcuni temi rispetto ad altri. Tuttavia, è interessante che ciò avvenga attraverso un'analisi storica della vita degli oggetti di ricerca. Così i sogni o gli atomi, i mostri o i citoplasmi, la cultura o la società, la gravità o la tubercolosi sono alcuni esempi presi in esame attraverso lo studio della loro parabola biografica per comprendere i modi e le ragioni in cui un tema diventa soggetto di una indagine scientifica. Le domande dell'investigazione cercano allora di rispondere al perché alcuni oggetti scientifici rimangono interessanti mentre altri spariscono dalla scena della storia, e come è possibile che essi ritornino al centro del dibattito sebbene lo abbiano abbandonato da tempo.¹⁷⁹

Dopo questa parabola di studi e di studiosi che hanno come soggetto di ricerca il ruolo dell'oggetto nella nostra pratica di vita, come nella nostra pratica del sapere, è possibile collocare le indagini di Benjamin come precorritrici di tutti quegli studi che si dedicano alla ricerca della cultura materiale nell'ampio senso che è stato dato a questa nozione. In particolare, si tratta di quelle analisi che usano gli oggetti, tanto della natura, quanto della cultura, dando loro una valenza di dato scientifico: le sopravvivenze (*Nachlebens*) materiali delle cose sono considerate come "tracce" (*Spuren*) da cui far prendere avvio la propria ricerca epistemica. L'approccio antesignano di Benjamin è ravvisabile se si fa attenzione al suo atteggiamento critico perché gli artefatti sono assunti come dispositivi memoriali¹⁸⁰ ed euristici, capaci di trasformare l'inerte impronta del passato in una fonte (*Ursprung*) attualizzata nel presente.

¹⁷⁹ L. Daston, *Biographies of Scientific Objects*, University Chicago Press, Chicago 2000.

¹⁸⁰ Come sostenuto da A. Huyssen in, *Memory things and their temporality*, in "Memories Studies", 9-1, 2016, 107-110.

2.2 Die *Dingwelt* in *Infanzia berlinese*

*Quando il bambino era bambino,
non sapeva di essere un bambino,
per lui tutto aveva un'anima
e tutte le anime erano un tutt'uno.*

P. Handke, *Elogio dell'infanzia*, 1987

L'infanzia è sicuramente uno dei temi di ricerca all'interno del lavoro teorico di Benjamin. Lo documentano innanzitutto il suo interesse verso gli oggetti che fanno parte del mondo dei bambini come i giocattoli e il teatro delle marionette, le bambole e le fiabe. La sua attività radiofonica poi, dedicata al pubblico dei più piccoli – a cui si appella con l'espressione di “invisibili ascoltatori” ogni volta che si appresta al microfono – cui cerca di raccontare storie come quella di *Cagliostro* (1931) o di *Caspar Hauser* (1928), drammi teatrali, con l'aiuto della figura di Arlecchino (*Tanto chiasso per Arlecchino* e *Arlecchino e la radio* entrambi del 1932), ma anche fatti storici come *Il terremoto di Lisbona* o *La scomparsa di Ercolano e Pompei* (1931), è un altro indizio. L'interesse per il teatro pensato appositamente per un pubblico dell'infanzia di cui si occupa con la regista lettone Asja Lacis scrivendo un vero e proprio programma in cui lo scopo dell'attività estetica è quello di sollecitare i bambini a un coinvolgimento attivo capace di suscitare una coscienza critica e affrancarli da un ruolo esclusivamente ricettivo e passivo attraverso gli aspetti ludici, in analogia con ciò che avviene negli scritti appositamente pensati per la radio, ne è un'altra prova.¹⁸¹ La sua predilezione particolare per gli oggetti dell'infanzia si concretizza nella sua collezione personale di libri illustrati e di giocattoli russi.¹⁸² Tutte queste attività sono solo alcune delle testimonianze utili per circoscrivere l'attenzione particolare che Benjamin dedica alla dimensione infantile influenzata anche da alcuni aspetti della sua biografia personale.¹⁸³

¹⁸¹ “Programma di un teatro proletario di bambini” (1929), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III, Scritti (1928-1929)*, op. cit., pp. 181-186.

¹⁸² Come ricorda Giulio Schiavoni quello che rimane della sua collezione è oggi conservato presso l'*Institut für Jugendbuchforschung* dell'università di Francoforte. Per approfondire si veda l'introduzione di G. Schiavoni “Un micro-narratore accorto e garbato”, in W. Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1933)*, a cura di G. Schiavoni, BUR, Milano 2014.

¹⁸³ Ci si riferisce in particolare al fatto che la madre di Benjamin fosse una collezionista di libri per l'infanzia e sua moglie, Dora Kellner, una traduttrice di racconti per bambini.

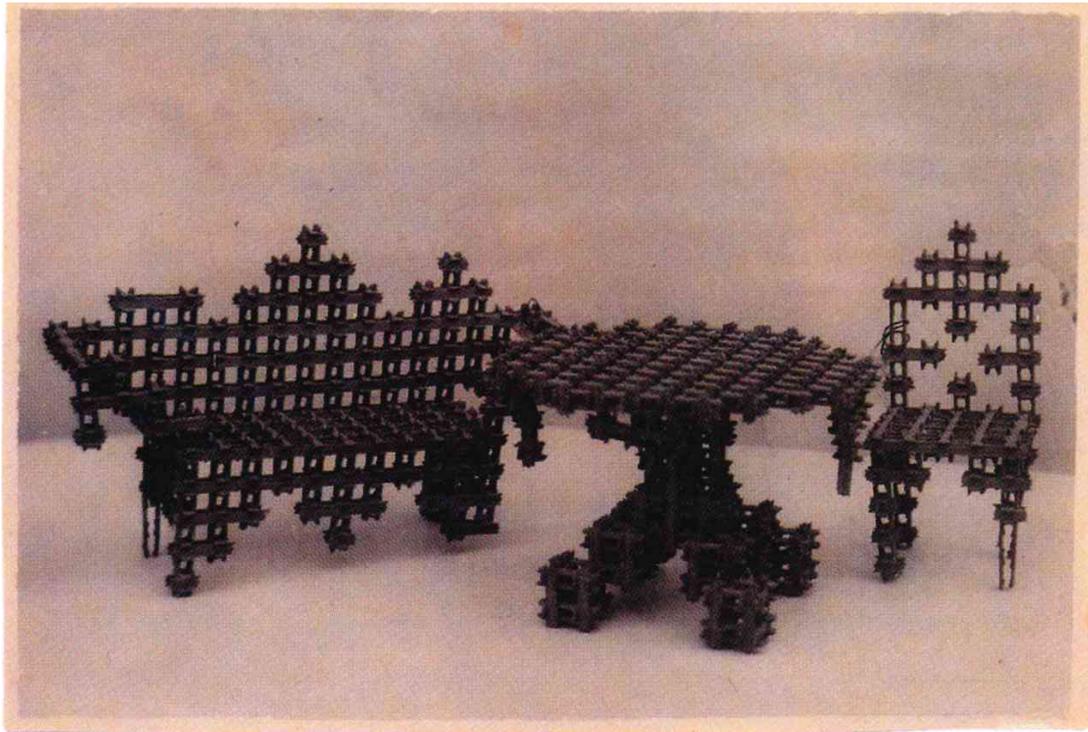


Fig. 5 Autore sconosciuto, fotografia di un giocattolo russo (Sedie e tavoli per una casa delle bambole), Archivio Benjamin, Berlino, 1926-1927

Il mondo dei bambini appare un universo popolato da oggetti (*Dingwelt*) ed è presente in maniera costante nelle riflessioni di Benjamin sin dalle sue prime produzioni giovanili in cui libri e giocattoli sono difatti gli oggetti più ricorrenti. A titolo esemplificativo si possono ricordare i lavori dedicati ai *Vecchi libri per l'infanzia* (1924), allo *Sguardo sul libro per l'infanzia* (1926), agli *Antichi giocattoli* (Figg. 5-6), alla *Storia culturale del giocattolo*, a *Giocattolo e gioco*, agli *Abbecedari di cento anni fa* (1928), all'*Elogio della bambola*, ai *Giocattoli russi* e alla *Passeggiata berlinese tra i giocattoli* (1929). Gli oggetti dell'infanzia rimangono presenti nella ricerca critica fino all'opera incompiuta dei *Passagen-werk* (1927-1940) in cui c'è sia una cartella intitolata *La bambola*, *l'automa* sia la *Cartella O* intitolata *Gioco e prostituzione*.

Dopo l'importante lavoro critico di Giulio Schiavoni che comincia negli anni Ottanta del Novecento, dai primi anni Dieci del Duemila la ricezione italiana ha posto nuovamente l'attenzione sull'attualità di questo aspetto dell'opera di Benjamin e ha raccolto questi e altri testi in diverse antologie.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Si veda W. Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1933)* op. cit., W. Benjamin, *Bambini, Abbecedari, Giocattoli*, a cura di S. Calabrese e A. De Blasio, Clueb, Bologna 2010. Fa eccezione la raccolta antologica W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione*,



Fig. 6 Autore sconosciuto, fotografia di un giocattolo russo (due bambole Viatka), Archivio Benjamin, Berlino, 1928

Quello che emerge da queste collezioni di testi è sia la loro valenza pedagogica, sia la critica di Benjamin verso un'impostazione troppo rigida dell'educazione infantile che non rispetterebbe la dimensione tipica e irriducibile di questa età primigenia.

È innegabile però che sia possibile una lettura di questi testi secondo una prospettiva che fa dell'educazione un tema d'indagine caro all'autore. È Benjamin stesso che ci ricorda l'importanza di considerare il bambino nella sua specificità: il mondo infantile non può essere considerato come una versione ridotta o in miniatura rispetto a quella adulta come non si può fare del resto con gli oggetti che abitano il suo mondo. A questo proposito, in *Storia culturale del giocattolo* (1928) si legge che «c'è voluto parecchio tempo prima di capire che i bambini non sono uomini e donne in miniatura, per non parlare delle bambole che li rappresenterebbero. È noto che anche il vestiario per bambini si è emancipato da quello degli adulti solo recentemente e precisamente

letteratura, immaginario, tr. it. di I. Amaduzzi, Cortina, Milano 2012. Nell'introduzione di Francesco Cappa e Martino Negri si ricorda l'attenzione per gli oggetti dell'infanzia da parte di Benjamin.

nel secolo scorso».¹⁸⁵ Queste parole documentano come ai tempi in cui scrive Benjamin l'attenzione verso l'infanzia e il suo mondo è un fatto recente nella storia culturale europea come nuova è anche la fabbricazione dei giocattoli ad opera di professionisti che prima veniva affidata al falegname se si trattava di “animaletti di legno”, al pasticciere se erano “figurine di zucchero”, al produttore di candele se si trattava di bambole di cera. In tutti questi casi, il giocattolo rappresentava un oggetto secondario rispetto alla produzione principale di questi artigiani che abbandonano gradatamente, lasciando spazio ai professionisti richiesti dall'emergente consumo di massa da cui nemmeno i bambini sarebbero stati esclusi. In effetti, è proprio in questo momento storico che la comunità scientifica si interessa analiticamente al mondo dell'infanzia – si pensi solo ai lavori sul tema svolti da Sigmund Freud e poi a quelli successivi di Jean Piaget – riconoscendo il momento peculiare di questa fase della vita rispetto alla giovinezza e alla fase più matura. È poi anche vero che nell'epoca della borghesia – la stessa che Benjamin vive da piccolo – il bambino ha la sua stanza, lo scaffale dove può riporre i propri libri e i propri giochi: gli viene riconosciuto il proprio spazio specifico.

Come giustificare questo interesse costante per l'infanzia e per i suoi oggetti al di là della valenza pedagogica che a essi si può certamente attribuire? Considerando da vicino *Infanzia berlinese. Intorno al Millenovecento* (1950) si può cercare di motivare lo sguardo critico dell'autore focalizzando l'attenzione sull'uso che fa degli oggetti. Non sarebbe infatti sbagliato definire “pervasiva” la presenza degli artefatti all'interno di questo scritto. Nel testo troviamo una serie di brani (*Stücke*) che recano come titolo il nome di vari oggetti quotidiani che si potevano trovare all'interno della casa tipica borghese di inizio Novecento e che in alcuni casi sono ancora presenti nelle nostre abitazioni. Abbiamo così il telefono, il calzino, il cestino da lavoro, gli armadi, la dispensa, lo scrittoio e gli occhiali. Spesso poi si tratta di oggetti legati al mondo dell'infanzia come nel caso dell'alfabetario, della giostra e dei libri per ragazzi. Questo inventario non è però adeguato per dare conto di tutti gli oggetti che compaiono nel testo, e nemmeno quelli che si elencheranno di seguito saranno sufficienti per dare l'idea della miriade di cose che contiene. Sarà lo stesso utile cercare di farlo per giustificare la definizione di *Infanzia berlinese* come un mondo popolato da oggetti. Leggendo il testo si trovano sedie e lampade, cariatidi e atlanti, putti e pomone,

¹⁸⁵ W. Benjamin, “Storia culturale del giocattolo” (1928), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III, Scritti (1928-1929)*, op. cit., pp. 49-52, qui p. 50.

persiane e giocattoli, cartoline e francobolli, candele e tappeti persiani, bolle di sapone e forbici, bottoni e filo da cucire, servizi di porcellana bianca e caraffe per l'acqua, calici di vetro e urne di bronzo.

A dispetto del suo titolo, *Infanzia berlinese* non è un'autobiografia della tenera età che avrebbe protagonista l'autore. Sebbene Benjamin nella *Premessa* definisca la sua opera come il racconto dei ricordi di un bambino della borghesia di Berlino di inizio secolo scorso ammaliato dai processi di modernizzazione della città in cui comparivano le prime stazioni ferroviarie e i grandi magazzini, cambiando in maniera irreversibile l'urbanizzazione, questo insieme di frammenti non coincide con una descrizione in prosa di una memoria personale.¹⁸⁶ Ci si trova piuttosto a leggere un testo in cui l'esperienza del piccolo Benjamin è assunta a oggetto d'indagine dall'uomo che è diventato. In queste pagine la biografia è tema di ricerca identificata con un mondo remoto e in sé concluso. Agli oggetti della narrazione viene affidato un compito ben preciso: servono a mostrare come lo sguardo su di essi sia mutato perché l'esperienza che si ha ora nell'età adulta è completamente diversa rispetto all'epoca in cui Benjamin li esperiva da bambino.

La distanza dall'infanzia è tale che di fronte ad essa l'autore – e noi con lui pensando alla nostra età fanciullesca – si trova davanti a un tempo e a uno spazio perduto. Giustamente è già stato osservato che in questo testo l'infanzia può essere considerata sia una zona eterotopica rispetto al luogo dell'esperienza adulta, sia un tempo eterocronico rispetto alla temporalità della maturità.¹⁸⁷ Parafrasando parte del frammento dedicato all'*Alfabetario* è possibile descrivere il distacco che l'adulto ha dall'infanzia ricordando l'analogia di Benjamin tra questo luogo dell'oblio e l'uso di vecchie abitudini che non possono essere più "indossate": la lontananza che abbiamo acquisito è irreversibile al punto che non ci si potrebbe più "ritrovare comodi" in esse, se si assumessero nuovamente.

Per questa stessa ragione è possibile parlare di un reale scarto o di un attrito tra il passato concluso del bambino e il presente dell'adulto, ipostatizzato simultaneamente dallo sguardo sulle cose dell'infanzia irrecuperabile e dalla narrazione che il ricordo restituisce. Questo appare evidente nel momento in cui si considera il brano dedicato al *Telefono*: a differenza di quello che avviene oggi dove il telefono di casa – per chi lo

¹⁸⁶ Su questo si veda G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001. In particolare il primo capitolo dedicato a *Infanzia berlinese*.

¹⁸⁷ F. Cappa, M. Negri "Introduzione" in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, tr. it. di I. Amaduzzi, Cortina, Milano 2012, pp. 9-47, qui p. 14.

possiede ancora – si trova di solito all’ingresso o nei salotti o ancora vicino al comodino della nostra stanza da letto, nella casa di Benjamin bambino questo oggetto si trovava «incompreso ed esiliato, fra il gasometro e il cassone della biancheria sporca, in un angolo del corridoio più interno».¹⁸⁸

Tuttavia c’è un modo per tornare alla propria infanzia facendo attenzione a ciò che resta di essa: bisogna rivolgersi ai ricordi (*Eingedenken*) nello stesso modo in cui Benjamin cerca di fare in questo testo. Se da un lato si hanno un tempo e uno spazio irrecuperabili, dall’altro rimangono comunque i ricordi sedimentati nella memoria che vengono descritti dall’autore come se fossero sviluppi di incorporazione e posti in analogia con il processo di fossilizzazione che avviene in natura. Come dice egli stesso ciò che voleva fare era raccontare innanzitutto «l’esperienza della grande città che si *sedimenta* in un bambino della borghesia».¹⁸⁹

La distanza dall’infanzia, quindi, è sempre accompagnata da un possibile ritorno ad essa come ricorda il frammento intitolato al *Tiergarten*, il giardino zoologico di Berlino in cui Benjamin passava i suoi pomeriggi d’estate da bambino e in cui racconta di tornarci dopo trent’anni sebbene le cose non appaiano più sotto la stessa luce di allora dimostrando in questo modo la lontananza da quel tempo infantile nella sua esperienza matura del ricordo. Se da un lato Benjamin descrive attraverso gli oggetti la sua esperienza infantile, dall’altro sa che l’unico modo per poterla riportare in vita è l’uso del ricordo che in lui si è depositato.

Non abbiamo quindi solo l’infanzia circondata da giochi e burattini, dalle decalcomanie e dalle bambole, perché la narrazione include sempre anche lo sguardo presente e dal presente del filosofo adulto sebbene oramai collocato in un altro mondo esperienziale rispetto a quel tempo primigenio qual è l’età dell’infanzia. Leggendo *Infanzia berlinese* non si può mai dimenticare che lo sguardo sulle stesse cose è costantemente duplice: Benjamin ri-presenta gli stessi oggetti che popolavano il suo universo da bambino attraverso una lettura memoriale di esse.

La distanza tra il ricordo del passato e la sua narrazione nel presente non è soltanto quella che caratterizza l’esperienza biografica e la sua matura comprensione ma è ciò che qualifica anche i fatti storici e la loro interpretazione attuale. Se Benjamin sceglie di usare la storia della sua infanzia è perché questo racconto ha una valenza esemplare:

¹⁸⁸ W. Benjamin, *Infanzia berlinese* (1950), a cura di E. Ganni, post-fazione di T. W. Adorno, con uno scritto di P. Szondi, Einaudi, Torino 2007, p. 14.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 3.

si tratta dell'ipostatizzazione della lontananza necessaria per la comprensione di quel luogo e di quel tempo irrecuperabile, che è il tempo passato, a partire da ciò che di esso rimane nel presente. La comprensione dei fatti può essere raggiunta solo dopo che il passato si è concluso (*ex-post*) come avviene nel caso dell'infanzia o guardando con interesse a ciò che è diventato "fuori moda" come scrive in *Logge*. Come ha già sostenuto Chiara Cappelletto, la biografia è usata da Benjamin per mostrare che la possibilità di una interpretazione dei fatti storici non è mai contemporanea alla loro esperienza: la comprensione della storia è sempre posteriore a ciò che è avvenuto cronologicamente prima.¹⁹⁰

In questo modo è allora possibile vedere una corrispondenza tra la biografia e la storia, e motivare la scelta di usare l'infanzia come oggetto d'indagine per mostrare questa relazione: la distanza che il passato dell'infanzia ha nei confronti del presente adulto è la stessa che il fatto storico ha rispetto alla sua postuma comprensione. In altre parole, ciò che nel passato non poteva essere colto diventa chiaro nella ricezione che dello stesso fatto si ha nel presente. È allora per questa ragione che il piccolo Benjamin non comprende i presagi impliciti del primo conflitto mondiale nel rumore assordante delle saracinesche per quanto il suono gli apparisse malaugurante: «Gli infausti annunci che saggiamente non decifrai, impliciti nel fragore delle saracinesche quando, verso sera, venivano rumorosamente chiuse».¹⁹¹ Per la stessa ragione, il suono degli squilli dei primi telefoni, che compaiono all'epoca della sua infanzia, ha una distanza incolmabile rispetto alla percezione dello stesso quando Benjamin sarà diventato adulto e che sarà invece tanto atteso. La distanza allora non è soltanto cronologica ma è anche critica: nel momento in cui un fatto biografico (o storico) avviene, non è mai possibile decifrarlo perché tutto appare solo sotto forma di cenno opaco, come i cieli delle mattine d'inverno che fanno da titolo a uno dei frammenti dell'opera.

Non bisogna però pensare al fatto che Benjamin ipotizza una fine della storia come crede alla fine dell'infanzia: la sua postura messianica è di natura ebraica e non cristiana. L'angelo della storia che descriverà nelle *Tesi* degli anni Trenta potrà guardare al cumulo delle macerie del passato soltanto quando giungerà il messia e quindi non solo alla fine della storia ma alla fine della vita stessa sulla terra, dove ogni comprensione storiografica perderà qualsiasi utilità. La fine dell'infanzia invece – ed è

¹⁹⁰ Cfr. C. Cappelletto, *Traces and sources: about a polarity*, in "Res: anthropology and aesthetics", 63-64, 2013-2014, pp. 161-172.

¹⁹¹ W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, op. cit., p. 6.

chiaro e quasi banale pensando all'esperienza di ognuno di noi – si realizza così come è altrettanto vero che l'esperienza matura consente di mutare il nostro sguardo da ingenuo a disincantato. Quello che vale per l'infanzia vale anche per la storia la cui conoscenza è sempre una ricostruzione interpretativa a posteriori rispetto a fatti avvenuti in un passato irrecuperabile come quello dell'Antichità che vede la sua fine con l'epoca guglielmina.

Se è certo che non vi è una fine della storia, è pur vero che c'è una fine dell'Antichità: c'è una corrispondenza tra la fine dell'infanzia e la fine del tempo antico che per Benjamin si compie con la decadenza della società borghese. È possibile allora argomentare nuovamente la corrispondenza tra la biografia e la storia: ciò che resta della nostra vita già terminata e confinata nello spazio dell'infanzia sono i ricordi come ciò che resta della vita storica della cultura sono gli oggetti sotto forma di resti e di rovine. Una esemplificazione di questa corrispondenza tra la fine dell'infanzia e la fine dell'epoca borghese – entrambi dimensioni compiute –, tra il ricordo biografico e le rovine di un'epoca – che si trovano invece entrambe nel presente –, può essere esplicitata ricordando il frammento di *Infanzia berlinese* dedicato alla *Colonna della Vittoria*, un monumento celebrativo del successo militare tedesco contro la Francia avvenuto a Sedan nel 1870. Benjamin, più che ricordare l'aspetto celebrativo della vittoria sul nemico da parte dei suoi compatrioti – ragion per cui essa venne costruita –, ripensa nel presente a quel momento storico come simbolo della fine di un'epoca nella quale l'egemonia politica era assegnata alla Francia: la colonna rappresenta “il glorioso sepolcro” di una fase della storia terminata di cui rimane la stele, traccia rammemorativa di un'epoca conclusa. La corrispondenza tra la fine dell'infanzia e la fine di un momento storico da un lato, e la dinamica che porta alla ricezione postuma del passato a partire da ciò che rimane dall'altro, può diventare più chiara se si analizzano gli oggetti materiali che Benjamin usa per mostrarla e applicando allo studio una lettura interpretativa che si articola tra le nozioni di organico e inorganico usate per ipostatizzare il tempo passato e il tempo presente. In particolare bisogna considerare la relazione dialettica che sussiste tra questi due termini: Benjamin la descrive come una repulsione capace al contempo di attrarre, di un familiare che allo stesso tempo estranea.



Fig. 7 Sasha Stone, *Bourgeois Interior*, Archivio Walter Benjamin, Berlino, 1914

Questo rapporto è descritto metaforicamente attraverso l'alternarsi del giorno con la notte, della luce con il buio nel frammento che reca come titolo l'indirizzo della casa della nonna materna: *Blumenshof 12*. Riferendosi alla dimora, scrive che i mobili che la arredavano «di giorno apparivano così confortevoli e di notte diventavano lo scenario di sogni paurosi».¹⁹² Quella che l'autore descrive è una relazione perturbante (*Unheimliche*) che l'esperienza con le cose inanimate suscita nel bambino. La nozione che Freud aveva utilizzato nei suoi studi dedicati al feticcio viene adoperata dal filosofo in modo euristico per descrivere la relazione che costantemente tra organico e inorganico sussiste nell'oggetto. Ricordando poi che la biografia ha una valenza euristica per mostrare il processo di comprensione dei fatti storici, questa attivazione dell'inerte è analoga a quella compiuta dallo storico attraverso la sua interpretazione capace di dare nuovamente vita agli oggetti del passato che appare come morto e inanimato se lasciato immobile nella memoria.

Uno degli oggetti che Benjamin usa per mostrare da un lato la corrispondenza tra la fine dell'infanzia e la fine della storia e dall'altro l'uso creativo dei resti del passato per

¹⁹² *Ivi*, p. 50.

la sua ricostruzione è il giocattolo. Riconoscendo che i giocattoli non sono soltanto quelle cose progettate e costruite per essere tali – come la palla, la bambola, il burattino, o il cavallo a dondolo – ma potenzialmente è possibile giocare con qualsiasi cosa, Benjamin sa che i bambini sono particolarmente attratti dai materiali di scarto così che un gioco può nascere dagli stralci di stoffa della sarta o dagli scarti del falegname. In generale poi «lambiccarsi pedantesco il cervello per creare prodotti – materiali visivi, giocattoli o libri – adatti ai bambini» è del tutto superfluo dato che i bambini sono attratti da tutto ciò che è vecchio, rotto o caduto in disuso.¹⁹³

Per comprendere la corrispondenza tra gli oggetti desueti dell'infanzia e quelli morti del passato, ma anche per esemplificare l'operazione di attualizzazione svolta dal bambino che Benjamin usa in chiave euristica per mostrare quella compiuta dallo *chiffonnier* sulle rovine del passato, è utile seguire le ipotesi svolte da Alessandra Violi e vedere in che modo il lavoro del surrealista Joseph Cornell può essere felicemente associato all'atteggiamento teorico di Benjamin.¹⁹⁴ Le *boxes* dell'artista vengono associate spesso a dei giocattoli: si tratta infatti di scatole, per lo più di piccola dimensione che hanno forme e funzioni differenti. Abbiamo così portapillole riciclati usati come contenitori di minuzie (biglie o ditali), oppure campane di vetro al cui interno si trovano composizioni fatte di conchiglie, piume, resti di stoffa o di capelli dimostrando un gusto per i resti materiali, siano essi organici o inorganici. Spesso le scatole sono minuscoli mobiletti da esposizione come cassettiere, armadietti o diorami in cui si trovano oggetti assai eterogenei tra loro. Per avere un'idea della natura eclettica di queste scatole-opere d'arte è utile ricordare un inventario degli oggetti che lo stesso artista aveva stilato per uno dei suoi cofanetti intitolato *L'Égypte de M.lle Cléo de Mérode. Cours élémentaire d'histoire naturelle* (Fig. 8): «Avambraccio di bambola, sabbia rossa sparsa, sfera di legno, moneta tedesca, numerosi frammenti di vetro e di specchio, dodici bottiglie con il tappo di sughero, immagini ritagliate di uomini e cammelli, 6 perline di collana, tulle sgualcito, strass, tre cucchiari di stagno per una casa di bambole».¹⁹⁵ Come nella casa del borghese descritta da Benjamin, la

¹⁹³ W. Benjamin, "Vecchi libri per l'infanzia (II)" (1924), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. II, Scritti (1923-1927)*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 50-57. Cfr il frammento *Cantiere*, in *Strada a senso unico* (1926), a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino (1983) 2006, p. 11.

¹⁹⁴ Cfr. A. Violi, "Rovistando nella discarica del tempo. Attorno agli spiriti dei giocattoli tra Walter Benjamin e Joseph Cornell", in E. Grazioli (a cura di), *Locus Solus. Giocattoli*, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 1-32.

¹⁹⁵ C. Simic, *Il cacciatore di immagini: l'arte di Joseph Cornell* (1992), Adelphi, Milano 2005, pp. 40-41.

disposizione di questi oggetti ricorda quella delle bancarelle dei rigattieri in cui le riviste illustrate, libri, locandine di spettacoli si mescolavano ai giocattoli e ai *bibelots* con uccelli impagliati o con assemblaggi di conchiglie sotto vetro.

A differenza dei surrealisti, che in modo freudiano erano interessati all'aspetto feticistico e al desiderio che i materiali possono suggerire, ma piuttosto in analogia con Benjamin, Cornell è interessato all'aspetto residuale degli oggetti come dimostra la scatola dei giocattoli di Cléo. Infatti, il cofanetto composto dai resti più disparati tra perline e lembi di stoffe, tra frammenti di osso e di metallo, è un sarcofago della storia (Cléo) pieno di suppellettili con un chiaro riferimento alla mania ottocentesca per l'Egitto richiamato dalla figura della regina Cleopatra. È anche un omaggio a Cléo Merode, una delle ballerine più importanti dei teatri parigini di *fin du siècle* e dell'arte della danza in generale che smette di essere uno degli spettacoli prediletti dal pubblico e di cui il ricordo si oggettivizza nelle musiche ma soprattutto nelle piccole bambole dei *carillons* come quella della scatola di Cléo.

Con l'aspetto di una vetrina museale, le *boxes* di Cornell propongono una storia naturale dove la cultura è un oggetto naturale, ragione per cui le sue rovine sono resti fossili. Ancora una volta più vicini a Benjamin e più lontani dai surrealisti, i giocattoli filosofici di Cornell non hanno lo scopo di suscitare un sentimento nostalgico verso il passato: l'operazione che l'artista compie attraverso questi oggetti artistici non ha infatti alcuna intenzione reazionaria. Porre gli oggetti nelle teche ha piuttosto lo scopo di fissare la loro relazione secondo nuove configurazioni possibili attraverso un'operazione di riattivazione dei resti della cultura. Come ha già notato Rosalind Krauss a proposito dell'artista, il giocattolo-opera d'arte non è usato per indagare l'aspetto onirico ma è un dispositivo memoriale che consente l'accesso al passato.¹⁹⁶

Come nel caso dell'artista, la capacità ludica del bambino non risiede soltanto nella trasformazione di questi oggetti residuali in giocattoli: i bambini sono capaci di plasmare in un rapporto innovativo i resti materiali che provengono dal mondo degli adulti.

¹⁹⁶ R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), a cura di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000, p. 136.



Fig. 8 Joseph Cornell, *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode. Cours élémentaire d'histoire naturelle* Collezione Richard L. Feigen, New York, 1940

C'è quindi ancora un'analogia importante che consente di comprendere la corrispondenza tra l'infanzia e la storia data dalla predilezione del bambino per gli scarti da un lato, e dalla prospettiva dello *chiffonier* dall'altro che compare nell'opera incompiuta dei *Passages* come figura che incarna la pratica dello storico. Se il bambino può usare gli scarti materiali per rinnovare la loro relazione rispetto a quella residuale in cui li confinava l'adulto, la pratica costruttiva dello storico rinnova lo sguardo sul passato in modo analogo: dagli scarti della cultura – da ciò che si è perso e da ciò che si è rotto – può ri-configurare il senso della tradizione a partire dal presente. Il giocattolo è quindi utile per mostrare sia la corrispondenza tra i resti dell'infanzia e i resti della cultura, sia la loro trasformazione da un lato attraverso l'attività ludica del bambino, dall'altro attraverso l'attività ricostruttiva dello storico: come i bambini che animano i loro balocchi per mettere in scena un gioco, consapevoli che vita essi non hanno per quanto li scuotano, lo storico riporta in vita gli oggetti del passato attraverso un processo di nuova *dispositio*.

L'uso dei resti poi è utile per chiarire la relazione perturbante tramite cui Benjamin descrive la relazione tra passato e presente, tra organico e inorganico. Infatti i resti sono una categoria ontologica ambivalente che rende conto degli atteggiamenti contrastanti che si hanno nei confronti dei corpi morti del passato: oggetti di repulsione e di orrore per un verso, sono al contempo i depositari di qualcosa che non solo era vivo ma specificatamente umano: i corpi inorganici del passato non sono mai semplicemente macerie ma resti di umanità che l'attualizzazione dello storico restituisce alla vita.¹⁹⁷

La relazione tra gli oggetti inorganici del passato e quelli organici del presente memoriale non è però lineare né tantomeno pacifica, ma lo scarto che sussiste tra l'antico e il moderno è stridente tanto quanto quello che esiste tra l'infanzia e la maturità. È il caso del telefono perché è quell'oggetto moderno che non trova spazio privilegiato all'interno dell'*intérieur* borghese che Benjamin pone in analogia con la bottega del rigattiere sempre nel frammento dedicato alla casa della nonna materna.

Gli oggetti vengono allora usati anche per mettere in scena la frizione tra passato e presente, tra inorganico e organico: quelli che l'autore sceglie sono artefatti della soglia tra l'infanzia e la maturità, tanto quanto tra un tempo perduto dell'Antichità – qual è quello del passato guglielmino in cui c'erano ancora le carrozze trainate dai

¹⁹⁷ A Violi, "Rovistando nella discarica del tempo. Attorno agli spiriti dei giocattoli tra Walter Benjamin e Joseph Cornell", in E. Grazioli (a cura di), *Locus Solus. Giocattoli*, op. cit., p. 22.

cavalli – e l’inizio del nuovo secolo segnato dall’avvento della Modernità – accompagnata dalla comparsa dei tram e la costruzione delle stazioni ferroviarie – confermando così ancora una volta la corrispondenza tra il tempo della biografia e quello della storia. È questo ad esempio il caso del *Kaiserpanorama* quello strumento ottico e ludico scomparso – facendosi così obsoleto – prima ancora che i bambini soliti usarlo diventassero grandi. Tuttavia è al contempo quel mezzo da cui nascerà l’arte del Novecento: il cinema.

Tra tutti questi “oggetti di confine” sono ancora i giocattoli – come il *Kaiserpanorama* – che occupano un posto speciale perché possono mostrare meglio di altri lo scarto tra il tempo dell’antico e il tempo della modernità. Guardando alla rassegna scritta in occasione di una mostra di giocattoli russi presente al *Märkisches Museum* del 1928, è possibile constatare come Benjamin non fosse interessato a questi oggetti solo perché segnavano un momento di svolta della produzione materiale degli artefatti che da artigianale diverrà sempre più industriale. Come appare evidente nelle riflessioni dedicate all’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), è infatti questo uno dei temi fondamentali svolti per descrivere il passaggio tra l’antico e il moderno illustrato proprio a partire da un artefatto qual è l’oggetto artistico. La differenza tra il giocattolo artigianale e quello industriale non toglie nulla ma rafforza invece la tesi per la quale questi oggetti godono di uno *status* liminale tra il presente e il passato. Stereoscopi, diorami, myorami, panorami sono oggetti tra il passato e il presente: se avevano un valore per l’infanzia ottocentesca perdono questo aspetto ludico smettendo di essere usati e cadendo così nell’oblio. Tuttavia acquistano un’altra valenza: nelle ricerche storiche diventano soggetti di interesse folkloristico, psicoanalitico o per la storia dell’arte nella ricezione che ne dà lo sguardo del presente.¹⁹⁸ I giocattoli sono allora oggetti ambigui situati tra la soglia dell’organico e dell’inorganico: da un lato inorganici perché la valenza ludica che assumevano in precedenza è diventata ora inerte, ma dall’altro organici perché diventano oggetti nuovamente vivi nel presente suscitando l’interesse dell’antropologo. Ciò appare evidente se si ragiona sulla funzione originaria di molti giocattoli che non era quella ludica bensì quella cultuale, ragion per cui la loro presenza è rintracciabile nelle cerimonie, nei riti sacri e nelle pratiche divinatorie: «Così nel gioco della palla

¹⁹⁸ Cfr. W. Benjamin, “Antichi Giocattoli, A proposito dell’esposizione di giocattoli del Märkisches Museum” (1928), in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. III, Scritti (1928-1929)*, op. cit., pp. 25-29, qui p. 27.

possiamo scorgere le tracce della rappresentazione rituale di un mito in cui gli dei lottavano per il possesso del sole; il girotondo era un antico rito matrimoniale; i giochi d'azzardo da pratiche oracolari; la trottola e la scacchiera erano strumenti divinatori». ¹⁹⁹ I giocattoli sono assunti come dispositivi memoriali che se da un lato consentono di accedere al passato attraverso la loro precedente funzione, dall'altro sono oggetti che consentono di vedere in che modo le sopravvivenze nel presente siano legate a una metamorfosi del loro significato e del loro uso accessibile attraverso l'indagine della loro vita storica. Non solo: dimostrano lo scarto che sussiste tra il passato e il presente, come avviene tra l'uso culturale e quello ludico che del giocattolo si può fare. Se è possibile leggere in questi termini la relazione tra queste due polarità (passato e presente, inorganico e organico) che si attraggono senza collidere l'una sull'altra, la temporalità non può essere pensata come qualcosa di consequenziale e nemmeno secondo una logica finalistica, visione per la quale il passato giustificerebbe il presente e a sua volta il presente sarebbe la conseguenza del passato. Per questa ragione già Giorgio Agamben ha evidenziato la funzione del giocattolo come una delle più importanti manifestazioni dell'uso dell'oggetto in Benjamin in quanto dispositivo eminentemente storico: il giocattolo mostra l'infanzia dell'umanità che, al pari di quella personale e biografica, ha la stessa distanza abissale dal tempo presente e quindi dalla sua comprensione. ²⁰⁰

In questo modo, il giocattolo è simile a un altro oggetto che vive sulla soglia: l'opera d'arte. Il processo storico che contraddistingue la vita storica degli artefatti artistici viene infatti descritto da Benjamin come una perenne tensione polare tra il valore culturale e quello espositivo che può essere compreso se si guarda al continuo spostamento d'accento che avviene dall'una all'altra estremità. ²⁰¹ Seguendo l'esempio dell'autore, e facendo attenzione al polo culturale dove l'opera d'arte ha una valenza sacrale, è possibile osservare un'analogia tra l'antica funzione culturale dell'opera d'arte e quella assunta dai giocattoli nell'infanzia dell'umanità. Se l'alce raffigurata nella caverna era uno strumento magico per l'uomo primitivo con il quale cercava di propiziarsi il favore delle divinità, questa esperienza prodigiosa con la rappresentazione è del tutto persa a favore della attuale ricezione che guarda alla sua valenza artistica: i graffiti sulle pareti vengono catalogati come le prime forme

¹⁹⁹ Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, op.cit., p. 72.

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 74-75.

²⁰¹ W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (1935-36), in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., qui p. 24.

artistiche dell'umanità. Questo vale anche per la statuetta di Venere con la quale abbiamo visto Bonnot richiamarsi esplicitamente all'opera di Benjamin: essa perde il suo primitivo significato culturale identificandosi nel Medioevo con la presentificazione di un idolo pagano.

Ritornando al giocattolo, la sua valenza ipostatizzante per la comprensione della distanza tra i fatti del passato e la ricezione che nel presente ne abbiamo, è confermata dallo stesso Benjamin che pone in relazione il suo interesse per il giocattolo e il lavoro dei *Passages* dedicato alla relazione dinamica tra l'antico inorganico e il moderno organico. In una lettera del 1928 indirizzata all'amico e interlocutore Sigfried Kracauer, Benjamin ricorda il legame che sussiste tra i due: «Non avrei potuto stendere quanto segue (scil. il resoconto *Antichi Giocattoli*) se non fosse che proprio questo lavoro parigino è molto vicino ai miei interessi per i giocattoli e se dovesse vedere menzionati i diorami, scatole ecc. saprebbe in che conto tenerlo».²⁰² Dopo queste considerazioni sappiamo anche noi in che conto tenere l'uso che Benjamin fa del giocattolo: si tratta di quell'oggetto che consente di vedere la relazione tra passato e presente nei termini di una frizione tra l'inorganico e l'organico. Se da un lato i giocattoli servono a mostrare la soglia tra passato e presente sono anche quegli oggetti che consentono di vedere come sia possibile portare l'inerte in vita attraverso l'interpretazione che di essi è possibile fare nel presente.

Chiarita la funzione memoriale dell'oggetto in questi termini, sembra che essa non possa essere associata né al carattere evocativo capace di rimandare il soggetto al proprio vissuto infantile né alle pratiche che hanno luogo in una relazione feticistica dove l'oggetto è un sostituto dell'assenza di una presenza umana.

Per chiarire lo scarto da queste posizioni può essere utile una digressione che abbia a tema un breve confronto con *Il Museo dell'Innocenza* (2009) (Fig. 9) dello scrittore turco Orhan Pamuk. Sebbene in questo racconto lo stile sia biografico, la vita del protagonista non ha nessun ruolo euristico per comprendere la dinamica tra il presente e il passato, come gli oggetti, che non sono dispositivi memoriali ma feticci che hanno una funzione evocativa. Al progetto narrativo si è affiancato quello museale che ha portato lo scrittore, architetto di formazione, all'acquisto di un edificio storico nel quartiere popolare di Çukurcuma della città di Istanbul. Comprato nel 1999 lo fa ristrutturare allo scopo di trasformarlo in un museo in cui decide di esporre tutti gli

²⁰² W. Benjamin W. Benjamin, "Testimonianze sulla genesi dell'opera", in *I «passages» di Parigi*, op. cit., pp. 1029-1030.

oggetti che compaiono nell'omonimo romanzo in cui si racconta la storia d'amore tra Kemal e Fusün. Gli oggetti "museali" non sono oggetti che appartengono al passato e frutto della rielaborazione della memoria collettiva, ma appartengono al ricordo autobiografico di Kemal che grazie alla loro presenza evocano il ricordo dell'amata. Da quando Fusün ha dichiarato il suo amore a Kemal, la voce narrante ricorda che quel momento ha rappresentato l'istante più felice della vita di lui, ma si tratta di un momento passato e in questo senso irrecuperabile. Questa perdita può essere alleviata solo grazie alla presenza delle cose: «L'unica cosa che rende questo dolore supportabile è possedere un oggetto, retaggio di quell'attimo prezioso. Gli oggetti che sopravvivono a quei momenti felici conservano i ricordi, i colori, l'odore e l'impressione di questi attimi con maggiore fedeltà di quanto facciano le persone che procurano quella felicità».²⁰³

In questo caso Kemal si sta riferendo a un orecchino dell'amata che tornerà più volte nella narrazione tra sparizioni e ritrovamenti, fra ossessioni e smemoratezze, ma la commistione tra gli elementi sensoriali e affettivi rimane una costante nella descrizione degli oggetti nel romanzo. La loro capacità evocativa è accompagnata da un atteggiamento feticistico verso le cose dell'amata e questo è vero almeno per due ragioni: sia perché sono usate per sostituire la persona assente, sia perché è un vero e proprio dispositivo implicato in pratiche rituali volte – in questo caso – alla rielaborazione del lutto dovuta alla perdita. Gli oggetti scelti da Kemal sono feticci anche perché è possibile attribuire loro una inequivocabile carica sessuale: «Li accarezzavo, li contemplavo, me li appoggiavo al collo, al petto nudo e al ventre: i ricordi da essi accumulati confortavano la mia anima».²⁰⁴ Con un ultimo riferimento è poi interessante vedere in che modo gli oggetti dell'infanzia non hanno nessuna valenza particolare nel discorso di Pamuk, sebbene appaiono lontani e desueti come nel caso di *Infanzia berlinese*. In un capitolo intitolato sintomaticamente *Il conforto degli oggetti* Kemal si ritrova all'interno di un appartamento stracolmo di oggetti obsoleti e antifunzionali già accumulati dalla madre a suo tempo, in cui il protagonista tra specchietti e mozziconi di sigaretta, zuccheriere e schiaccianoci, *carillons* e giocattoli entra in contatto con l'amata, che era anche un lontana parente e quindi a conoscenza dei luoghi della sua infanzia, come la casa della madre. In questo intreccio, dove compaiono tanto gli oggetti della donna quanto quelli dell'infanzia, le cose non

²⁰³ O. Pamuk, *Museo dell'innocenza*, tr. it. di B. La Rosa Salim, Einaudi, Torino 2009, p. 80.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 206.

hanno alcuna valenza euristica che possa dare conto del passato e della sua relazione con il tempo presente dell'età adulta da cui li osserva ora, né tanto meno di una loro relazione come avviene invece in *Infanzia Berlinese*. Schiaccianoci e giocattoli – ma in generale tutti gli oggetti del romanzo – servono alla cura della propria infelicità attraverso la dimensione fantasmatica del ricordo cui è possibile accedere attraverso un rapporto prossimale – e in particolare sensoriale – con loro. Si può allora dedurre che l'esperienza con l'oggetto che Pamuk articola in questo romanzo ha sì un valore memoriale, motivato dalla capacità evocativa data agli oggetti, ma che serve a narrare una biografia che rimane personale come psicoterapeutico rimane l'uso degli oggetti. Lo stesso vale anche per la collezione del museo: sebbene ci siano dei richiami a tratti antropologici legati a usi e costumi della civiltà turca e rintracciabili proprio attraverso la descrizione degli oggetti, gli episodi che fanno parte della storia della Turchia non sono analizzati.

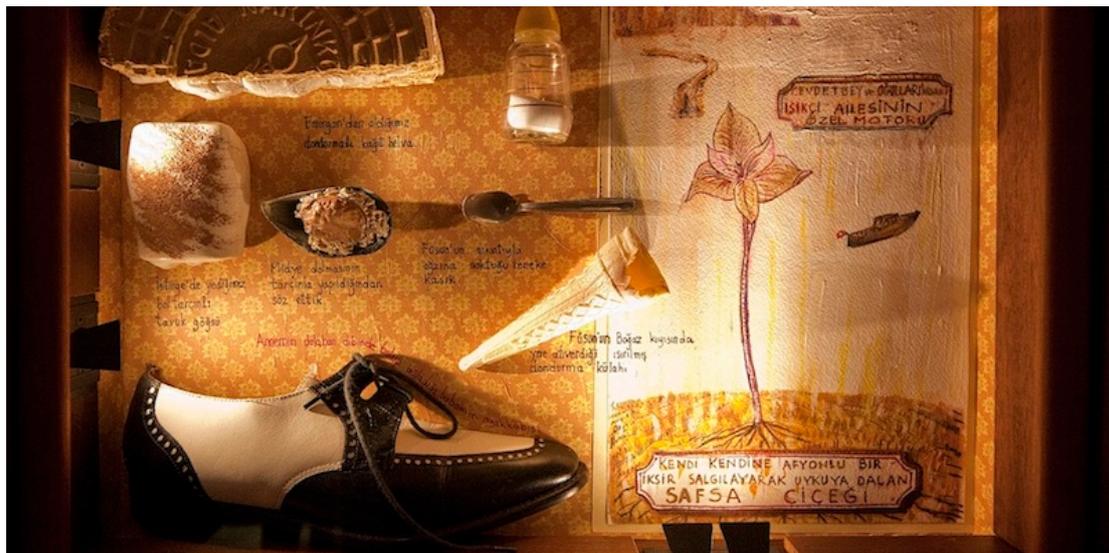


Fig. 9 Orhan Pamuk, diorama dal *Museo dell'Innocenza*, Istanbul, 2012

Si tratta invece di oggetti-feticcio da contemplare nella loro inerte forma con un atteggiamento nostalgico e melanconico che poco ha a che vedere con la postura di ricerca del filosofo tedesco. Il feticcio di Pamuk, sebbene come in Benjamin sia un dispositivo capace di sovvertire la relazione tra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, ha una nota affettiva che proietta sulle cose un insieme di aspettative emozionali che l'oggetto memoriale, così come inteso da Benjamin, non ha.

La distanza da un uso prettamente autobiografico che intrattiene una relazione feticistica con gli oggetti è la stessa che Benjamin ha nei confronti di un'interpretazione animistica dell'oggetto per la quale la vita degli oggetti sarebbe associabile a quella capacità "agentiva" analizzata per la prima volta da Alfred Gell. Come ha già notato Giuseppe Pucci²⁰⁵ dedicando attenzione all'opera dell'antropologo per confrontare la forza delle argomentazioni in essa contenute per una teoria dell'arte nel mondo antico, la teoria dell'*agency* è già presente, seppur in una forma abbozzata, in un articolo del 1992 intitolato *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*: occupandosi soprattutto della Melanesia, al centro delle sue analisi si trovano le produzioni artistiche dei manufatti e delle pratiche sociali a loro correlate in questa specifica area geografica. Dopo quattro anni la sua intenzione è quella di applicare il paradigma dell'*agency* in maniera trasversale per costruire una teoria dell'arte di impianto universale scrivendo *Art and Agency* (1998). Gell si dichiara totalmente indifferente verso il valore estetico delle opere d'arte ma non solo: nutre lo stesso distacco dalla valenza iconologica, tematica o formalistica che i diversi approcci storici alla pratica artistica sono stati dati nel corso del tempo. Ciò che importa è solo la capacità agentiva che all'artefatto artistico viene riconosciuta. Si tratti di un oggetto dell'arte melanesiana o di un oggetto che proviene dalla storia dell'arte occidentale, la capacità agentiva conferisce loro uno *status* particolare. In realtà essi non sarebbero propriamente "agenti" ma "indici".

Usando termini che provengono dalla semiologia di Charles Peirce – che distingue tra indice e icona – Gell predilige la nozione di indice perché a differenza dell'icona, non intrattiene con il referente una relazione di somiglianza ma un rapporto di causalità: si tratta di un segno naturale da cui l'osservatore può trarre un'inferenza causale di qualche tipo sulle intenzioni o le capacità di un'altra persona. In altre parole si tratta di ciò che sempre Peirce definirebbe come un ragionamento di abduzione. Nell'ottica di Gell, in questo modo i membri di una comunità, divisi tra osservatori e fruitori (*patients* o *recipients*), inferiscono una certa intenzionalità degli oggetti. Produttori e fruitori, oggetti artistici e referenti entrano in un complesso di relazioni dando vita a ciò che l'antropologo chiama *art nexus*: un insieme di relazioni che definiscono lo *status* particolare dell'opera d'arte. Così le canoe melanesiane dei *kula* decorate con tavole intagliate non vengono valutate in base alle loro qualità estetiche ma per

²⁰⁵ Cfr. G. Pucci, *Per Un'estetica del manufatto nell'antichità classica*, in "Paradigmi. Rivista di critica filosofica", 2, 2010, pp. 127-135.

l'*agency* dell'artigiano e quella del capo tribù che ne ha ordinato l'esecuzione, quella dell'equipaggio che spera di spaventare i nemici o sedurre possibili *partner* commerciali e quella dell'albero inteso come organismo vivente, quella degli spiriti invocati per la realizzazione della canoa e che proteggono contro i pericoli del mare oltre a favorire gli scambi commerciali. Per Gell anche nel caso delle opere d'arte occidentali valgono le stesse relazioni che valevano per l'artefatto malesiano. Così la Gioconda di Leonardo da Vinci deve la propria *agency* sia all'intenzione dell'artista alla donna che si prestò come modella, al committente che voleva mostrare il suo potere tramite l'attività di mecenatismo.

Gell cerca allora di argomentare una validità transculturale di questi oggetti che partecipano in modo relazionale – passivo o attivo – con i soggetti che li commissionano, li creano, li utilizzano o li contemplano. In questo senso, gli oggetti possono accattivare, intimidire, far del male, consolare, proteggere, attrarre. È chiaro quindi che l'uso che Benjamin fa dell'oggetto non può essere così associato al potere che la quasi-persona oggetto esercita in questo complesso sistema di relazioni e, di conseguenza, non può nemmeno essere associata alle teorie di Appadurai, Latour e Severi.

2.3 La collezione degli oggetti-soglia nei *Passages di Parigi*: tra inorganico e organico

*Un oggetto chiuso nella teca di un museo
deve patire l'innaturale esistenza
di un animale in uno zoo.
In ogni museo l'oggetto muore di soffocamento.
Come un bimbo allunga la mano
per toccare ciò di cui pronuncia il nome,
così il collezionista appassionato restituisce all'oggetto
il tocco vivificante del suo artefice.
Il nemico del collezionista è il conservatore del museo.*

B. Chatwin, UTZ, 1988

Come in *Infanzia berlinese*, la presenza diffusa degli oggetti è un dato difficile da smentire anche nel lavoro storiografico svolto nei *Passages di Parigi*. Per dare un'idea di quanti oggetti possiamo trovare basti pensare – oltre agli stessi *passages* – ai panorama, ai diorami, agli edifici delle prime grandi esposizioni universali, all'abbigliamento, soprattutto quello femminile, ai manichini, alle statue di cera del museo parigino di Grévin, alle stazioni ferroviarie, alle stampe, alle bambole, agli specchi. Come nel testo dedicato all'età infantile poi, sono innumerevoli gli oggetti che indicano una zona liminale o che la simboleggiano. La cartella *A*, intitolata ai *Passages, magasins de nouveauté(s), calicots*, è istruttiva in questo senso: si trovano descrizioni e riferimenti che restituiscono un'immagine concreta e distinta delle prime gallerie commerciali: i *passages* per l'appunto. Troviamo così frammenti che elencano i nomi delle innumerevoli vie coperte, come ad esempio il *passage* de Panorama e il *passage* Véro-Dodat, il *passage* du Désir o il *passage* Colbert, luoghi dove si trovavano ristoranti e *bazar*, caffetterie e *boutiques* (Fig. 10).

Questi spazi semi-aperti (o semi-chiusi) sono scelti da Benjamin innanzitutto perché la loro struttura incarna la soglia tra un vecchio modo di abitare, qual era l'*intérieur* borghese, e un modo nuovo di farlo che avrebbe preso corpo con le case trasparenti progettate dall'architetto Charles-Edouard Jeanneret-Grisda meglio conosciuto con lo pseudonimo di Le Corbusier. Questa liminalità è suggerita poi dai materiali con cui le gallerie sono costruite.



Fig. 10 Germaine Krull, *Passages de Deux-Sours*, Museo Folkwang, Essen, 1930

Si tratta infatti di forme architettoniche fatte in parte di marmo o di pietra, materiali ancora legati a un certo modo di costruire gli edifici di stampo monumentale, e al contempo caratterizzati da soffitti di vetro e di ferro ricordati da Benjamin come quei materiali ancora troppo innovativi per il tempo in cui iniziarono ad essere impiegati nell'edilizia, sebbene saranno poi tra i più comuni nel corso del Novecento.²⁰⁶ Se i *passages* sono i luoghi che incarnano la soglia dell'abitare, non è sbagliato affermare che attraverso la loro descrizione l'autore voglia dare una fisionomia reale e concreta di questo concetto secondo un ordine spaziale dove ciò che è interno e ciò che è esterno non può essere chiaramente distinto ma rimane nell'opacità di queste gallerie che non sono più la casa ottocentesca, sebbene la ricordino molto, e che non sono ancora i centri commerciali contemporanei dove tutto è in vetrina. È per questa ragione che la liminalità delle gallerie coperte non può essere identificata con il concetto di confine. Precisa infatti l'autore che «la soglia deve essere molto nettamente divisa dal confine. La *Schwelle* (soglia) è una zona. La parola *schwollen* (gonfiarsi) racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve farsi sfuggire».²⁰⁷

Se il confine pone un limite chiaro e distinto, come avviene nel caso delle frontiere geografiche o politiche, la soglia non può essere un termine a esso sinonimo perché non è mai qualcosa che determina discriminando. Piuttosto è uno spazio in cui è costantemente attiva una dialettica che non consente mai di definire cosa sia organico e cosa inorganico, cosa sia vivo e cosa morto, cosa sia passato e cosa presente.

²⁰⁶ Cfr. "Primi progetti di stesura", in *I «passages» di Parigi (1927-1940)*, op. cit., pp. 956-975, qui p. 959.

²⁰⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi (1927-1940)*, op. cit., p.555.



Fig. 11 Germaine Krull, *Mannequins dans une vitrine*, Museo Folkwang, Essen, 1930

L'attenzione che Benjamin dedica al cinema e soprattutto a tutti i dispositivi ottici che a fine Ottocento precedono la sua invenzione non è leggibile esclusivamente all'interno di una logica archeologica dei *media* sebbene sia legittimo farlo. Questo interesse è infatti ascrivibile alla coscienza dell'autore che gli stessi apparati precursori del cinema preannunciano anche una sensibilità maggiore per la spazialità, a discapito di un'esperienza della temporalità cronologica. Ne è un esempio il panorama, un oggetto già presente in *Infanzia berlinese*, dove la sequenza delle immagini non prevede una specifica successione cronologica che risponderebbe a un'esigenza narrativa: si tratta invece di una vista panoramica data dalla giustapposizione delle immagini che ricrea un ambiente spazialmente e temporalmente distante da quello presente, come nel caso specifico del *Kaiserpanorama*, rappresentativo della più vasta categoria dei panorami storici. Una delle grandi motivazioni che giustificava l'attrazione dei bambini verso questi dispositivi ottici era dovuta al fatto che fosse indifferente da dove si cominciasse "il giro delle vedute". Come scrive Benjamin questo avveniva perché gli "acquari della lontananza e del passato" – i panorami – con dinanzi le sedie si spostavano in tondo, di modo che ciascuna veduta scorreva davanti a

tutte le postazioni.²⁰⁸ Dal panorama, dal diorama e da tutti i dispositivi visuali, si sviluppa l'attitudine a prediligere il criterio spaziale a quello temporale per la conservazione del passato: è il caso dei musei che nascono come istituzione pubblica proprio tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento.

Una lettura topografica dei *Passages* volta a mostrare i luoghi di soglia tra il tempo passato e la sua interpretazione del presente è già stata svolta da Beatrice Hansenn che ha notato come la soglia tra l'antico e il moderno si dia attraverso una temporalità spaziale o una "*topography of memory*" nella quale l'*intérieur* borghese condivide lo spazio di soglia in cui si trovano anche le nuove abitazioni del Modernismo dove a prevalere è la trasparenza del vetro o le vetrine delle prime gallerie commerciali.²⁰⁹ Ciò che aggiunge la studiosa a questa interpretazione è la necessità di passare la zona di ambiguità. Nei *Passages* la soglia è da superare, in quanto abbandonare la dimora ottocentesca vuol dire anche guardare in modo nuovo verso il passato e di conseguenza non avere più una visione monumentale della storia – come avrebbe detto Friederich Nietzsche –, dove la memoria è statica, come un *souvenir*. Il nuovo modo di osservare il passato corrisponde a quella svolta copernicana con la quale Benjamin spiega metaforicamente la sua azione nei confronti dello storicismo ottocentesco criticando la mancanza di qualsiasi distanza critica dai fatti della storia.

Distaccandoci da questa interpretazione interessata ai luoghi, il nostro scopo critico verte piuttosto sul ruolo di soglia che l'artefatto incarna e che permette di comprendere lo scarto tra il passato antico e il tempo presente moderno. I *passages* non sono quindi esclusivamente delle costruzioni architettoniche, ma rappresentano tutti gli "oggetti soglia" che compaiono tra i materiali delle varie cartelle in cui è suddivisa l'opera incompiuta. Come scrive ancora Benjamin, i *passages* sono segnati dall'ambiguità: «Il primo accesso a questo fenomeno (*dell'ambiguità*) è dato forse dal molteplice uso delle figure nei musei delle cere come, d'altra parte l'intenzionale disposizione all'ambiguità dello spazio raggiunta nei *passages* (...) L'aspetto della opacità dei *passages* è dato dalla loro abbondanza di specchi che amplia fiabescamente gli spazi».²¹⁰

Nella cartella C intitolata *La Parigi arcaica, catacombe, démolitions, declino di Parigi*, la liminalità dei *passages* è associata a oggetti e luoghi che si pongono sulla

²⁰⁸ W. Benjamin, "Kaiserpanorama" (1933), in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 370-371, qui p. 370.

²⁰⁹ B. Hansenn, "Introduction: physiognomy of a *flâneur*: Walter Benjamin's peregrinations through Paris in search of a new imaginary", in *Walter Benjamin and The Arcades Projects*, a cura di B. Hansenn, Continuum, Londra-New York, pp. 1-11, qui p. 3.

²¹⁰ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 964.

soglia ambigua tra la vita e la morte, tra l'animato e l'inanimato, come nel caso delle catacombe e dei cimiteri luoghi dedicati ai defunti ma al contempo costruiti per mantenere in vita il loro ricordo. Questi luoghi e questi oggetti sono anche posti in cui sono ambientate tante leggende quante fiabe che hanno come protagonisti fantasmi e zombie. Sebbene ci sia una distinzione netta tra gli uni e gli altri perché i fantasmi rappresentano qualcosa di morto che ha la parvenza della vita, mentre gli zombie indicano qualcosa di inanimato che ha la fattezze del vivente, entrambi abitano i cimiteri e le catacombe, zone di soglia dove l'inerte e il vitale sono continuamente posti in una relazione dialettica che non permette di distinguere chiaramente l'uno dall'altro. Alla descrizione delle gallerie coperte e al significato che assumono per esplicitare la dialettica tra l'inerte e il vitale, Benjamin affianca quindi altri luoghi e altri artefatti capaci di mostrare la stessa logica polare, come nel caso della *porta triumphalis* dell'Impero romano. Se inizialmente era un atto simbolico che si realizzava in modo semplice e per il quale bastava solamente porre un architrave retto da due colonne e passarvi al di sotto, l'atto cambia di senso e diventa un atto performativo nel momento in cui la porta diventa un arco di trionfo: una vera e propria trasformazione di *status* del cittadino. Riprendendo più volte le analisi svolte in *Triumph und Triumphbogen* (1928) dell'archeologo tedesco Ferdinand Noack, Benjamin ricorda il cambiamento identitario che il passaggio attraverso l'arco costituiva per i generali e le truppe romane: una volta passati al di là di questa soglia, i generali perdevano il loro *imperium* militare per passare alla condizione del trionfo. Non dovrà allora stupire se Benjamin legge questo gesto all'interno della categoria dei riti di passaggio, mostrando in questo modo una certa sensibilità per i temi tipici dell'antropologia. Riprendendo le considerazioni dell'archeologo, scrive infatti che il passaggio sotto l'arco di trionfo deve essere inteso come un *rite de passage*: «Il passaggio delle truppe che premevano attraverso la stretta porta è stato paragonato al premere attraverso una stretta fenditura cui si attribuisce il significato di una rinascita».²¹¹

La soglia del rito di passaggio incarna simbolicamente l'ambiguità che ogni cultura sente tra il mondo dei morti e il mondo dei vivi. Il riconoscimento dei riti funebri, che segnano la liminalità tra la vita e la morte, la soglia tra l'organico e l'inorganico, è storicizzata negli studi di antropologia. Sarà l'antropologo Arnold van Gennep (*I riti di*

²¹¹ *Ivi*, p. 104.

passaggio, 1909) il primo a collocare i funerali tra i riti di passaggio perché, al pari di quelli che segnano la nascita della vita, la transizione da uno stato di età puberale a quella adulta, da una condizione familiare a quella di cittadino, anche la morte è un momento di metamorfosi che segna un passaggio di *status*. L'interesse verso i riti funebri è presente anche nelle riflessioni svolte da James G. Frazer (*Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* 1890) che li collega a quelli legati al mondo della vita. Una delle preoccupazioni maggiori dell'autore è mostrare la diffusa presenza di simboli di fertilità, di sessualità e di rinascita nei riti funebri: la morte appare come la condizione del riprodursi della vita (la fertilità dei terreni, la fertilità della donna).²¹²

Non siamo molto lontani da una delle più belle metafore con cui Benjamin descrive la liminalità tra vita e morte, tra organico e inorganico, tra passato e presente: paragonando la città di Parigi alle pendici del Vesuvio, Benjamin fa corrispondere l'inerte passato alla lava del vulcano e la riattivazione nel presente al rigoglio dei frutteti paradisiaci.²¹³ D'accordo con Frazer, invece che opporsi alla vita, la morte fonda e garantisce la possibilità stessa dell'esistenza anche per Benjamin. Il passaggio attraverso l'arco può allora corrispondere alla transizione dell'inorganico passato verso l'attualizzazione compiuta dallo storico capace di "far rinascere" – e così attualizzare nel presente – gli oggetti di un tempo oramai perduto qual è quello dell'antichità. Come abbiamo già analizzato, questa dialettica è ipostatizzata in *Infanzia Berlinese* attraverso l'uso euristico che Benjamin fa dell'infanzia. La relazione tra le due opere è stata già individuata da Giorgio Agamben proprio nel fatto che questi due lavori si occupano della relazione dialettica che tra passato e presente sussiste e che sin qui si è cercato di porre in evidenza attraverso la dialettica tra organico e inorganico incarnata negli oggetti di soglia. Se in *Infanzia berlinese* la distanza tra il passato e il presente è rappresentata dalla lontananza che l'infanzia ha nei confronti della ricezione adulta, nei *Passages* il passato morto è il tempo dell'antichità che può essere riportato in vita grazie all'attività critica svolta dallo storico nel presente. Mentre in *Infanzia Berlinese* poi, questo rapporto viene configurato attraverso la biografia nella città natale dell'autore, nell'opera postuma è invece la storia del Diciannovesimo secolo parigino che consente di mostrare questa dinamica al contempo cronologica e critica.

Infine, se nel caso dello scritto sull'infanzia la scelta di Berlino è motivata dalla sua biografia personale, nell'opera dedicata alla capitale parigina la decisione è dettata

²¹² Cfr. A. Favole, *Resti d'umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Laterza, Roma-Bari 2003.

²¹³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 968.

dalla vita dell'autore, questa volta esule dalla sua terra natia a causa della persecuzione nazista verso gli ebrei. Tuttavia, sarebbe riduttivo giustificare in questo modo la scelta del luogo in cui si sviluppano le sue più importanti osservazioni sul lavoro dello storico. Se la città di Berlino è ideale per descrivere quel mondo scomparso, che è il mondo dell'infanzia, nel caso di Parigi la scelta è motivata dal fatto che la "putrefazione" dell'antichità è già una realtà in questa città in cui lo sviluppo metropolitano – e la sua successiva decadenza – aveva preceduto quello della città natale.²¹⁴

Come in *Infanzia Berlinese*, sono gli oggetti-soglia che consentono di ipostatizzare la relazione tra passato e presente: tracce inerti e inorganiche fino a quando lo sguardo dello storico non le riattiva per riscrivere la storia. A confermare questa posizione sono le considerazioni di Benjamin quando definisce l'opera dei *Passages*. Sono due e complementari le descrizioni che si vogliono ricordare e che corrispondono al duplice modo in cui gli oggetti-soglia possono essere definiti tra l'organico e l'inorganico. Per quanto riguarda l'aspetto mortifero del passato, la definizione che dà Benjamin già nei *Primi progetti di stesura*, facendo alcune osservazioni sulla *Teresa Raquin* di Émile Zola, coincide con la somiglianza che i *passages* hanno con un corpo in via di putrefazione: «Se poi qualcosa il libro davvero espone scientificamente, questo è il decesso dei *passages* parigini, il processo di *putrefazione* di un'architettura».²¹⁵ Per quanto riguarda invece l'aspetto di attualizzazione svolto dallo storico, nell'*Exposé* in lingua francese del 1939, Benjamin definisce i *Passages* come «l'inventaire des formes de vie et de créations de l'humanité».²¹⁶

Queste tracce inerti dell'antichità sono soprattutto tesaurizzate nell'appartamento borghese più volte incontrato come oggetto d'indagine privilegiato nella ricerca dell'autore. Come si è già osservato, le vetrine delle gallerie coperte non sono infatti così diverse dall'appartamento borghese dove si trovano accatasti tutti gli oggetti del passato senza nessuna logica cronologica ma con un'approssimazione tale che suggerisce e stimola una relazione di empatia con epoche diverse del passato attraverso gli oggetti che la arredano. A questo proposito, è illuminante il modo in cui nella *Cartella I* intitolata *L'intérieur, la traccia* Benjamin descrive la relazione che l'uomo

²¹⁴ Cfr. "Un'infanzia berlinese. 1892-1912", in H. Eliand, M. Jennings, *Walter Benjamin, una biografia critica* (2012), Einaudi Torino, 2015.

²¹⁵ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 960.

²¹⁶ W. Benjamin, "Exposé in lingua francese" (1939), in *I «passages» di Parigi*, op. cit., pp. 19-25, qui p. 19.

borghese ha con gli oggetti del suo spazio abitativo: «Il piccolo borghese soddisfatto vuole avere la sensazione che nella stanza accanto avrebbe potuto aver luogo sia l'incoronazione di Carlo Magno che l'assassinio di Enrico IV, la firma del trattato di Verdun. Le cose sono solo manichini».²¹⁷ Nell'appartamento borghese c'è allora una relazione di prossimità simile a quella relazione affettiva che rende la cosa feticcio già incontrata nel progetto letterario e museale di Pamuk con gli oggetti della storia, inanimati come i manichini.

Per avere un'idea al contempo visuale e materica di tutti gli oggetti tipici del tipo antropologico borghese, è possibile visitare a Barcellona il museo di Frederic Marès nel centro del *barrio gotico* inaugurato nel 1948. Benché sia stato costruito nel Ventesimo secolo, esso incorpora una catalogazione tradizionale che ricalca quella dei musei scientifici e antropologici solo che, al posto delle teche con esemplari antropologici, etnografici, scientifici e campioni di storia naturale come i fossili, si trova un'infinita varietà di oggetti che appartengono al “regno delle cose”.²¹⁸ Nel *Museo sentimentale* di Marès (Fig. 12) troviamo una serie di custodie, dalle tabacchiere ai portagioielli, biglietti da viaggio, cartoline, fotografie, etichette, annunci pubblicitari, accessori d'abbigliamento, bottoni, forbici, orologi, occhiali, lenti, binocoli, dagherrotipi: tutti oggetti che facevano parte della quotidianità della borghesia europea del Diciannovesimo secolo.²¹⁹

²¹⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 229.

²¹⁸ Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, op. cit.

²¹⁹ Questo stesso museo l'ho ritrovato nelle riflessioni contenute in G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2002, in cui si fa giustamente attenzione al ruolo che questa collezione riveste per configurare un'archeologia del cinema.



Fig. 12 Oggetti del Museo Frederic Marès, Barcellona

Sebbene questo museo contenga gli stessi oggetti dell'appartamento borghese, nella collezione dello scultore catalano esiste una logica classificatoria che presiede la *dispositio* degli oggetti e che dipende dalla tipicità dell'oggetto – eccezion fatta per la grande sala dedicata alla femminilità in cui è il genere che accomuna il tipo di artefatti contenuti in essa – assente nella dimora ottocentesca. In essa ci troviamo di fronte a tanti oggetti che non hanno nessuna logica e la temporalità che ciascuno di essi incarna è presentata in maniera sincrona attraverso la simultaneità spaziale data dal luogo. In questo luogo, la storia non ha nessuna dimensione cronologica ma appare sotto forma di un ambiente *kitsch* in cui la giustapposizione degli oggetti condensa una serie di epoche lontane tra loro. Come lo stesso Benjamin invita a pensare, il museo – che nasce come istituzione proprio tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento – non è nient'altro che un *intérieur* elevato all'ennesima potenza. Riprendendo le considerazioni di Sigfried Giedion, scrive che «"quasi ogni epoca sembra aver sviluppato, in base alla propria disposizione interna, un determinato problema architettonico: il gotico: le cattedrali, il barocco: il castello, e il primo Ottocento, con la sua inclinazione, lo sguardo rivolto all'indietro, a lasciarsi permeare dal passato: il museo". Questa sete di passato costituisce l'oggetto principale della mia analisi. Alla

sua luce l'interno del museo si presenta come un *intérieur* elevato a potenza».²²⁰ Questa "sete di passato" propria dell'Ottocento porta il borghese a travalicare il limite del bello, dell'antico, del meraviglioso, per iniziare a raccogliere tutto ciò che veniva sentito "cosa affettiva" con cui rendere caldo e identitario il proprio nido, il proprio guscio. L'invito di Benjamin è quello di abbandonare questo modo reazionario ed empatico di relazionarsi alla storia, rinunciando al cattivo gusto del guazzabuglio di oggetti che si trovano prima nell'*intérieur* e poi nel museo. Invita a guardare piuttosto alla valenza scientifica di questo luogo come una miniera di resti culturali dalla forza euristica per la comprensione del passato. Non si tratta quindi di conservare la memoria trasformandolo in un mausoleo: ciò che resta nel ricordo non è qualcosa di stabilito una volta per tutte, qualcosa di fisso e stabile e, in questo senso, archiviabile: con la nostra forza rammemorativa siamo capaci di agire sul passato intrattenendo una relazione viva con l'inerte che muta rispetto al presente. Associare l'opera dei *Passages* alla volontà di costruire una collezione di oggetti capaci di mostrare la dialettica tra passato e presente non è così azzardato se si tiene da conto la mancanza di qualsiasi intento musealizzante da parte di Benjamin affine a quello che il collezionista di ceramiche *Utz* prova nei confronti dei suoi oggetti: «Un oggetto chiuso nella teca di un museo deve patire l'innaturale esistenza di un animale in uno zoo. In ogni museo l'oggetto muore – di soffocamento e degli sguardi del pubblico – mentre il possesso privato conferisce al proprietario il diritto e il bisogno di toccare. Come un bimbo allunga la mano per toccare ciò di cui pronuncia il nome, così il collezionista appassionato restituisce all'oggetto – gli occhi in armonia con la mano – il tocco vivificante del suo artefice. Il nemico del collezionista è il conservatore del museo».²²¹ Come testimonia la sua assidua frequentazione nei *cabinet des estampes* che si trovano al di sotto della Biblioteca Nazionale di Francia, il filosofo avrebbe voluto costruire la sua opera più importante come un *Bilderbuch*: un libro fatto da immagini. L'immagine non è però una nozione che può essere pensata in modo avulso dalla forma incarnata in cui compare ma deve essere intesa secondo la materialità in cui si incarna, che le dà forma ed espressione. In modo analogo a ciò che oggi sostiene Hans Belting, Benjamin considera sempre le immagini nella loro configurazione che le condiziona e le

²²⁰ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 455.

²²¹ B. Chatwin, *UTZ*, Adelphi, Milano 1989, p. 19.

performa consentendone in questo modo l'espressione.²²² Come osserva sempre l'antropologo in un discorso volto alla descrizione della relazione che si instaura tra l'immagine, il medium e il corpo umano, la dialettica tra la materialità inerte, che diventa viva nella espressione di una o più immagini, e la necessità dell'espressione di essere performata dalla materia, diventa evidente nel momento in cui si osserva il comportamento iconoclasta: chi ha questo atteggiamento verso le immagini non può tentare di eliminare le rappresentazioni che vivono nell'immaginario collettivo se non distruggendo gli oggetti che le incarnano. Nemmeno siamo lontani dalla prospettiva avanzata da Daston in cui l'oggetto deve essere visto contemporaneamente come organico e inorganico in quanto la forza espressiva della materia è da leggere in simultaneità alla necessità dell'espressione che può realizzarsi solo attraverso la materialità dell'oggetto.

Vedere i *Passages* come una collezione di oggetti non è poi nemmeno così sbagliato se si pensa al fatto che da sempre gli artefatti sono collezionati per la loro capacità euristica dove l'allestimento è stato – ed è tuttora – lo strumento che consente di vedere condizionato dal momento storico, dalle culture, dalle forme di sapere e dalla sua elaborazione critica.²²³ Se si pensa alla raccolta di Ulisse Aldrovandi, erudito tanto nelle scienze quanto nelle arti, produttore del primo catalogo sistematico delle raccolte di antichità di Roma ma anche autore di trattati che hanno come soggetto le scienze naturali, è possibile comprendere in che modo la *Wunderkammer* non sia per nulla un sistema avulso da una logica classificatoria. Il dotto bolognese guarda ai singoli oggetti che classifica ed espone fissandosi sulla loro configurazione e sul loro aspetto, sulle condizioni e sul luogo in cui è avvenuto il loro possibile ritrovamento ma, cosa assai più interessante, guarda anche alla loro possibilità d'uso, al significato che assumono nelle narrazioni che li coinvolgono e negli avvenimenti storici di cui fanno parte.²²⁴

²²² Cfr. H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in "Critical Inquiry", 31-2, 2005, pp. 302-319. Per approfondire la relazione tra i due autori si veda anche L. Vargiu, *Hans Belting e il "Benjamin post-moderno"*, in "Itinerari. Quaderni di studi di epoca e di politica", 2012, pp. 111-117.

²²³ S. Alpers, "Il museo come modo di vedere" (1991), in I. Karp, S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna 1994, pp. 3-13. Sulla storia della *Wunderkammer* in generale si veda A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 1983.

²²⁴ H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, Il saggiautore, Milano 1996.



Fig. 13 Frans Francken il giovane, *Camera delle arti e delle curiosità*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1636

Inoltre, nei *cabinets des merveilles* i singoli oggetti non vengono distinti in base alla tutto sommato recente divisione analitica dei saperi, ma secondo le loro qualità fisiche e materiali, senza discriminare tra gli oggetti della natura e quelli prodotti dall'uomo. Sempre la collezione di Aldrovandi è buon esempio per dimostrare ciò che si è appena detto: le opere d'arte, artefatti umani, si trovano nella sezione dei *materialiter* a fianco ai fossili e ai minerali della terra, oggetti della natura secondo la tradizionale divisione tra sapere scientifico-umanistico e sapere scientifico-naturale. Questo tipo di atteggiamento verso gli oggetti può essere invece considerato enciclopedico, se con questo aggettivo intendiamo la volontà di raccogliere e catalogare il sapere a partire dalla potenza euristica dell'oggetto.

Da sfatare è poi il mito che le stanze delle meraviglie fossero prive di un ordine classificatorio volto alla conoscenza e da confinare per questa ragione in un mondo prescientifico, come se fossero state solo raccolte di bizzarrie: le collezioni che iniziano a comparire già negli studioli rinascimentali comprendevano diverse categorie di oggetti sebbene sia vero che da collezione a collezione questo ordine poteva mutare e una stanza poteva precedere l'altra o viceversa.²²⁵ C'erano i *Naturalia* che comprendevano sia quelle che allora erano considerate come insolite stravaganze della natura, dai coralli ai pesci palla, dai corni di narvalo (creduti corni di unicorni) alle noci pescate in mare (che si pensava fossero glutei fossilizzati di giovani sirene) ma anche materie grezze minerali, materiali paleontologici, fossili e oggetti archeologici. C'erano gli *Exotica*, con oggetti provenienti dal Nuovo Mondo e dall'Oriente ma dove erano presenti anche animali imbalsamati e altre specie vegetali non europee. C'erano gli *Artificialia*, stanze dove le teche contenevano granchi di bronzo, cristalli di rocca intagliati, avori torniti, splendide oreficerie e in generale tutto ciò che poteva essere ricondotto alla produzione manuale e creativa propria dell'uomo. C'erano infine gli *Scientifica* che contenevano strumenti di misurazione dello spazio e del tempo, mappamondi e orologi, ma anche automi e in generale oggetti prodotti dalla mano dell'uomo. Si trovavano così anche collezioni di armi preziose, arazzi, oggetti di arredamento e ovviamente le opere d'arte come le sculture e le pitture.²²⁶

Come fluido era l'ordine che si poteva trovare nella dislocazione delle stanze, allo stesso modo alcuni oggetti potevano trovarsi in una o in un'altra in base alla categorizzazione che si prediligeva. Così, quello che oggi per noi è sicuramente un oggetto scientifico, qual è il fossile, nelle *Wunderkammern* che si costruiscono in tutta Europa tra la metà del Cinquecento sino all'avvento dell'età dei musei – l'Ottocento – l'oggetto della paleontologia per eccellenza poteva trovarsi tanto nella sezione dei *Naturalia* se considerato come un oggetto minerario, quanto in quella degli *Exotica* se era un reperto ritrovato in un paese lontano dall'Europa. Oltre a confermare la mancanza di qualsiasi netta divisione tra arte e scienza, la tassonomia delle stanze delle

²²⁵ Un punto di vista diverso è assunto da L. Basso Peressut, *Musei scientifici e science center: la comunicazione fra architettura e allestimento*, in "Museologia Scientifica Memorie", ANMS 8, 2011, pp. 121-127. In queste considerazioni la *Wunderkammer* rinascimentale viene distinta nettamente dal *cabinet de curiosités* seicentesco in cui è presente una logica di catalogazione volta alla conoscenza assente nella stanza delle meraviglie.

²²⁶ Cfr. L. Galli Michero (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano 2013.

meraviglie testimonia una logica enciclopedica che proviene dal confronto con un vero e proprio archivio materiale grazie al quale è possibile conoscere le cose del mondo.

Associare l'operazione di Benjamin a quella compiuta da Aldrovandi e in generale dai collezionisti delle stanze delle meraviglie non è un'operazione così azzardata se si considera la stessa valenza enciclopedica che entrambi davano all'oggetto. Questa considerazione è valida non solo perché la differenza tra oggetti artistici e scientifici non è cospicua nemmeno per la catalogazione compiuta nei *Passages*, ma soprattutto perché per Benjamin gli oggetti hanno la valenza euristica di mostrare il volto di un'intera epoca a patto di innescare la riattivazione dell'inorganico nel presente. A titolo esemplificativo si può ricordare in che modo descriva la valenza di un oggetto quotidiano, qual è la sedia. Nel frammento *Mobili di Strada a senso unico* Benjamin scrive che «in tutti i tipi di sedie si nota quanto esse furono legate in ogni momento alla funzione, alla cultura, alla considerazione e al ruolo di chi le occupò».²²⁷

Considerare poi i gabinetti come archivi materiali, consente di avvicinare i *Passages* alla stessa logica collezionistica che abbiamo sin qui analizzato. È nota l'importanza che Benjamin dedica a questo fenomeno nell'opera dedicata a Parigi, e non solo.²²⁸ La pratica del collezionista è infatti considerata come una forma eminente di memoria pratica da applicare agli artefatti che sono presenti nei *Passages* definiti come oggetti nelle mani del collezionista e che deve essere contrapposta a quella musealizzante e avida di storia, così come l'Ottocento l'aveva pensata.

Vedere la relazione tra passato e presente come un rapporto che corrisponde alla relazione tra inorganico e organico non permette soltanto di leggere la dinamica relazione che tra passato e presente si articola: consente anche di porre l'accento sulla capacità degli oggetti di essere qualcosa dotati di vita e, in quanto tali, che tendono alla morte e al deperimento con la conseguenza importante di lasciare le tracce di questa decomposizione.

²²⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, op. cit., p. 126.

²²⁸ Cfr. W. Benjamin, "Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico" (1937), in *Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 466-502; W. Benjamin, *Aprondo le casse della mia biblioteca*, tr. it. di E. Dell'anna Ciancia, Henry Bayle Milano 2012.

2.4 Dalle tracce fossilizzate alle fonti attualizzate: l'approccio critico dello storico naturale

*No one has ever seen a dinosaur
but everyone knows what they look like*

W.T.J. Mitchell, *The Last Dinosaur Book*, 1996

Comprendere la relazione tra inorganico e organico non permette solo di pensare gli oggetti in quanto dispositivi memoriali. Pensare l'inorganico, associandolo alla nozione di traccia (*Spur*), e intendere l'organico come fonte-origine (*Ursprung*), permette di spiegare l'approccio critico di Benjamin.

Se, come si è illustrato sinora, gli oggetti del passato possono essere intesi come inorganici perché sono oggetti residuali di qualcosa che un tempo aveva una funzione, un valore o un significato perso nel tempo presente, a livello critico è possibile associare l'idea di inorganico a quella di traccia, riflettendo in primo luogo sulle caratteristiche sensibili che ad essa normalmente attribuiamo. Con questo termine si indica qualcosa di secco, arido e asciutto che si contrappone intuitivamente all'umido e quindi ai luoghi dove è presente l'acqua, fonte sorgiva di ogni forma organica. C'è quindi una corrispondenza tra il modo in cui Benjamin pensa la distanza tra le due dimensioni temporali e quella critica che esiste tra la traccia e la fonte, ovvero tra il dato e la sua interpretazione, che la relazione polare tra l'organico e l'inorganico fa emergere. Se esiste questa corrispondenza, sono ancora la figura dello scarto o quella della frizione a garantire una corretta immagine del rapporto che intercorre tra la traccia e la fonte. Di conseguenza, come nel caso della relazione che sussiste tra le due temporalità, anche quella tra il dato e la sua interpretazione deve essere letta senza cercare una connessione causale, di progressione lineare o in modo teleologico. In altre parole, se è possibile comprendere lo scarto temporale tra il passato e il presente attraverso ciò che rimane degli oggetti, allo stesso modo, per ricostruire il passato in modo critico bisogna partire dalle tracce sedimentatesi.

Il compito critico dello storico è quindi quello di usare gli oggetti desueti come datità, o come tracce e, allo stesso tempo, interpretarli in modo euristico facendole diventare, da morte e inorganiche, fonti per la conoscenza del passato. A livello metodologico, tutto questo si traduce nella capacità del ricercatore di mettersi sulle "tracce delle

cose”, come lo stesso Benjamin suggerisce di fare in più luoghi della sua produzione teorica tra cui la fondamentale *cartella I* dei *Passages*, dedicata all’*Intérieur* e alla *Traccia*. Riferendosi alla sua indagine scrive che «siamo sulle tracce, non tanto dell’anima quanto delle cose»,²²⁹ sottolineando così l’importanza di partire dagli oggetti materiali, così come fanno oggi gli studi che si definiscono materialistici.

In base a questa interpretazione, la traccia è indizio manifesto di una sopravvivenza del passato incorporata nella presenza desueta di alcuni oggetti, come è stato analizzato nei casi del panorama, del giocattolo e dei *passages* parigini: oggetti inattuali, tanto per il tempo in cui è vissuto il filosofo, quanto per il tempo in cui viviamo noi oggi, sebbene le epoche storiche siano diverse, come si può desumere dalla vita dei “nostri” oggetti sempre più breve. Ne è prova la loro rapida obsolescenza che non può più essere misurata in base a decenni o secoli, ma in anni o in mesi, come dimostrano dispositivi tecnologici, quali gli *smartphones* e i *personal computers*, dovuta all’industrializzazione e alla massificazione della produzione, come aveva già predetto lo stesso Benjamin analizzando la fotografia e il cinema nel testo dedicato all’opera d’arte.

Per argomentare l’ipotesi che l’oggetto inorganico possa essere usato criticamente come traccia, è utile seguire le indicazioni date dallo stesso Benjamin e associare la nozione a quella di impronta.²³⁰ Si tratta di sinonimi, se si pensa al fatto che in entrambi i casi sono termini con cui si indica un segno impresso su una superficie che testimonia il passaggio di un corpo che non è più in presenza. Pensare il dato-traccia come impronta, ha permesso a Georges Didi-Huberman di proporre un paradigma “icnologico” per lo studio delle sopravvivenze iconiche nelle opere d’arte. Se, come già detto, Benjamin pensa alla storia dell’arte a partire dalla vita e dalla sopravvivenza delle opere d’arte, in analogia con il metodo dello storico naturale, lo storico dell’arte francese, cerca di tracciare una storia delle *pathosformeln*, come avrebbe detto Warburg, guardandola con la lente di una disciplina assai vicina a quella della storia naturale. Come ricorda lo stesso autore in *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell’impronta* (2009), la motivazione di questa scelta è data dalla natura dell’icnologia che nasce agli inizi dell’Ottocento all’interno delle ricerche

²²⁹W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 224. Si veda anche W. Benjamin, “Il surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei” (1929), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, op. cit., pp. 320-333; W. Benjamin, *Diario maggio-giugno 1931*, in *Opere complete di Walter Benjamin Vol. IV, Scritti (1930-1931)*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 429-448.

²³⁰Cfr. W. Benjamin, *Diario maggio-giugno 1931*, op. cit., p. 433.

paleontologiche, proponendosi di indagare le creature che abitarono la preistoria a partire da «raspamenti e scavi. Sfregamenti stoccate. Brucature. Rudimenti e pelature. Sgranellatura. Schiacciamento. Calpestii. Graffiature. Sentieri. Tane. Resti. Segatura. Avanzi di cibo. Impronte, piste e orme. Sterco. Nidi. *Silhouettes*».²³¹ A differenza dei resti fossili, che sono stati oggetto di interesse critico e collezionati sin dall'epoca rinascimentale – sebbene la loro catalogazione come resti organici sia stata riconosciuta solo dopo la Rivoluzione Scientifica –, la scoperta della prima impronta fossilizzata è molto più recente: risale solo al 1802 dopo le ricerche compiute da un giovane paleontologo americano di nome Pliny Moody. L'icnologo non pensa alle tracce animali come a dati a sé stanti e non riduce la sua ricerca alla sola catalogazione di queste testimonianze inorganiche. Se da un lato sa che la sua ricerca non può che iniziare dalla raccolta empirica dei dati, e quindi “sul campo”, dall'altro è anche consapevole che si tratta di resti da interpretare perché frutto di un processo di decomposizione che non permette di risalire all'immagine del passato secondo un rapporto di somiglianza. I resti “icnofossili”, e la distanza interpretativa che da essi lo studioso delle impronte assume, sono analoghi a quegli oggetti obsoleti che fungono da traccia nel lavoro critico dello storico per comprendere il passato: la pratica “*bio(s)glifica*”,²³² valida quindi tanto per gli oggetti della natura, quanto per quelli della cultura, prende avvio dall'impronta secca che si riattiva perché usata come fonte per la ricostruzione dell'aspetto di questi animali preistorici. La mossa teorica di Didi-Huberman è affine a quella di Benjamin perché pone in analogia due approcci critici che guardano in modo analogo i resti inorganici, trasformandoli in fonte ma, allo stesso tempo, si differenziano perché lo storico dell'arte si riferisce alle immagini e non agli oggetti, e solo alla storia dell'arte e non al processo storico in generale.

Come si era già posto in evidenza nell'introduzione di questo lavoro, il primo interprete a porre in analogia l'approccio critico di Benjamin con quello dello storico naturale è stato Adorno, ma non si è ancora esplicitato che è lo stesso autore dei *Passages* a far corrispondere il proprio modo di operare con quello del ricercatore di fossili. Nella cartella *R*, chiamata *Specchi*, le gallerie sono paragonate a caverne preistoriche e gli oggetti contenuti nelle vetrine ai fossili: «Come le rocce del Miocene

²³¹ A. Chaigneau, *Indices, empreintes et voies des animaux gibiers et des nuisibles*, Crépin-Lebolond & Cie, Parigi 1955. Citato in G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati-Boringhieri, Torino 2009, p. 300.

²³² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, op. cit., p. 301.

o dell'Eocene portano a tratti l'impronta dei mostri di quelle ere, così i *passages* giacciono oggi nelle grandi città, come caverne con i fossili di un mostro scomparso».²³³

La possibilità di leggere il lavoro dello storico della cultura facendolo corrispondere a quello dello storico naturale, è stata sostenuta anche da William J. T. Mitchell. In *The Last Dinosaur Book* (1996), lo studioso fa notare un altro argomento che si aggiunge a quelli sin qui mostrati per avvalorare l'analogia. Sostiene infatti che le questioni su cui si interrogano entrambi i tipi di studiosi sono della stessa specie: come lo storico naturale, chi si mette sulle tracce della storia culturale analizzandone i resti, è interessato a catalogare la varietà delle cose e soprattutto a comprendere secondo quale logica il loro processo temporale avviene. In questo libro però, il soggetto della ricerca non sono gli oggetti, ma le immagini sebbene esse vengano paragonate ai fossili (che immagini non sono): attraverso la lente dello storico naturale, lo storico della cultura visuale si chiede come le immagini vengano prodotte, quale sia la loro origine, come cambiano nel tempo e in base a quale logica si svolga il loro processo evolutivo.²³⁴

Quello che lo studioso americano argomenta sulla storia delle immagini può essere però applicato anche alle analisi degli oggetti culturali. A confermare la possibilità di fare un "salto" teorico di questo tipo, è un articolo dello stesso Mitchell. In *Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images* (2001) le considerazioni che svolge partono da una constatazione storica ovvero dal fatto che due oggetti fanno la loro contemporanea comparsa in Europa alla fine dell'Ottocento. Il primo è un modello di *Mammut*, ricostruito da George Cuvier nel 1795. Riprendendo le riflessioni svolte da Michel Foucault in *Le parole e le cose* (1987), l'autore americano è d'accordo con l'importanza che al fossile viene attribuita per comprendere la storicità delle cose secondo una logica indipendente da quella che regola il processo storico in cui è coinvolta l'umanità. L'aspetto rivoluzionario della teoria del naturalista francese è stato quello di trasformare in modo radicale lo statuto di questo oggetto: da semplice curiosità o bizzarria della natura, assume lo *status* di oggetto scientifico. Il padre della moderna paleontologia, grazie anche alle analisi sui vegetali compiute dal suo assistente Adolphe-Théodore Brongniart, fu il primo a ipotizzare che il criterio più

²³³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 604.

²³⁴ Cfr. W. T. J. Mitchell, *The last Dinosaur book*, University Chicago Press, Chicago, 1996. «Like natural historians, we are interested in the classifying the variety of things in a specific domain and in tracing their evolution. How do images get produced? Where do they come from? How do they change over time? Do cultural images, like natural organism evolved?» (*Ivi*, p. 52).

affidabile per stabilire le diverse ere geologiche non fosse tanto l'analisi delle rocce ma, piuttosto, dalla documentazione offerta dai fossili. È per questa ragione che Foucault, e con lui Mitchell, ricorda la portata epistemologica della teoria di Cuvier: solo grazie al suo contributo, la storia della natura diventa «realmente storica» per la prima volta.²³⁵

Sebbene le osservazioni di Foucault siano fondamentali per Mitchell, l'autore americano trova comunque che siano insufficienti perché non arrivano a considerare l'importanza che un altro oggetto riveste per una storiografia che parte dalle cose, ma soprattutto per porre in analogia la storia naturale con la storia della cultura dal punto di vista critico: l'oggetto che manca nelle analisi del filosofo francese è il *totem*.

Come il fossile, anche il *totem* compare in Europa alla fine del Diciannovesimo secolo e precisamente come un tatuaggio sulla pelle dell'inglese John Long, tornato in Inghilterra dopo aver fatto parte della comunità nativa americana *Objibwai* per alcuni anni. Con questo termine, la collettività indigena americana faceva riferimento almeno a due significati: il primo indica un elemento della famiglia, un vero e proprio parente; il secondo identifica il *totem* con uno spirito tutelare, incarnato negli oggetti che fanno parte del mondo naturale: piante, animali e qualche volta, sebbene sia molto più raro, anche con le pietre. Dopo il suo arrivo in Europa, sappiamo che questo “nuovo” oggetto ebbe un incredibile successo: grazie soprattutto alle memorie dell'esploratore inglese, tradotte anche in francese e in tedesco, entrò nel giovane dibattito antropologico senza mai più abbandonarlo.²³⁶

Mitchell vede l'analogia tra questi due oggetti perché, se i fossili possono essere definiti relitti inorganici di forme di vita preistoriche, i *totem* sono invece i segni di un mondo culturale preesistente ma oramai estinto. Sono allora entrambi artefatti che possono essere assunti come dati per la ricostruzione storica: incorporano una traccia atavica del passato naturale (fossile) o di quello culturale (*totem*). Il fossile è l'oggetto naturale per eccellenza perché è un'impronta sulla roccia scolpita dalla pietrificazione ma, allo stesso modo, acquista un valore euristico nelle mani dello storico naturale, diventando documento materiale che permette di ricostruire il passato preistorico. È per questa ragione che in *The Last Dinosaur Book* l'autore fa riflettere sul fatto che

²³⁵ Cfr. W. T. J. Mitchell, *Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images*, in “Critical Inquiry”, 1-28, 2001.

²³⁶ Dopo il lavoro precursore di Durkheim che abbiamo già citato, cfr. Claude Lévi-Strauss in, *Il totemismo oggi* (1967), tr. it di D. Montaldi, Feltrinelli, Milano 1976, e più recentemente Philippe Descola *Oltre Natura e Cultura* (2005), tr. it. di R. Bossaglia, SEID, Firenze 2014.

tutti sappiamo come sia fatto un dinosauro, sebbene nessuno di noi ne abbia mai visto realmente uno. La ricostruzione anatomica dei dinosauri non è ancora avvenuta attraverso l'esclusivo uso dei fossili ma è tuttora il risultato di una commistione di materiali diversi, come il ferro e la gomma lacca, o il gesso e l'acciaio (Fig. 14). Ancora oggi le ricerche paleontologiche non hanno scoperto uno scheletro completo di un singolo dinosauro e quelli che vediamo nei musei di storia naturale sono prodotti dall'assemblaggio di diverse parti che non appartengono allo stesso esemplare. Ricreare l'aspetto del dinosauro mette in evidenza sia il lavoro dell'immaginazione che si compie a partire dalla dati, sia il lavoro ermeneutico che lo storico è portato a svolgere per attualizzare le tracce fossilizzate.



Fig. 14 Ricostruzione dello scheletro di *Tyrannosaurus rex* (*Tristan*), Museum für Naturkunde, Berlino

Il progetto sviluppato da *Google Art & Culture*, che coinvolge numerose istituzioni museali – tra cui il museo di storia naturale di Berlino e quello di Londra – e che ha come scopo la ri-costruzione in 3D di questi animali preistorici, è la versione contemporanea di questa operazione: usando come dato sensibile gli scheletri, si ricostruiscono i dinosauri dei quali la carne, il colore della pelle, e il loro habitat sono prodotti dalla resa virtuale di un programma che si basa su calcoli algoritmici.²³⁷ Se il fossile è quell'oggetto da cui è possibile ricostruire il passato naturale, il *totem* segna l'origine culturale dell'uomo a partire da un legame primigenio con gli oggetti della natura che non sono mai assunti come entità esclusivamente organiche, ma sono sempre già inserite in un sistema simbolico. In entrambi i casi, il loro uso euristico consente di vederli come oggetti traccia-fonte.

Con questi due esempi, dove gli oggetti naturali diventano culturali e gli artefatti naturali, Mitchell ci riporta a riflettere nuovamente sulla relazione analogica tra natura e artificio che abbiamo visto essere fondamentale nel discorso morfologico e attuale negli studi che approcciano alla ricerca scientifica a partire dal dato materiale. Seguendo l'esempio proposto nelle riflessioni degli studiosi contemporanei in *Tangible Things* citato all'inizio di questa seconda parte, è possibile vedere come gli animali tassidermizzati siano naturali e culturali innanzitutto perché sono al contempo organici e inorganici. Organici perché un tempo erano esemplari vivi, inorganici per il processo di tassidermia al quale sono stati sottoposti. Normalmente questi esemplari si trovano all'interno dei diorami dei musei di storia naturale ma la loro ibrida natura consentirà di illustrare come siano declinati anche in maniera artistica. Infatti, guardandoli, è difficile porre la soglia tra la natura e l'artificio, come lo era nel caso delle fotografie botaniche di Blossfeldt e oggi nelle opere dei già citati Pino Pascali e Fabio Mauri. Questo diventa evidente se si prendono in analisi i lavori dell'artista italiano Dario Ghibaud, che in sintonia con quello del più famoso Damien Hirst, fa riflettere sulla particolare natura degli animali imbalsamati, giocando sul forte naturalismo dei suoi soggetti: sebbene in resina – a differenza di quelli dell'artista inglese che usa dei reali animali tassidermizzati –, gli animali di Ghibaud sono analoghi a quelli che potremmo trovare in museo di storia naturale. Nel suo principale progetto, il *Museo di Storia Innaturale* (1990-*in progress*), l'opacità, tra la natura e l'artificio, è già ricordata dal titolo ma diventa evidente nella stanza dedicata ai diorami, dispositivi usati tanto

²³⁷ <https://artsandculture.google.com/project/natural-history>

dagli artisti quanto dai naturalisti. Questo strumento nasce alla fine del Diciannovesimo secolo e incorpora l'interesse artistico e scientifico che questo periodo storico nutre verso lo studio della visione e della luce. All'epoca, il senso della vista inizia a essere indagato attraverso gli effetti della luminosità, soprattutto dopo che la nascente fisiologia aveva dimostrato come la visione dipendesse dalle funzioni fisiche e anatomiche del corpo umano, molto di più di ciò che gli studi precedenti avessero stabilito.²³⁸ Fu per questa ragione che Louis Daguerre – pittore e assistente di Louis Prevost, famoso per i suoi panorami – noto soprattutto per il suo dagherrotipo, apparecchio e nome di uno dei primi processi fotografici, inventa il diorama come un dispositivo di illusione teatrale. Grazie a questo strumento, riesce a cambiare la direzione delle luci per modificare la composizione e i colori delle immagini che arrivavano al pubblico, posizionato in modo concentrico.



Fig. 15 *La tigre e il cervo sika in Siberia*, diorama naturale, Museo Civico di Storia Naturale, Sala XVI, Milano

²³⁸ Cfr., J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013.

In questo modo, il diorama era più efficace rispetto al suo “antenato”, ovvero il panorama, nella resa illusionistica della scena: non si serviva soltanto delle luci e del loro movimento ma l’intero palcoscenico ruotava, permettendo così di vedere diverse scene in sequenza, come avverrà poi, e molto più velocemente, con il cinema. Il suo carattere fortemente illusorio lo porta a essere uno dei primi oggetti a entrare – e a restare – nei musei di storia naturale. In questi diorami naturali (Fig. 15), troviamo gli animali tassidermizzati un tempo vivi. Come gli artefatti naturali che contiene, il diorama è un dispositivo che dimostra la confluenza, e non l’opposizione, di natura e artefattualità.



Fig. 16 Dario Ghibaud, *Batrakia dentata*, “I diorami”, sala IX, Museo di Storia Innaturale, 1990-in progress

La mossa di Ghibaudo dà valore artistico a questi esemplari, mettendo all'interno dei suoi diorami animali prodotti dalla sua immaginazione ma analoghi a quelli della natura. È il caso della *batrakia dentata* (Fig. 16), uno degli animali esposti nei diorami del *Museo di Storia Innaturale*. Sebbene sia assai simile a una rana e nonostante Ghibaudo la descriva attraverso una didascalia che sembra scientifica perché dà conto della specie a cui appartiene l'animale e ne spiega le abitudini, questa creatura non esiste in natura ma è un prodotto dell'artista.²³⁹

È allora adesso comprensibile perché in *The last Dinosaur Book*, Mitchell scelga un'artista che riflette sull'ambiguità espressa da alcuni artefatti naturali perché possono essere usati in modo artistico. Se l'autore decide di accompagnare la sua riflessione con le riproduzioni fotografiche delle opere di Mark Dion è perché rappresenta i dinosauri e le varie connotazioni culturali con le quali questi oggetti naturali sono costruiti. Come nel caso degli animali preistorici, nell'opera dell'artista è in generale possibile comprendere in che modo costruiamo la nozione di natura. Senza prendere in causa la nozione di multinaturalismo²⁴⁰ come oggi fa la contemporanea antropologia, e per la quale non soltanto la cultura ma anche la natura è declinabile in molti modi, è possibile comprendere che già all'interno di una sola civiltà si hanno diverse accezioni di questo concetto. Dion polemizza in particolare con il movimento ecologista che evoca un'immagine della natura da *eden* paradisiaco e innocente da dover tutelare nella sua spontaneità.²⁴¹ Questo è evidente in opere come *Tropical Rain Forest Preserves* (1990) (Fig. 17) caso in cui costruisce piccole riserve naturali (o artificiali?) con piante che provengono dalle foreste amazzoniche, richiamandosi ironicamente alle pratiche di conservazione della natura voluta dagli ecologisti.²⁴²

²³⁹ Come la didascalia ironicamente descrive «La *Batrakia dentata* è unanimemente considerata oggi una delle specie in assoluto più insidiose esistenti sull'intero pianeta. A dispetto del suo aspetto non eccessivamente nocivo, la *Batrakia dentata* è infatti in grado di infliggere danni permanenti a gruppi consistenti di grandi predatori, di sterminare letteralmente intere specie animali, e, in certi casi, di causare gravissimi danni anche a folti insediamenti umani». Per la didascalia completa si rimanda al sito: www.museodistoriainnaturale.com/xi-i-diorami-batrakia-dentata-batracedontes-palustres/

²⁴⁰ Cfr. P. Descola, *Oltre Natura e Cultura* (2005), op. cit.

²⁴¹ Per quanto riguarda la costruzione culturale della nozione di natura si vedano G. Marrone, *Addio alla natura*, Einaudi, Torino 2011, L. Rieppel, <http://www.politicalconcepts.org/> e il già citato Descola.

²⁴² M. Kwon, M. Dion, "Miwon Kwon in conversation with Mark Dion", in *Mark Dion*, Phaidon, Londra 1997, p. 8-35, qui p. 17.



Fig. 17 Mark Dion, William Schefferine, *Tropical Rainforest Preserves (Mobile Version)* dalla serie *Wheelbarrows of Progress*, Tanya Bonakdar Gallery, New-York, 1990

L'analogia tra il fossile e il *totem* può essere utile anche per discutere nuovamente la nozione di origine. Se nei *Passages* compare l'analogia con lo storico naturale, non bisogna dimenticare che quando descrive il metodo che applica alla ricerca storica, oltre a spiegare che ciò può avvenire mettendosi sulle tracce delle cose, Benjamin puntualizza che l'indagine ha come scopo principale il riconoscimento degli oggetti totemici: «Ricerchiamo l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria».²⁴³ Se, come si è detto più volte, la storia è un oggetto di costruzione,

²⁴³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 225.

ragion per cui l'origine non può coincidere con la nozione di causa, è allora chiaro perché si possa identificare l'origine con la fonte che, come sappiamo, è la conversione organica della traccia nel presente. Come ricorda Benjamin nella *Premessa gnoseologica al Dramma Barocco Tedesco* (1923), «l'origine, pur essendo una categoria storica, non ha nulla in comune con la genesi. Per "origine" non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare».²⁴⁴ Il totem e il fossile sono allora ipostatizzazioni di quegli oggetti originari che danno conto di quella frizione interpretativa tra il dato, che rimane del passato, e l'azione ermeneutica, che si fa nel presente.

Questo è chiaro perché se l'approccio critico avviene a partire dalla traccia-fonte nel presente o come scrive Benjamin nella cartella *N* dei *Passages* «è il presente che polarizza l'accadere in pre- e post storia»,²⁴⁵ la ricezione del passato non è qualcosa di fisso e stabile ma è un processo in continua metamorfosi che dipende da quali tracce lo storico vede porta in vita. Proprio perché il processo di ricostruzione avviene a partire dal presente, l'interpretazione si basa su quelle tracce che si dimostrano essere attuali, ovvero su quei fatti storici che corrispondono all'immagine del presente che si vuole giustificare. Nelle *Tesi sul concetto di Storia* (1940), l'attualità di un fatto storico dimostra la mancanza di qualsiasi relazione progressiva e lineare tra ciò che è accaduto nel passato e il modo in cui viene recepito nel presente. Riferendosi alla Rivoluzione francese, Benjamin fa un esempio che mostra come la ricezione dell'antichità sia un processo di costruzione *ex-post* che non rispetta la logica di causa ed effetto ma, piuttosto, quella della frizione o dell'anacronismo come ha sostenuto anche Didi-Hubermann.²⁴⁶ L'autore delle *Tesi* mostra come per Robespierre «l'antica Roma era un passato carico di adesso, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia. La rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'Antica Roma esattamente come la moda cita un abito di altri tempi».²⁴⁷ Può essere spiegata secondo una logica causale la relazione tra l'Impero romano e la Rivoluzione francese o è piuttosto la relazione tra la ricezione del dato di un passato che ritorna in vita perché congeniale alle logiche di potere?

²⁴⁴ W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", in *Il dramma barocco tedesco* (1923), op. cit., qui p. 20.

²⁴⁵ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 528.

²⁴⁶ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, op. cit., pp. 290-292.

²⁴⁷ W. Benjamin, *Sul concetto di Storia* (1940), a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, pp. 46-47.

Emerge a questo punto una questione che riguarda il racconto storico e che dipende sia dai documenti, sia da quelli che sono i metodi e gli obiettivi attraverso cui e per i quali si scrive del passato. Definire la storia come racconto non vuole negare la sua valenza epistemica ma evidenziare che si tratta di una costruzione a partire dai fatti che vengono scelti per dare importanza ad alcuni tempi, ad alcune connessioni a discapito di altre, senza che ciò abbia di per sé una qualche valenza negativa. Scrivere un racconto storico, selezionando alcuni aspetti della realtà e secondo una gerarchia di valori, è quello che facciamo se abbandoniamo lo storicismo e la sua fede totale nell'obiettività del documento e se pensiamo alla disciplina come il frutto di una ricerca di materiali e di prove che vengono lette alla luce del presente. In base a questa operazione anacronistica, il lavoro dello storico si articola secondo un movimento polare che tiene conto tanto del principio di realtà, come dell'ideologia, tanto della ricerca filologica, come del modo in cui i problemi del presente s'intrecciano con quelli del passato. Questa relazione dinamica, è presente in tutte le operazioni della ricerca storiografica che vanno dall'identificazione dell'oggetto d'indagine alla selezione dei documenti, dai criteri di prova allo stile letterario con cui si scrive.²⁴⁸ Come si è già detto, trattare i fatti storici in modo anacronistico e costruire un senso degli eventi senza per questo andare contro la logica cronologica, permette di comprendere che l'origine dei fatti storici non è di ordine causale. La storia naturale e la storia culturale sono allora analoghe tra loro per un altro motivo: come tutte le discipline che partono dalla datità fenomenica e sensibile, senza per questo ridursi ad essa, si basano sul metodo congetturale, come ha già notato Carlo Ginzburg (*Miti, emblemi e spie*, 1986), dove l'origine dei fatti è il dato e non la loro genesi temporale. Questo paradigma nasce tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in seno alle discipline umanistiche: emerge un nuovo modello epistemologico che ha la sua base nella fisiognomica. Secondo il pensiero comune, è considerata una disciplina parascientifica che si prefigge lo scopo di identificare il carattere psicologico e morale di una persona a partire dalle sole caratteristiche fisiche. I suoi maggiori detrattori la accusano sia di essere troppo deterministica, sia di essere un sapere privo di profondità temporale perché non tiene adeguatamente conto del ruolo assunto dalla cultura e dalla società nella plasmazione dell'espressione dell'individuo. Come nel caso

²⁴⁸ C. Ginzburg, "Appendice. Prove e possibilità (postfazione a Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* 1984)", in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 295-315, qui p. 309.

dell'icnologia usata da Didi-Hubermann, anche in questo caso abbiamo a che fare con un sapere che nasce in epoca positivista ma che ha avuto un'applicazione assai differente da quella che è la sua origine, come nel caso dello storico dell'arte Giovanni Morelli. Secondo il suo metodo, per attribuire un quadro al suo vero autore è sbagliato focalizzare l'attenzione sugli aspetti che caratterizzano il suo stile, come il sorriso dei soggetti leonardeschi o gli occhi rivolti al cielo degli uomini e delle donne dipinti dal Perugino, perché si tratta delle cose più facili da imitare per un falsario. Bisognerebbe piuttosto esaminare i dettagli più triviali, come le orecchie o le dita: è lì che si nascondono le differenze cospicue tra gli originali e le loro copie. Sempre come ha già notato Ginzburg, il metodo di Morelli non è affine solo alla fisiognomica ma anche al processo investigativo che si basa, come quello dello storico naturale e come quello di Benjamin, sulla ricerca delle tracce che diventano fonti per la ricostruzione del delitto. Come il personaggio più famoso di Arthur C. Doyle, il detective Sherlock Holmes, lo storico dell'arte scopre l'autore del dipinto (o quello del crimine) sulla base di evidenze che sono impercettibili ai più. In entrambi i casi, le tracce più marginali consentono di comprendere una realtà che non si potrebbe rivelare in un altro modo: segni pittorici nel caso di Morelli e indizi probatori nel caso di Doyle-Holmes che dimostrano un atteggiamento euristico verso la datità fenomenica.

Non deve allora stupire se l'autore inglese delle *detective-stories* è lo stesso di *The lost world* (1912) il romanzo che grazie alle sue vivide ricostruzioni basate su indagini scientifiche del mondo preistorico ha ispirato, tanto quanto il romanzo di Michael Crichton da cui è tratto, uno dei capolavori della *science-fiction* americana qual è *Jurassic Park*. In breve, la storia ha come protagonista il giovane giornalista Den Malone che, dopo aver ascoltato una conferenza del Professor Challenger, celeberrimo zoologo che sostiene di aver scoperto durante una spedizione lungo il Rio delle Amazzoni esemplari ancora in vita di specie ritenute oramai estinte da secoli, decide di imbarcarsi con lui nella nuova impresa che sta mettendo a punto. Ciò che mancava alla scoperta erano le prove documentarie di questo mondo, precedentemente perse in un'altra spedizione avventurosa. Accade infatti che disgraziatamente tutte le prove materiali, mappe, rullini fotografici, reperti, e documentazioni fossero andati persi in un naufragio sulla strada del ritorno. Il povero professore, non potendo provare alcunché, si vede costretto a proporre un nuovo viaggio nei medesimi luoghi per recuperare prove analoghe a quelle perse precedente. Una volta raccolti i materiali e trovata la strada per il rientro, marciano verso casa ma, anche in questo caso, una

disavventura li travolgerà sparpagliando e deteriorando ogni elemento materiale tangibile volto a mostrare l'esistenza del mondo perduto. Il racconto, oltre a confermare l'analogia tra il lavoro dello storico naturale e quello di Benjamin, è anche una bella metafora di un incessante ritorno al passato che non è per nulla stabile ma sempre a rischio di estinzione se non fosse per il lavoro euristico e critico compiuto dal ricercatore.

APPENDICE

La riflessione storiografica di Benjamin e la storia naturale contemporanea di Stephen J. Gould

*La nuova concezione della fauna di Burgess,
non è né più né meno che il trionfo della storia stessa
come principio favorito nell'interpretazione
dell'evoluzione della vita.*

S. J. Gould, *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, 1989

L'uso dell'oggetto e la sua valenza euristica così come proposta da Benjamin per comprendere la ricezione del dato e la sua interpretazione critica, può essere considerata affine a quelle che sono le contemporanee teorie che riflettono sulla storia dell'evoluzione: gli studi di storia naturale – ma anche quelli di paleontologia e di biologia, di antropologia e di genetica – usano nello stesso modo l'oggetto della loro ricerca per comprendere come l'evoluzione della vita sia priva di una logica causale, progressiva e teleologica.

Prendendo in considerazione la visione dello storico naturale Stephen J. Gould, è possibile vedere in che modo il metodo storiografico di Benjamin sia affine perché, come nel caso della storia culturale, anche nel caso della storia del vivente è possibile comprendere il valore euristico dell'oggetto naturale che consente di vedere come l'evoluzione non sia un processo storico che possa essere letto in modo teleologico. Come ha già notato ancora una volta Mitchell sempre in *the Last Dinosaur Book*, è possibile vedere un'altra analogia tra i due approcci critici sempre a partire dagli oggetti: se quelli desueti consentono di comprendere in che modo si articola il processo culturale, il fossile (Fig. 18) ha la stessa valenza euristica perché capace di mostrare in che modo l'evoluzione degli organismi viventi avviene. L'affinità tra i due oggetti di studio non dipende allora soltanto dalla loro natura residuale, ma anche dal fatto che il processo naturale e culturale seguono la medesima regola della metamorfosi e non possono essere associati a un meccanismo di causa ed effetto.

Se oggi l'organismo vivente è considerato e indagato come un essere soggetto all'evoluzione, diventa opportuno chiarire in che modo connotiamo la stessa nozione prima di procedere con le analisi. Nel linguaggio comune infatti, ha un senso

implicitamente positivo e strettamente connesso all'idea di progresso, tanto che assiduamente l'uno è usato come sinonimo dell'altra.

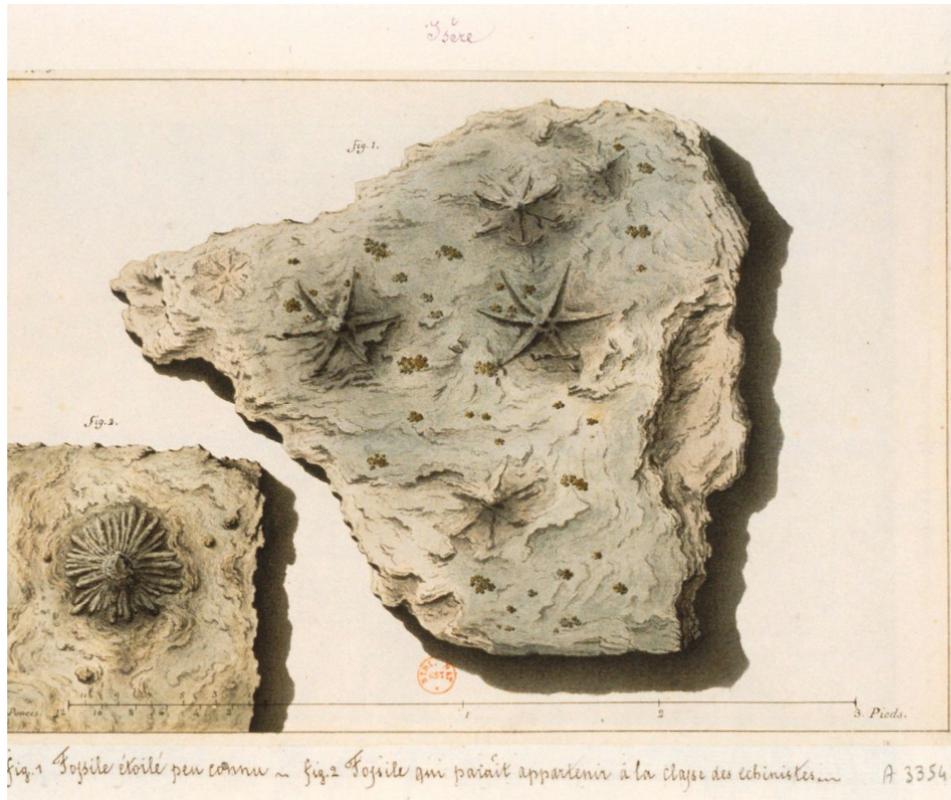


Fig. 18 Autore sconosciuto, *Fossili ritrovati a Sassenage (Royannais)*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1700 circa

Lo stesso modo in cui l'evoluzione è comunemente rappresentata per immagini suggerisce uno sviluppo temporale ineluttabile e positivo, per il quale si passa sempre da una situazione migliore rispetto a quella antecedente: la cosiddetta “marcia del progresso” è da sempre la metafora tradizionale con la quale il processo evolutivo viene descritto e, come ha sostenuto Gould, questo non è vero solo per la civiltà occidentale.²⁴⁹ Volendo anche lasciare da parte le rappresentazioni più popolari, la stessa immagine dell'evoluzione si trova incorporata e radicata anche in specifiche sedi del sapere istituzionale, come nel caso dei musei di storia naturale. Questi luoghi, nati originariamente nell'Europa di inizio Ottocento e quindi in pieno clima positivista, con una forte esigenza educativa e divulgativa del sapere naturalistico per volontà di

²⁴⁹ Cfr. S. J. Gould, *La vita meravigliosa, i fossili di Burgess e la natura della storia* (1989), Feltrinelli, Milano 2018, p. 25.

istituzioni civiche o statali, o per volere di accademie o di università, sono tuttora organizzati in modo tale che la successione delle sale espositive non suggerisce solo un ordine cronologico dell'evoluzione, ma anche una temporalità lineare, progressiva e graduale del percorso evolutivo. Questa disposizione, anche nel caso in cui venga inconsciamente adottata, pensa l'evoluzione come se fosse un processo unico, che ha avuto delle tappe di sviluppo graduale e che termina con l'umanità. Se si accoglie questo modello interpretativo, la storia naturale non è soltanto associata al progresso ma è assunta anche come un percorso dalla finalità antropocentrica: la specie umana è la forma di vita migliore perché la più evoluta fra tutte le altre, sebbene le ragioni di questo scarto evolutivo, che implicitamente legittima anche una differenza ontologica, siano sempre argomentate con ragioni diverse.²⁵⁰

Si è già chiarito però che ogni immagine, e quindi anche quella scientifica che vuole rappresentare l'evoluzione, è un prodotto della conoscenza e non coincide con la realtà, anche nel caso in cui ci troviamo di fronte a rappresentazioni molto realistiche, come nel caso già analizzato del diorama. Tuttavia, nel caso dell'evoluzione, la rappresentazione fornita è un *fictum* nel duplice senso che l'etimologia della parola ricorda: l'immagine non è solo costruita, ma è anche falsata perché a essa si fa corrispondere una temporalità progressiva lineare e graduale che, in realtà, non le corrisponde.

A questo proposito, è sintomatico come Charles Darwin, abbia fatto un uso molto parsimonioso del termine di "evoluzione", preferendo piuttosto quello di "mutazione" per indicare i cambiamenti cui sono soggetti gli organismi e le specie viventi. Come ha già osservato lo storico della scienza Antonello La Vergata, «Darwin non usa mai nell'*Origin* (scil. *of the species*) il termine "evoluzione" e solo nelle ultime righe scrive che "la vita si è evoluta e si evolve"». ²⁵¹ La ragione di questa scelta terminologica è legata a precise motivazioni riconducibili all'uso di questa nozione prima che fosse comunemente associata alla teoria darwiniana e che la connota, in maniera assai

²⁵⁰ Non si vuole sostenere che non ci sia realmente nessuna differenza ontologica tra l'uomo e gli altri organismi viventi anche se contemporanei studi che provengono dall'etologia (F. Waal, *Siamo così intelligenti da capire l'intelligenza degli animali?*, Cortina, Milano 2016), dall'antropologia (P. Descola, *Oltre natura e cultura* (2005), a c. di N. Breda, Seid editori, Firenze 2014) e anche dalla filosofia (R. Braidotti, *In metamorfosi, verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003) concorrono tutti a mostrare che la soglia tra ciò che è considerato tipicamente umano, e ciò che non lo è, sta diventando sempre più difficile da tracciare con sicurezza.

²⁵¹ A. La Vergata, "Charles Darwin", in *Storia della scienza moderna e contemporanea, Vol. II, tomo II Dall'età romantica alla società industriale*, a c. di E. Bellone, U. Bottazzini, B. Fantini, A. La Vergata, S. Poggi, E. Torracca, Utet, Torino, pp. 597-630, qui p. 607.

curiosa, nello stesso modo distorto e fuorviante oggi dominante, tanto nel linguaggio naturale quanto in quello specialistico.²⁵² Usando la parola “evoluzione”, il naturalista inglese si sarebbe posto in continuità con quelle teorie sulla nascita e lo sviluppo della vita che compaiono nel dibattito scientifico tra il Settecento e l’Ottocento e di cui si è già detto quando si è analizzata la morfologia. Soprattutto la sua teoria si sarebbe identificata con quella preformista per la quale l’organismo vivente, nell’uovo o nello spermio, sarebbe già dato (o preformato), cioè completo in tutti i suoi futuri sviluppi fisiologici e morfologici, trovando poi completa realizzazione nella fase matura della sua esistenza. Di conseguenza, essendo già configurato in maniera definitiva prima di diventare adulto, l’organismo, nel suo sviluppo futuro, sarebbe soltanto caratterizzato da fenomeni di accrescimento rispetto al progetto originario. Sostenuta in particolar modo dai naturalisti Charles Bonnet e Albrecht von Haller, questa interpretazione dell’organismo vivente, la “teoria dell’omuncolo” si contrappone a quella epigenetica, per la quale invece, dal materiale, più o meno indifferente di essi, si forma l’organismo con tutte le sue parti, prodotte gradatamente e organizzate *ex-novo*. In sintonia con quello che ebbe già modo di notare il naturalista e amico di Darwin, Thomas H. Huxley, in questa controversia scientifica “evoluzione” e “sviluppo”, inteso nell’accezione progressiva e teleologica illustrata, sono usati come termini sinonimi.²⁵³ La scelta terminologica di Darwin è quindi riconducibile alla volontà di prendere le distanze soprattutto dal preformismo che, usando la nozione di evoluzione, faceva corrispondere allo sviluppo del vivente un progressivo svolgimento secondo una direzione già stabilita.²⁵⁴ Sebbene poi sia vero che anche nella teoria epigenetica compare comunque il termine di evoluzione, la differenza tra i due approcci ermeneutici è cruciale perché, se in un caso, quello del preformismo, lo sviluppo dell’organismo coincide con quello che giustamente potremmo definire come il “destino” del vivente, nell’altro, quello dell’epigenesi, il processo è in divenire e non è stabilito a priori.

In entrambi i casi però, l’evoluzione è pensata in modo coerente con quella che era l’immagine tradizionale dell’organizzazione della natura e delle sue creature: la *scala naturae* aristotelica, rappresentazione di una sequenza ascendente dei viventi al cui

²⁵² Come ha già notato il filosofo della scienza Telmo Pievani, sarà Herbert Spencer il principale responsabile di questa connotazione progressista, estranea invece a Darwin. Cfr. T. Pievani, *La vita inaspettata. Il fascino di un’evoluzione che non ci aveva previsto* (2011), Cortina, Milano 2015, p. 169.

²⁵³ Cfr. T. H. Huxley, “Evolution in Biology (1893)”, in *Collected Essays (1893-1894), Darwiniana, vol. II*, Georg Olms, New York 1970, pp. 187- 226 qui p.191.

²⁵⁴ T. Pievani, *La vita inaspettata. Il fascino di un’evoluzione che non ci aveva previsto*, op. cit., p. 169.

apice si trova la specie umana, superiore a tutte le altre perché la più simile a Dio.²⁵⁵ Un contributo fondamentale a consolidare e a perpetuare nel tempo questa idea progressiva dell'evoluzione fu determinato dalle prime indagini paleontologiche e geologiche.²⁵⁶ Come abbiamo già detto, sarà Georges Cuvier il primo a ipotizzare che il criterio più affidabile per stabilire le diverse ere geologiche non sarebbe tanto garantito dall'analisi delle rocce ma, piuttosto, dalla documentazione fossile. Ciò che però ancora non si è ricordato, è che all'evoluzione progressiva della diverse fasi di sviluppo della terra, il naturalista fa corrispondere un parallelo sviluppo della vita. Secondo questa logica, i resti fossili più antichi testimoniano la presenza delle creature più semplici, mentre i più recenti di quelle più evolute. In particolare poi, Cuvier fa corrispondere a ogni fase geologica il dominio di una famiglia animale sulle altre che, secondo il progetto divino, si estingue alla fine della sua era per dare spazio a quella ontologicamente superiore che domina così l'era geologica successiva. È per questa ragione che i "grandi rettili", chiamati solo in seguito con il nome di dinosauri (da *deinos* "terribilmente grande" e *sauros* "rettile") dal naturalista inglese Richard Owen nel 1841, vissero in un'era, quella del Triassico superiore, per poi scomparire e consentire all'evoluzione della vita di continuare il suo cammino.

A fornire un buon esempio di come la paleontologia abbia contribuito da sempre alla ridefinizione tassonomica della storia naturale, è la classificazione fossile svolta da Alexander Brongniart nel suo lavoro intitolato *Prodrome d'une histoire des végétaux fossiles* (1828). In quest'opera, egli indica diversi momenti dello sviluppo della vegetazione: nel primo periodo, che terminava con il Carbonifero, la specie vegetale predominante era quella delle crittogame vascolari che lasciavano poi spazio alle gimnosperme che, a loro volta, diminuivano con la diffusione delle angiosperme, le piante più evolute e cronologicamente più vicine. La visione gerarchica e progressiva delle forme viventi è incorporata in questa classificazione botanica come le sue stesse parole suggeriscono: «Gli esseri più semplici avevano preceduto i più complessi, e la natura aveva creato in *successione* esseri via via complessi».²⁵⁷

²⁵⁵ Per una storia dell'idea si veda A. O. Lovejoy, *La grande catena dell'essere* (1936), Feltrinelli, Milano 1981. Per un approccio di storia visuale si veda G. Barsanti, *La scala, la mappa, l'albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Sansoni, Firenze 1992.

²⁵⁶ N. A. Rupke, "La Paleontologia", in *Enciclopedia*, Treccani, Roma 2003, pp. 795-800, qui p. 795.

²⁵⁷ A. La Vergata, "Da Lamarck a Darwin", in *Storia della Scienza, vol. VII L'Ottocento*, op. cit., pp. 801-820 qui p. 809 (corsivo mio).



Fig. 19 Jacques de Sève, *Opossum maschio*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1763

Eppure, questa visione crescente della vita era già stata messa in dubbio dagli stessi ritrovamenti fossili dell'epoca. L'esempio più ricorrente, che già all'epoca di Cuvier screditava la relazione tra la temporalità dell'evoluzione e quella pensata in modo altrettanto progressivo delle varie fasi della terra, è quello dell'*opossum* (Fig. 19), il piccolo marsupiale che, sebbene in una forma molto primitiva, forniva prova incontrovertibile della presenza dei mammiferi in quella che invece era stata considerata come l'esclusiva "età dei rettili", designata come precedente e ontologicamente inferiore dalle stime geologiche.

L'idea comune di evoluzione, che associa a essa una temporalità progressiva secondo una scala ontologica di sviluppo ascendente delle specie, non è ancora stata superata e, in maniera pericolosa, è un'immagine che favorisce la posizione teorica difesa dall'*Intelligent Design*. Questa nuova configurazione dell'antica ipotesi creazionista, poggia sulla convinzione logica che tante caratteristiche degli organismi viventi sarebbero più comprensibili se fossero considerate come conseguenze (o effetti) di un'unica causa intelligente invece che dai processi della selezione naturale: l'ordine

progressivo e graduale secondo cui si sviluppa la vita è la prova del disegno intelligente di cui il mondo è conseguenza.

Nulla sembra cambiato dall'epoca Vittoriana, quando Darwin doveva difendere la validità scientifica della sua scoperta di fronte a chi non dubitava del progetto perfetto di Dio che, creando l'uomo a sua immagine e somiglianza, non avrebbe potuto creare un rapporto di discendenza tra l'uomo e gli altri primati. La stessa reticenza è visibile anche nei casi in cui la teoria evolutiva di Darwin viene considerata una mera ipotesi tra le altre per spiegare il meccanismo che regola la vita. Dire che l'evoluzione sia solo una teoria, volendola in questo modo screditare e ridurla a semplice ipotesi, va contro la stessa pratica scientifica che si identifica piuttosto con la pratica del dubbio invece che con la ricerca di certezze. Come ricorda anche Ian Tattersall, che a lungo si è dedicato alla difesa della validità epistemologica delle tesi di Darwin, «l'evoluzione è una teoria ben corroborata tanto quanto ogni altra teoria scientifica».²⁵⁸

C'è poi un altro genere di considerazione da fare e che riguardano più da vicino le tesi che qui si vogliono argomentare. Come ricorda Gould, la storicità della vita, è una di quelle “verità terribili” della teoria darwiniana che dobbiamo assumere se vogliamo comprendere il processo evolutivo.²⁵⁹ È necessario però puntualizzare che, per quanto la sua posizione fosse davvero rivoluzionaria, la visione del tempo che Darwin associa allo sviluppo della vita, rimane ancora, sebbene in parte, legata all'immagine tradizionale dell'idea di evoluzione. Nonostante negasse qualsiasi direzione teleologica al processo evolutivo, il naturalista inglese pensa il processo della vita ancora in termini gradualistici e suppone che le scoperte paleontologiche fossero troppo scarse per dimostrarlo ma che le successive lo avrebbero confermato. Solo dopo due anni dalla prima pubblicazione di *The Origin of the Species* (1859) la sua intuizione viene corroborata dalla scoperta di quel particolare fossile che era stato rinvenuto dal paleontologo Hugh Falconer: il giurassico *Archaeopteryx* che venne assunto come l'anello mancante tra i rettili e gli uccelli nella graduale scala evolutiva.²⁶⁰ La ragione è che in questo fossile si mostrano tratti comuni alle due distinte famiglie animali, ragione per cui fu pensato come la testimonianza di una forma di vita ancestrale comune alle due famiglie animali, da cui poi i volatili si sarebbero distinti come nuova forma.

²⁵⁸ I. Tattersall, *Il mondo prima della storia. Dagli inizi al 4000 a.C.* (2009), Cortina, Milano 2014, p. 2.

²⁵⁹ S. J. Gould, *Bravo Brontosaurus. Riflessioni di storia naturale* (1991), tr. it. di L. Sosio, Feltrinelli Milano 2008, p. 59.

²⁶⁰ <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-3899.xml> riportato in B. Switek, *What's a "Missing Link"?* While some still use the term, experts abhor it because it implies that life is a linear hierarchy, <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/whats-missing-link-180968327/>.

Secondo gli stessi presupposti gradualistici, Ernst Haeckel, il primo divulgatore della teoria darwiniana in Germania, ipotizzò l'esistenza di un anello mancante tra l'uomo e la scimmia, denominato *Pitecanthropus*, dopo che venne trovato un altro fossile, questa volta ominide, grazie alle ricerche condotte dal paleoantropologo olandese Eugène Dubois.²⁶¹ Eppure, come nel caso dell'*opossum* e di Cuvier, c'erano già diverse prove che attestavano come l'evoluzione non fosse un processo dalla temporalità graduale e, di conseguenza, che non potesse essere pensata secondo la logica degli anelli mancanti.

Aldilà della visione temporale, ancora troppo tradizionale perché immaginata come un processo graduale, Darwin è stato rivoluzionario perché ha reso lo studio sul vivente una ricerca impossibile senza il contributo dei resti fossili, rendendo così necessaria l'analisi del passato per la comprensione dei processi selettivi che regolano la vita.

Come ha già notato lo storico dell'arte Horst Bredekamp, è per questa ragione che la rappresentazione figurativa che Darwin dà della sua idea di evoluzione cambia raggiunta questa consapevolezza: se in un primo momento coincide con quella convenzionale della *scala naturae*, diventa poi quella del corallo. Questa variazione è fondamentale perché se da un lato il corallo è un fossile che ricorda quanto sia importante la dimensione del passato per la comprensione della vita, è al contempo un antidoto contro l'idea perfezionante e progressiva del processo evolutivo e questo perché consente di visualizzarlo come uno sviluppo che può interrompersi, in analogia con quello che avviene nei processi di calcificazione. Lo stesso Bredekamp ricorda il legame essenziale tra lo studio paleontologico e quello della vita che grazie a Darwin si realizza: «La temporalizzazione della storia naturale raggiunge una profondità di dimensione che trasforma il biologo in un *geocronologo*».²⁶²

A far cambiare radicalmente il modo in cui la temporalità viene assunta nello studio storico del vivente, furono i due paleontologi americani Stephen J. Gould e Niles Eldredge grazie alla teoria da loro formulata degli equilibri punteggiati negli anni Settanta del Ventesimo secolo: all'evoluzione viene associato un processo temporale caratterizzato prevalentemente dalla stasi a cui si alternano momenti di rapida speciazione a partire da piccoli gruppi isolati nelle cosiddette "nicchie ecologiche".²⁶³

²⁶¹ L'uomo di Giava è invece l'*Homo Erectus*.

²⁶² H. Bredekamp, *I coralli di Darwin, I primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturale*, Bollati-Boringhieri, Torino 2005, p. 31.

²⁶³ S. J. Gould, N. Eldredge, *Punctuated Equilibria: The Tempo and Mode of Evolution Reconsidered*, in "Paleobiology", 3, 1977, pp. 115-151.

Bisogna però precisare in che termini debba essere intesa l'accelerazione evolutiva: la sua durata media varia dai cinquantamila ai centodiecimila anni che però, considerati alla luce della storia della terra, ha la stessa valenza temporale che avrebbe un secondo per noi in una giornata. Con questa idea, i due naturalisti, rompevano definitivamente con il modo tradizionale di intendere la temporalità nel processo evolutivo e stabilivano un nuovo paradigma per leggere la storia della vita, tuttora il più corroborato. Questo modo di pensare il processo evolutivo ricorda molto il modello temporale immaginato da Cuvier come al contempo se ne distacca per la mancanza di qualsiasi logica lineare e progressiva. Il paleontologo francese, dopo aver condotto uno studio sulla regione parigina nel suo *Essai sur la géographie minéralogique des environs de Paris* (1808), formula la teoria del catastrofismo in base alla quale diversi disastri di ordine naturale segnavano la successione delle fasi geologiche. La storia dell'evoluzione della vita procedeva in maniera analoga e, di conseguenza, erano gli stessi eventi apocalittici a decidere dell'estinzione delle specie del passato e favorire la comparsa di quelle più evolute, secondo il progetto divino.

Per mostrare la portata rivoluzionaria di questo nuovo modello e al contempo comprendere come la visione dell'evoluzione fosse – come lo è ancora oggi – legata all'idea del progresso, è utile considerare le tesi che Gould sviluppa nel suo libro più celebre: *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, (1989). È qui che racconta la storia della più grande scoperta paleontologica di inizio Novecento: il ritrovamento dei giacimenti fossili di Burgess in Canada dove si era conservata, in maniera straordinaria e per nulla consueta, una fauna antichissima di corpi molli. Questi resti documentano la morfologia di creature vissute prima della fase del Cambriano, era geologica con la quale si faceva coincidere il momento originario in cui la vita fa la sua comparsa sulla terra prima di questa scoperta. Il rinvenimento ha assunto una portata epocale perché, oltre alla possibilità di vedere parti sempre sottratte al processo di fossilizzazione, ha attestato la presenza della vita prima di quello che era stato supposto sino ad allora. È emblematico poi ricordare che la stessa denominazione geologica fu cambiata a seguito di questo fortunato evento: l'antica denominazione di era Archeozoica, nome con il quale si indicava il periodo della formazione originaria della crosta terrestre e che si presupponeva priva di vita, venne abbandonata e sostituita con quella, tuttora valida, di Precambriano proprio per sottolineare la presenza di tracce di vita antecedente al Cambriano. L'allora direttore della *Smithsonian Institution*, Charles Doolittle Walcott, fu colui che fece questa rivoluzionaria scoperta

ma, come nota Gould, lo sguardo del paleontologo era condizionato dall'idea tradizionale dell'evoluzione e dal modo dalla temporalità con la quale essa era connotata. I reperti trovati venivano catalogati come forme di vita ancestrali rispetto a che si datavano all'età del Cambriano. Il modello graduale era così radicato nella storia naturale che Walcott non prese mai in considerazione la possibilità di interpretare i fossili in maniera autonoma e quindi come forme di vita da leggere in modo indipendente dalla flora e dalla fauna cronologicamente successive.

Quello che Gould racconta nel suo libro è l'importanza che ebbe questa scoperta ma soprattutto la sua revisione dovuta in primo luogo alla ricerca compiuta da uno degli allievi di Walcott: Harry Whittington. Per il naturalista, la disparità anatomica dei fossili di Burgess era così straordinaria da non consentire una loro catalogazione come forme ataviche: non erano forme ancestrali, né tanto meno sporadiche stravaganze della natura. Quello che per Whittington diventò evidente era che se si rispettava la visione tassonomica classica della paleontologia evoluzionistica, molti dei ritrovamenti di Burgess non potevano essere considerati in base ai *phila* già esistenti.²⁶⁴

La prima dimostrazione che confutava la classificazione data da Walcott, fu quella resa possibile attraverso l'analisi della *Yohoia* (Fig. 20). Se il fautore della scoperta la considerava come un esemplare ancestrale del *phylum* degli artropodi, per il suo allievo era impossibile considerarla alla luce delle specie esistenti. La ragione fondamentale era che la *Yohoia* aveva un piano anatomico troppo differente rispetto agli artropodi del Cambriano e anche rispetto a quelli presenti in natura. In particolare, come scrive Gould «la disposizione di segmenti e appendici si discosta fortemente dallo schema normale dei triboliti che hanno arti biramati su ciascun segmento corporeo».²⁶⁵

²⁶⁴ La catalogazione in *phila* è quella più generale nell'ordine tassonomico dopo la principale distinzione dei regni viventi (piante, funghi, animali per quanto riguarda gli esseri pluricellulari). La differenza è data dalla diversa composizione dei piani anatomici. Per fare un esempio, utile anche ai fini del nostro discorso, la tassonomia del regno animale è così ordinata: esistono i *phila* delle spugne, dei celenterati, degli anellidi, degli artropodi, dei molluschi, degli echinodermi e, infine, dei cordati.

²⁶⁵ S. J. Gould, *La vita meravigliosa, i fossili di Burgess e la natura della storia*, op. cit., p.124.



Fig. 20 *Yohoia Tenuis*, Royal Ontario Museum, Toronto

Questo, non è l'unico caso che attesta la mancanza di continuità anatomica tra i fossili di Burgess e quelli del Cambriano. L'analisi di altri fossili di Burgess mise in discussione la loro natura atavica. È opportuno allora citare almeno un altro caso tra tutti quelli raccontati da Gould e ricordare l'importanza della *Opabinia* (Fig. 21). Questo fossile, assunto come la *Yohoia* nel gruppo degli artropodi, venne considerato il progenitore comune a questo *phylum* e a quello degli anellidi. L'*Opabinia* si presentava – in analogia con la *Yohoia* – come una forma di vita atavica, matrice dei due rispettivi gruppi filitici, presentando strutture anatomiche analoghe sia ad un gruppo che all'altro. Sebbene ci fossero prove evidenti che non permettevano di classificare questo animale tra gli artropodi, Walcott era convinto della sua natura ancestrale. Così, se la *Opabinia* non aveva le antenne – che sono elementi anatomici fondamentali per classificare gli artropodi – la ragione era da individuare nel fatto che queste appendici saranno state troppo grandi e quindi si saranno staccate dal corpo dell'animale senza lasciare traccia alcuna. Oppure saranno state troppo piccole e «rimaste nascoste sotto la grande parte posteriore del capo schiacciata e appiattita».²⁶⁶

²⁶⁶ *Ivi*, p. 129.

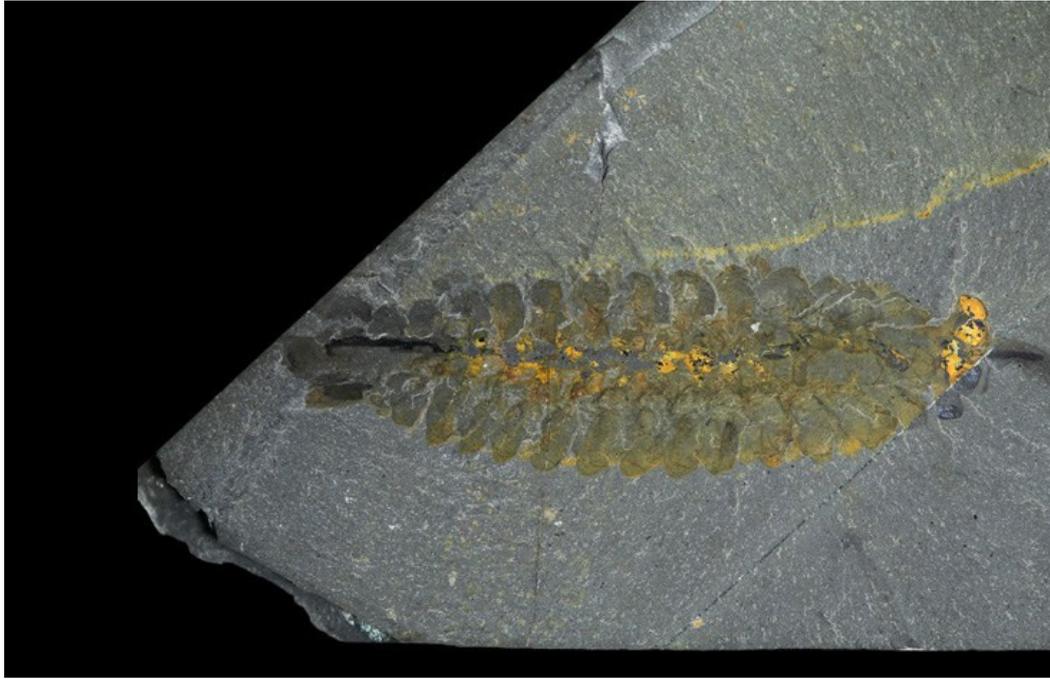


Fig. 21 *Opabinia regalis*, Geological Survey of Canada, Ottawa

La revisione compiuta da Whittington e continuata poi dai suoi allievi, dimostrò come, anche in questo caso, la differenza anatomica era troppo grande per consentire una relazione evolutiva tra questo animale e quelle che dovevano essere le sue forme di sviluppo successive. Se non era possibile sostenere una parentela atavica tra i giacimenti del Cambriano e quelli di Burgess, era logico pensare che le forme di vita del Precambiano non siano sopravvissute per qualche ragione imprevedibile e sicuramente sfavorevole ma, al contempo, che la vita sia stata in grado di ricomparire nuovamente. Ad ogni modo, dopo la scoperta della fauna di Burgess, non era più possibile pensare l'evoluzione come un processo temporale dalla forma graduale.

Le tesi di Gould non sono valide solo per chiarire i tempi affatto lineari che dettano l'evoluzione, ma per mostrare il peso della contingenza storica in questo processo.

Sempre grazie ad un esempio tratto dalla sua enciclopedica produzione scientifica, sarà più facile assumere la contingenza come un fattore dirimente all'interno del processo evolutivo tanto quanto quello della selezione naturale.²⁶⁷

²⁶⁷ Il processo selettivo, operato dalla natura, può essere definito come quel meccanismo capace di vagliare, di volta in volta, le diverse forme possibili, scegliendo tra quelle che si sono dimostrate più vantaggiose per la sopravvivenza. Per un'analisi più accurata, si rimanda al primo capitolo di T. Pievani, *Introduzione alla filosofia della biologia* (2005), Laterza, Roma-Bari 2010.

In pieno spirito darwiniano – ma non sarebbe sbagliato anche dire kantiano, blumenbachiano e goetheano – il naturalista è consapevole che l’evoluzione possa essere compresa al meglio osservando quelle che sono le “imperfezioni” delle creature: il pollice del panda è una di queste. Come Gould stesso ricorda, questo animale discende da orsi carnivori ma il suo cambiamento alimentare, avvenuto a sua volta per altre trasformazioni contingenti, tra cui l’esigenza di adattarsi a un nuovo *habitat*, ha portato a una metamorfosi anatomica e morfologica dei suoi arti superiori per la sopravvivenza: per potersi cibare del fusto della pianta di bambù e eliminare le foglie che lo ricoprono, gli occorreva una maggiore flessibilità delle dita. Di conseguenza, per aumentare la propria capacità di manipolazione necessaria alla sua nuova dieta – e quindi alla sua stessa sopravvivenza – la vita ha compiuto una prodigiosa opera di ristrutturazione: ha trasformato, ingrandendolo e allungandolo, un osso sesamoide del carpo, che Gould soprannomina “falso pollice” perché, benché sia solo un surrogato, svolge la stessa funzione di quello anatomicamente e morfologicamente “autentico”. Questo esempio non solo contribuisce ad argomentare che l’adattamento ambientale è un fattore dirimente nei processi evolutivi e legato a una questione di sopravvivenza, cosa evidente già nel dibattito sul vivente di inizi Settecento e fine Ottocento, ma mostra anche la mancanza di qualsiasi progettualità nel processo evolutivo della vita: se l’evoluzione seguisse uno schema volto alla perfezione, non sceglierebbe un sostituto del pollice, ma darebbe al panda un vero e proprio dito in più. Invece, ciò dimostra che la vita e la sua sopravvivenza sono motivate da un set di circostanze ecologiche e contingenti che si determinano di volta in volta ed è per questo che Gould pensa l’evoluzione come un processo approssimativo, e non ottimale, profondamente vincolato alla storia dell’organismo: «Il pollice sesamoide è una struttura approssimativa, tutt’altro che ottimale, ma funziona. Le vie della storia (l’impegno del vero polso in altri ruoli durante un passato irreversibile) impongono soluzioni di fortuna paragonabili a queste a tutti gli organismi. La storia fa sentire la sua presenza nelle imperfezioni degli organismi viventi: in questo modo noi sappiamo che le creature moderne avevano un passato diverso, che è stato convertito dall’evoluzione nel loro stato attuale».²⁶⁸

²⁶⁸ S. J. Gould, *Bravo Brontosauero. Riflessioni di storia naturale*, op. cit., p. 114.



Fig. 22 Diorama preistorico che raffigura una scena che avvenne in Tanzania circa tre milioni e seicentomila anni fa ricostruita sulla base del ritrovamento di impronte fossilizzate. Questa rappresentazione include l'ominide *Australopithecus afarensis* (Australian Museum, Darlinghurst).

Un'altra argomentazione che non permette di leggere l'evoluzione secondo una logica teleologica, dimostrando invece il potere esercitato dalla contingenza in questo processo, è data in maniera efficace dalla storia naturale della specie umana: essa può essere considerata come un *case study* paradigmatico di quanto le circostanze storiche abbiano determinato la nostra presenza sul pianeta.²⁶⁹

Per comprendere come la contingenza abbia da sempre avuto un ruolo nella nostra evoluzione, è utile ricordare un reperto emblematico della nostra storia naturale: i fossili che documentano la presenza più antica dell'umanità corrispondono a due impronte lasciate da una coppia bipede della specie *Australopithecus afarensis* (Fig. 22), rimaste impresse nel tufo mentre questi ominidi scappavano dall'eruzione del vulcano *Sadiman*, insieme ad altre specie animali circa tre milioni e settecentomila anni fa.²⁷⁰ Questa peculiare testimonianza fossile è utile per comprendere che le cose sarebbero potute andare anche in modo diverso: che cosa sarebbe successo, infatti, se queste creature non fossero sopravvissute all'evento catastrofico? L'uomo avrebbe avuto una storia naturale differente?

Questa testimonianza poi, è importante per un'altra ragione, spesso usata per argomentare uno scarto evolutivo e ontologico della specie umana rispetto alle altre forme di vita: l'abbandono dell'andatura quadrupede a favore di quella bipede. Questa importante metamorfosi anatomica e morfologica, fu molto probabilmente una risposta adattiva ai cambiamenti climatici e geologici che hanno mutato radicalmente l'aspetto del pianeta. Sebbene un po' ingenuamente si creda che la crosta terrestre sia sempre stata così come ci appare oggi, si è ricordato come già all'epoca di Cuvier fosse evidente che i cambiamenti ecologici – in cui è possibile includere anche quelli climatici e geologici – hanno da sempre un ruolo importante nel decretare quelle condizioni di possibilità che hanno permesso la comparsa della vita e continuano a decidere della sua sopravvivenza. In particolare, la formazione della grande fossa tettonica che è la *Great Rift Valley* – e che si estende geograficamente dai territori della Siria sino al Mozambico – dovuta alla rapida erosione degli altopiani adiacenti, ha formato una vera e propria barriera geologica capace di ostacolare le perturbazioni provenienti dall'oceano Atlantico. Questo epocale cambiamento geologico ha reso il

²⁶⁹ G. Manzi, "Il viaggio dell'umanità. Il punto di vista dell'antropologia", in *Homo sapiens. La grande storia della diversità umana*, a cura di L. L. Cavalli Sforza, T. Pievani, Codice Edizioni, Torino 2012, pp. XXI-XXII, qui p. XXI.

²⁷⁰ G. Barbujani, "Mal d'Africa", in *Homo sapiens. La grande storia della diversità umana*, op. cit., pp. 1-27, qui p. 1.

clima dei nostri antenati molto più arido, tanto da far diventare quelle che dovevano essere rigogliose foreste africane, ricche di alberi, dove i nostri antenati quadrupedi si arrampicavano, delle aride savane. In questi vasti spazi aperti, la nostra specie era molto più a rischio di fronte ai predatori e molto più in difficoltà per il clima secco: un cambiamento adattivo radicale e irreversibile, come quello che ha portato alla stazione eretta, si è rivelato necessario per la sopravvivenza della specie umana consentendo sia di muoversi più velocemente, e quindi di scappare prontamente dai pericoli, sia di compiere lunghi percorsi, migrando in altre aree geografiche più ricche di acqua.²⁷¹

Questa considerevole trasformazione, è un ulteriore prova di come l'adattamento evolutivo non sia mai un processo ottimale, ma assomiglia molto di più ad un compromesso tra quelle che sono le condizioni contingenti e le possibilità biologiche della specie. Nonostante i vantaggi sostanziali che abbiamo citato, la postura bipede rende più instabili e richiede maggior equilibrio, espone gli organi vitali ed è di difficile apprendimento, come si può dedurre dalla semplice osservazione di un bambino nei suoi primi anni di vita mentre impara a camminare. Sicuramente la scelta evolutiva si è dimostrata funzionale alla sopravvivenza ma è dipesa fortemente dalle situazioni rischiose che ci siamo trovati ad affrontare e non da un progetto ideale che ci vede come i destinatari privilegiati di una creazione intelligente. Come sintetizza bene Telmo Pievani, la selezione naturale è un processo più simile al lavoro di un artigiano che al progetto di un ingegnere: fa quel che può con il materiale che ha a disposizione, trovando di volta in volta dei compromessi accettabili secondo un principio di economia con gli altri fattori contingenti che determina – oppure no – la sopravvivenza.²⁷²

Dopo queste considerazioni si può allora concludere che se Gould parte dagli organismi viventi e dal loro passato evolutivo per comprendere il processo non lineare, non progressivo e anti-finalistico che presiede all'evoluzione della vita, allo stesso modo Benjamin parte dagli oggetti e, guardando alla loro sopravvivenza, comprende come nemmeno la storia della cultura proceda in modo lineare, progressivo e teleologico.

²⁷¹ Le condizioni climatiche sempre più avverse giustificano anche il primo fenomeno migratorio della specie umana che portò gradualmente ad abbandonare il corno d'Africa e a popolare la parte dell'odierna Asia. Le popolazioni ominidi però, non abbandonano definitivamente l'Africa, come attestano reperti fossili rinvenuti nei siti archeologici in Tanzania, Eritrea ed Etiopia. (Cfr. *Ivi*).

²⁷² Cfr. T. Pievani, *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*, op. cit., p. 127.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI WALTER BENJAMIN (IN ORDINE CRONOLOGICO)

Schiller e Goethe (1911), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 58- 61

Dialogo sulla religiosità contemporanea (1912), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 122-138

Curriculum (I) (1912), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008 pp. 67-68

Il manifesto di Lily Braun ai ragazzi delle scuole (1912), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 77-79

La riforma scolastica: un movimento culturale (1912), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 80-83

Metafisica della gioventù (1914), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)” a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 194-206

Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo (1916), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-70

Nota su Gundolf: Goethe (1917), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)” a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 325-328

Sul programma della filosofia futura (1918), in “Opere complete Vol. I Scritti (1906-1922)” a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 329-341

Il concetto di critica nel romanticismo tedesco (1919), in “Il concetto di concetto di critica nel romanticismo tedesco (Scritti 1919-1922)”, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-116

Destino e carattere (1919), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 31-38

Il compito del traduttore (1921), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52

Le affinità elettive di Goethe (1922), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 163-243

Napoli (1924), in “Opere complete Vol. II, Scritti (1923-1927)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 37-46

Vecchi libri per l'infanzia (I) (1924), in “Opere complete Vol. II, Scritti (1923-1927)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 47-49

Vecchi libri per l'infanzia (II) (1924), in “Opere complete Vol. II, Scritti (1923-1927)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 50-57

Il dramma barocco tedesco (1925), tr. it. di F. Cuniberto, con una introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999

Kitsch onirico (1926), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 381

Mobili e maschere (1926), in “Opere complete Vol. II, Scritti (1923-1927)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 394-396

Strada a senso unico (1926), tr. it. di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006

I «passages» di Parigi (1927-1940), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2009

Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato (1927-1940), a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012

Diario Moscovita (1927), con una prefazione di G. Scholem, a cura di G. Smith, Einaudi, Torino 1983

Replica a Oscar A. H. Schmitz (1927), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 261-265

Mosca (1927), in “Opere complete Vol. II, Scritti (1923-1927)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 624-653

Novità sui fiori (1928), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-224

Antichi giocattoli (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 25-29

Curriculum (III/1) ed elenco dei miei saggi e lavori scientifici (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 34-36

Curriculum (III/2) (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 37-38

Storia culturale del giocattolo (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 49-52

Giocattolo e gioco (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 88-92

Goethe (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 130-159

Johan Wolfgang Goethe, La teoria dei colori (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 160-162

Abbecedari di cento anni fa (1928), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 177-180

Programma di un teatro proletario di bambini (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 181-186

Parigi città allo specchio (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 188-190

Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei (1929), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 320-333

Crisi del darwinismo? (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 249-251

Per un ritratto di Proust (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 285-297

Letteratura per l'infanzia (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 334-340

Il ritorno del flâneur (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 379-383

«*Tracciato sulla mobile polvere*» (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 401-407

Una pedagogia comunista (1929), in “Opere complete Vol. III, Scritti (1928-1929)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 452-454

Giocattoli russi (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-6

Elogio della bambola (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 7-12

Passeggiata berlinese tra i giocattoli (I) (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 52-58

Passeggiata berlinese tra i giocattoli (II) (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 59-65

E.T.A. Hoffmann e Oskar Panizza (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 85-91

Gabriele Eckhard, Il libro tedesco nel periodo del barocco (1930), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 165-166

Diario maggio-giugno 1931 (1931) in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 429-448

Piccola storia della fotografia (1931), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-244

Il carattere distruttivo (1931), in “Opere complete Vol. IV, Scritti (1930-1931)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 521-523

Tolgo la mia biblioteca dalle casse (1931), tr. it. di F. Desideri, Electa, Milano 2017

Cent'anni di scritti su Goethe (1932), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 83-88

Scavare e ricordare (1932), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 363

Libri su Goethe, ma benvenuti (1932), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 209-210

Cronaca berlinese (1932), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 245-295

I lumi degli oscurantisti (1932), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 296-300

Il fazzoletto (1932), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 310-314

Scienza dell'arte rigorosa (1932) (prima stesura), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 332-337

Infanzia berlinese, intorno al millenovecento (1933) (prima stesura), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 358-421

Dottrina della similitudine (1933), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 141-146

Sulla facoltà mimetica (1933), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi Torino 1995, pp. 71-74

Esperienza e povertà (1933), in “Opere complete Vol. V, Scritti (1932-1933)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 364-369

Curriculum Vitae (IV) (1934), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 161-163

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1936) (prima stesura), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 17-49

Il narratore (1936), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi Torino 1995, pp. 247-274

Uomini tedeschi. Una scelta di lettere (1936), Adelphi, Milano 2004

Lettera da Parigi (I) (1936), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 429-440

Lettera da Parigi (II) (1936), in “Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media”, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 245-255

Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico (1937), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 466-502

Gisèle Freund, la fotografia in francia nel diciannovesimo secolo (1937), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 505-506

Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento (1938), tr. it. di E. Ganni, postfazione di T. W. Adorno, con uno scritto di P. Szondi, Einaudi, Torino 2007

Parco Centrale (1938), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995

Dolf Sternberger, Panorama o vedute del XIX secolo (1939), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 257-263

Di alcuni motivi in Baudelaire (1939), in “Angelus Novus. Saggi e frammenti (1962)”, a cura di R. Solmi e F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 89-130

Jean Rostand, Ereditarietà e razzismo (1939), in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 468- 472

Curriculum vitae dott. Walter Benjamin (1940) in “Opere complete Vol. VI, Scritti (1934-1937)”, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser H., ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 518-520

Sul concetto di storia (1940), a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA SU WALTER BENJAMIN

- Agamben G. (a cura di), *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2006
- Id., *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016
- Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), Einaudi, Torino 2001
- Id., *Paesaggi benjaminiani*, in "Aut-Aut", 189-190, 1982
- Id., *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005
- Id., *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977
- Adorno T. W., *L'attualità della filosofia: tesi alle origini del pensiero critico* (1931), tr. it. di M. Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009
- Id., *Dialettica negativa* (1966), tr. it. di C. A. Donolo, Einaudi, Torino 1970
- Id., *Kierkegaard: la costruzione dell'estetico* (1933), tr. it. di A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1962
- Id., *Note per la letteratura* (1953-1967), introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2012
- Id., "Profilo di Walter Benjamin" (1950), in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-247
- Id., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften 2*, Suhrkamp, Francoforte 1963
- Id., *Seminario del semestre estivo del 1932 sul Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, in "Pólemos", 4-5, 2011, pp. 91-114
- Adorno T. W., G. Scholem, *Lettere* (a cura di) 1913-1940 (1966), Einaudi, Torino 1978
- Arendt H., *L'angelo della storia. Testi, lettere, documenti*, Giuntina, Firenze 2017
- Id., *Il pescatore di perle: Walter Benjamin 1892-1940* (1968), tr. it. di M. de Franceschi, a cura di F. Ferrari, SE, Milano 2004
- Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009

Id., *Baroque Sherlock: Benjamin's friendship between «criminal and detective» in its fore-and afterlife*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 10-2, 2017, pp. 163-169

Benvenuti G., *La cenere lieve del vissuto. Il concetto di critica in Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 1994

Bianchi L., Liguori (a cura di), *Natura e Storia* (atti del convegno), Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Université de Bourgogne, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli 2005

Buci-Glucksmann C., *La raison baroque: de Baudelaire a Benjamin*, Galilée, Parigi 1984

Buchholz R., "Verschränkung von Natur und Geschichte. Zur Idee der Naturgeschichte bei Benjamin und Adorno", in *Magnetisches Hingezogensein oder Schaudernde Abwehr. Walter Benjamin 1892–1940*, a cura di R. Buchholz, J. A. Kruse, J.B. Meztler, Stoccarda 1994, pp. 59-94

Bilancioni B., *Aby Warburg e Walter Benjamin. Il metodo della memoria*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 3-2, 2010, pp. 65-71

Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Projects*, MIT Press, Cambridge (MA) 1991

Id., *The Origin of Negative Dialectics, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Freepress, New York 1977

Bredenkamp H., Thorson Hause M., Bond J., *From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes*, "Critical Inquiry", (*Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin*), 25-2, 1999

Cacciari M., "Intransitabili utopie", in H. Von Hoffmannsthal, *La Torre* (1927-1929), tr. it. di S. Bortoli, Adelphi, Milano 1978, pp. 115-226

Campi R., Messina D. Tolomelli M., *Mimesis, origine, allegoria*, Alinea, Firenze 2002

Cappelletto C., *Traces and sources: about a polarity*, in "Res: Anthropology and Aesthetics", 63-64, 2013, pp. 161-172

Caygill H., *Walter Benjamin. The colour of experience*, Routledge (1998), Londra-New York 2005

Carchia G., *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin* (2000), Quodlibet, Macerata 2010

Careri G., Didi-Huberman G., *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, (atti del colloquio internazionale 5-6 dicembre 2008 INHA), Mimesis, Parigi 2008

Clark T. J., *Should Benjamin Have Read Marx?*, in "Boundary 2", 30-1 (*Benjamin Now*), 2003, pp. 31-49

Cohen M., *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley-Londra-Los Angeles 1993

Contadini D. A., *Il compimento dell'umano. Saggio sul pensiero di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2013

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

Cruz C. E., *Hacia una filosofía materialista: la idea de Naturgeschichte en la obra de Theodor W. Adorno*, in "Revista de Filosofía", 70, 2014, pp. 75-87

Cuevas J. M. R., *Sobre la actualidad de Walter Benjamin*, in "Constelaciones. Revista de Teoría Crítica", 2, 2010, pp. 367-371

Cuozzo G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2009

Desideri F., *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna 1995

Id., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, Storia, Teologia*, Morcellania, Brescia 2018

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

Id., *Il vero non ha finestre... : note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Cappelli editore, Bologna 1984

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

Ebeling M. K., *Wilde Archäologien, Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Kadmos, Berlino 2012

Eliand H., *Reception in Distraction*, in "Boundary 2", 30-1 (*Benjamin Now*), 2003, pp. 51-66

Eliand H., Jennings M. W., *Walter Benjamin, una biografia critica* (2014), Einaudi 2015

Fadini U., *Esperienze della modernità: Carl Schmitt Walter Benjamin*, in “La Politica”, 3-4, 1997, pp. 43-58

Ferris D. (a cura di), *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge 2004

Frisby D., *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, Benjamin*, MIT Press, Cambridge (MA) 1988

Gentili D., Ponzi M., *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2012

Girolamo (de) M., *Tiri mancini. Walter Benjamin nella critica italiana*, Mimesis, Milano-Udine 2000

Graber K., *Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker*, Paderborn, Monaco 2005

Guglielminetti E., *Walter Benjamin: tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milano 1990

Gurisatti G., *Benjamin, Adorno e la fisiognomica*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, 2-2, 2011, 181-191,

Id., *Costellazioni: storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010

Id., *Dizionario fisiognomico: il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006

Id., *Walter Benjamin fisionomo del linguaggio*, in “Materiali di Estetica”, 1, 1999, pp. 49-81

Gunning, T., *The Exterior as Interior: Benjamin's Optical Detective*, in “Boundary 2”, n. 30-1 (*Benjamin Now*), 2003, pp. 105-130

Habermas J., “L'attualità di Walter Benjamin” (1972), in *Cultura e Critica*, tr. it. di N. Paoli, Einaudi 1980

Hanssen B., *Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in “Comparative Literature Issue”, 4, 1995, pp. 809-833

Id., *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California press, Berkley-Los Angeles-Londra 1998

Id. (a cura di), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Continuum, Londra 2006

Healy P., Radman A., *How to Read (With) Benjamin: From Cultural History of Materialism to Materialist History of Culture*, in "Delft Architecture Theory Journal", 10 (*Constellation of Awakening: Benjamin and Architecture*), 2016, pp. 1-9

Jay M., *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali 1923-1950*, Einaudi, Torino 1973

Jennings M., *On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book*, in "Boundary 2", 30-1 (*Benjamin Now*), 2003, pp. 89-104

Id. *The Agency of Things: Infrastructural Space in Weimar Industrial Photography*, in "Monatshefte", 109, 2017, pp. 282-291

Id., *The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's Berlin Childhood*, in "Paragraph", (*Passage-work: Walter Benjamin between the Disciplines*), 32-3, 2009, 313-330

Kittsteiner H. D., Monroe J., Wohlfarth I., *Walter Benjamin's Historicism*, in "New German Critique", 39, 1986, pp. 179-215

Lacis A., *Professione: rivoluzionaria* (1971), Feltrinelli, Milano 1976

Lacoste J., *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*, ed. Maurice Nadaeu, Parigi 2003

Lindner B., *Benjamin Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, J.B. Metzler, Stoccarda 2006

Löwy M., *La stella del mattino: surrealismo e marxismo* (2000), Massari, Bologna 2001

Id., *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi. Sul concetto di storia di Walter Benjamin* (1996), tr. it. M. Pezzella, Bollati Boringhieri, Torino 2004

Malsy V. et al., *Passagen: nach Walter Benjamin. Das Katalogbuch zur Ausstellung "Nach dem Passagen-Werk"*, con fotografie di R. Doisneau, a cura di H. Schimdt, Magonza 1992

Martino C., *L'archiviazione dell'aura. Ontologia degli oggetti ed epistemologia del collezionismo in Walter Benjamin*, in "Bollettino filosofico", 26, 2010

Marx U., G. Schwarz, M. Schwarz, E. Wizisla (a cura di), *Walter Benjamin's archive: images, texts, signs*, tr. in. di E. Leslie, Verso, Londra 2007

Mele V., "At the crossroad of Magic and Positivism". *Roots of an Evidential Paradigm through Benjamin and Adorno*, in "Journal of Classical Sociology", 15-2, 2015, pp. 139-153

Missac P., *Passage de Walter Benjamin*, Seuil, Parigi 1987

Moroncini B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno* (1984), Cronopio, Napoli 1999

Id., *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Filema, Napoli 2000

Mòses S., *La storia e il suo angelo* (1992), *Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, tr. it. di M. Bertaglia, Anabasi 1993

Ophälders M., *Costruire l'esperienza: saggio su Walter Benjamin*, Clueb, Bologna 2001

Osborne P., *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory*, Routledge, Londra-New York 2005

Palmier J. M., *Walter Benjamin: Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klincksieck Parigi 2006

Pasqualotto G., *Anatomia della modernità. Riflessioni su Walter Benjamin*, in "Materiali di Estetica", 3, 2000, pp. 9-145

Perretta G., *Nel tempo dell'adesso: Walter Benjamin tra storia, natura e artificio. Opere e scritture sulle 18 tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2002

Pezzella M., *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, ETS, Pisa 1982

Pinotti A., *Allegoria: fu vera gloria?*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 2-2, 2010, pp. 153-162

Id., *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano 1999

Id., (a cura di), *Giochi per malinconici. Sull'origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003

Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016

Id., (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009

Ponzi M., *Walter Benjamin e il moderno*, Bulzoni, Roma 1993

Pullega P., *Commento alle Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin*, Cappelli, Bologna 1980

Rella F. et al., *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Cluva, Venezia 1980

Richter G. (a cura di), *Inheriting Walter Benjamin*, Bloomsbury Academic, Londra 2016

Rutigliano E., *Lo Sguardo dell'Angelo. Su Walter Benjamin*, Dedalo, Bari 1981

Id. (a cura di), *Caleidoscopio Benjaminiano*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1987

Seminario di studi benjaminiani (a cura di), *Le vie della distruzione. A partire da Il carattere distruttivo di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010

Salzani C., *The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective*, in "New German Critique", 100, 2007, 165-187

Schiavoni G., *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001

Id., *Walter Benjamin: sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980

Scholem G., *Walter Benjamin e il suo angelo* (1972), tr. it. di M. T. Mandalari, Adelphi, Milano 1978

Id., *Walter Benjamin, storia di un'amicizia* (1975), tr. it. di E. Castellani e C. A. Bonadies, Adelphi, Milano 1992

Schmitt C., *Amleto o Ecuba, L'irrompere del tempo nel gioco del dramma* (1956) a cura di C. Galli (1957), tr. it. di S. Forti, Il Mulino, Bologna 2012

Schöttker D., *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamin*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1999

Schwarz V. R., *Walter Benjamin for Historians*, in "The American Historical Review", 106-5, 2001, pp. 31-49

Somains A. “Un atlante su cui esercitarsi”. *Walter Benjamin interprete di Menschen des 20. Jahrhunderts di August Sander*, in “Engramma”, 100, 2012

Steinberg M. P., *Walter Benjamin and the Demands of History*. Cornell University Press, Ithaca 1996

Steiner U., *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989

Tagliacozzo T., *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin* (2003), Quodlibet, Macerata, 2013

Tavani E., *L'esperienza estetica come esperienza di immagini*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, 2-2, 2010, pp. 163-179

Tiedemann R., Id., *¿De Camino al Museo? Discurso de apertura de una exposición sobre Benjamin del archivo Theodor W. Adorno*, in “Constelaciones Revista de Teoría Crítica”, 2, 2010, pp. 2-13

Id., *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Francoforte 1983

Id., *Etudes sur la philosophie de Walter Benjamin* (1965), con una prefazione di T. W. Adorno, Actes sud, Arles 1987

Vargiu L., *Hans Belting e il “Benjamin post-moderno”*, in “Itinerari. Quaderni di studi di epoca e di politica”, 2012, pp. 111-117

Vargas M. S., *Recepción y Actualidad de Walter Benjamin*, in “Murmillos filosóficos”, 3-2, 2012, p. 60-75

Violi A., “Rovistando nella discarica del tempo. Attorno agli spiriti dei giocattoli tra Walter Benjamin e Joseph Cornell”, in E. Grazioli (a cura di) *Locus Solus. Giocattoli*, Bruno Mondadori 2010, pp. 1-32

Vinci P., «Prender respiro». *Storia e immagine: Benjamin e Baudelaire*, in “Pólemos”, 6-7, 2014, pp. 55-70

Weigel S., *Body -and Image- Space. Re reading Walter Benjamin*, Routledge, Londra-New York 1996

Id., *The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History*, in "Critical Inquiry", 41, 2015, pp. 344-366

Id., *Walter Benjamin: la creatura, il sacro, le immagini* (2008), tr. it. di M. T. Costa, Quodlibet, Macerata 2014

Wolin R., *Benjamin's Materialist Theory of Experience*, in "Theory and Society", 11-1, 1982, pp. 17-42

Id., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkley-Los Angeles, 1994

Wollen P., *The Concept of Fashion in The Arcades Project*, in "Boundary 2", 30-1 (Benjamin Now), 2003, pp. 31-49

Zumbusch C., *The Life of Forms. Art and Nature in Walter Benjamin and Henri Focillon*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 8-2, 2015, pp.117-132

BÌOS & MORPHÉ

Agamben G., *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Bollati-Boringhieri, Torino 2002

Id., “Archeologia di un’archeologia”, in E. Melandri, *La linea e il suo circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Qoudlibet, Macerata 2004, pp. XI-XXXV

Id., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati-Boringhieri, Torino 2008

Agazzi E., *Il prisma di Goethe: letteratura di viaggio e scienza nell’età classico-romantica*, A. Guida, Napoli 1996

Allovio S., Favole A. (a cura di), *Le fucine rituali. Temi di antropo-poiesi*, Segnalibro, Torino 2006

Amrine F. et al., *Goethe and the sciences: a reappraisal*, Reidel, Dordrecht 1987

Arber A., *The Natural Philosophy of Plant Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1950

Barkhoff J. et al., *Arte, scienza e natura in Goethe*, Trauben, Torino 2005

Barsanti G., *La scala, la mappa, l’albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Sansoni, Firenze 1992

Benn. G., “Goethe e le scienze naturali”, in *Lo smalto sul nulla* (1932), tr. it. di L. Zagari, Adelphi, Milano 2002, pp. 89-125

Bleicher J., *From Kant to Goethe. Georg Simmel on the way to Leben*, in “Theory, Culture & Society”, 24-6, 2007, pp. 139-158

Blumenbach J. F., *Impulso formativo e generazione*, a cura e con un saggio introduttivo di A. De Cieri, Edizioni 10/7, Salerno 1992

Braidotti R., *Il postumano: la vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2015

Id., *In metamorfosi, verso una teoria materialista del divenire* (2002), Feltrinelli, Milano 2003

Bredekamp H., *I coralli di Darwin, I primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturale*, Bollati-Boringhieri, Torino 2005

Callois R., *L'occhio di Medusa: l'uomo, l'animale, la maschera* (1960), tr. it. di G. Leghissa Cortina, Milano 1998

Camoni B. E., (a cura di), *Il paradigma vegetale: la scienza e l'arte contemporanea rileggono la metamorfosi delle piante di Goethe*, Pendragon, Bologna 2003

Canguilhem G., *La conoscenza della vita* (1952), introduzione di A. Santucci, il Mulino, Bologna 1976

Cassirer E., *Goethe e il mondo storico: tre saggi* (1932), a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia 1995

Id., "Goethe e la filosofia kantiana" in *Rousseau, Kant, Goethe* (1945), a cura di G. Raio, Donizelli, Roma 1999

Id. "L'ideale della conoscenza nella biologia e le sue trasformazioni", in *Storia della filosofia moderna Vol. IV*, Einaudi, Torino 1950, pp. 191-336

Canadelli E., *Icone organiche: estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano 2006

Cavalli-Sforza L. L., *Geni, popoli e lingue*, Adelphi, Milano 1996

Cavalli-Sforza L. L., Pievani T. (a cura di), *Homo sapiens. La grande storia della diversità umana* (catalogo della mostra), Codice Edizioni, Torino 2012

Chakrabarty D., *The Climate of History: Four Theses*, in "Critical Inquiry", 35-2, 2009, pp. 197-222

Choulet P., *Natura e Cultura*, Paginauno, Pordenone 1996

Cini M., *Forme e processi dell'evoluzione culturale*, in "Systema Naturae", 6, 2004, pp. 191-216

Coccia E., *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* (2017), Il Mulino, Bologna 2018

Descola P., *Oltre Natura e Cultura* (2005), tr. it. di R. Bossaglia, SEID, Firenze 2014

Di Biase R., *I saperi della vita: biologia, analogia e sapere storico in Kant, Goethe e W. v. Humboldt*, Giannini, Napoli 2011

Dood N., *Goethe in Palermo Urphänomen and Analogical Reasoning in Simmel and Benjamin*, in "Journal of Classical Sociology", 8-4, pp. 411-445

- Eynde (Van) L., *Goethe lecteur de Kant*, Puf, Parigi, 1999
- Fadini U., *Principio metamorfosi: verso un'antropologia dell'artificiale*, Mimesis, Milano 1999
- Favole A., *Resti d'umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Laterza, Roma-Bari 2003
- Freedberg D., *L'occhio della lince: Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale* (2002), tr. it di L. Guerrini, Bononia University Press, Bologna 2007
- Focillon H., *Vita delle forme, seguito da elogio della mano* (1939), Einaudi, Torino 2016
- Gagliasso E. (a cura di), *Percorsi evolutivi: lezioni di filosofia della biologia*, Franco Angeli, Milano 2016
- Garroni E., *Estetica ed epistemologia: riflessioni sulla Critica del giudizio di Kant* (1976), Unicopli, Roma 1998
- Gee H., *Tempo profondo. Antenati, fossili, pietre* (2008), a cura di M. Luzzato, Le scienze, Roma 2009
- Genep (van) A., *I riti di passaggio* (1909), Bollati Boringhieri, Torino 2012
- Giacomoni P., *Classicità e frammento, Georg Simmel goethiano*, Napoli, Guida 1995
- Id., *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida, Napoli 1993
- Ginzubrg G., *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi*, in "Paragone", 33-386, 1982, pp. 5-17
- Goethe J. W., *Le affinità elettive* (1809), con un saggio di T. Mann, tr. it. di M. Mila, Einaudi, Torino 2014
- Id., *Il collezionista e la sua cerchia* (1808), a cura di G. Catalano, Liguori, Napoli 2000
- Id. *Massime e riflessioni* (1833), tr. it. e introduzione di S. Giametta, Bur, Milano 2013
- Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura* (1790), a cura di S. Zecchi, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Guanda, Parma 1992

Id., *La teoria dei colori* (1810), a cura di R. Troncon, con una introduzione di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano 1999

Id., *Gli scritti scientifici. Morfologia I: Botanica* (1817-1822), tr. it. di C. Mainoldi, A. Pinotti, Il Capitello del Sole, Bologna 1999

Id., *Gli scritti scientifici. Morfologia II: Zoologia* (1817-1824), tr. it. di C. Mainoldi e A. Pinotti, Il Capitello del Sole, Bologna 1999

Id., *Per una scienza del vivente: Gli scritti scientifici: morfologia III* (1785-1798), a cura di E. Ferrario, tr. it. di R. Rizzo, Il Capitello del sole, Bologna 2009

Id., *Viaggio in Italia 1786-1788* (1816), BUR, Milano 2016

Id., *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795), Adelphi, Milano 1976

Id., *Teoria della natura*, tr. it. di M. Montinari, Bollati-Boringhieri, Torino 1958

Giorello G., Grieco A. (a cura di), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998

Gould S. J., *Bravo brontosauo. Riflessioni di storia naturale* (1991), tr. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 2002

Id., *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia* (1989), Feltrinelli, Milano 2018

Id., *La struttura della teoria dell'evoluzione*, tr. it. di T. Pievani, Codice Edizioni, Torino 2002

Id., Vrba E., *Exaptation: a missing term in the Science of Form*, in "Paleobiology", 8-1, 1982

Gurisatti G., *L'animale che dunque sono*, Mimesis, Milano 2016

Hadot P., *Il velo d'Iside. Storia dell'idea di Natura*, Einaudi, Torino 2006

Haraway D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Feltrinelli 2018

Heisenberg W. K., *La tradizione nella scienza*, tr. it. di R. Pizzi, Garzanti, Milano 1982

Id., *Mutamenti nelle basi della scienza* (1944), tr. it di A. Verson, Bollati Boringhieri, Torino 1978

Huxley T. H., "Evolution in Biology" (1893), in *Collected Essays (1893-1894), Darwiniana, vol. II*, Georg Olms, New York 1970, pp. 187- 226

Jacob F., *Evoluzione e bricolage. Gli "espedienti" della selezione naturale* (1977), Einaudi, Torino 1978

Lacoste J., *Goethe Science et Philosophie*, Puf, Parigi 1997

Lovejoy A. O., *La grande catena dell'essere* (1936), Feltrinelli, Milano 1981

Kant I., *Critica del giudizio* (1790), tr. it. di A. Gargiulo Laterza, Roma-Bari 1997

Manzi G., "Il viaggio dell'umanità. Il punto di vista dell'antropologia", in *Homo sapiens. La grande storia della diversità umana* (catalogo della mostra), a cura di L. L. Cavalli Sforza, T. Pievani, Codice Edizioni, Torino 2012

Marrone G., *Addio alla natura*, Einaudi, Torino 2011

Mayr E., *Storia del pensiero biologico. Diversità, evoluzione, eredità* (1990), tr. it. di P. Corsi, Bollati-Boringhieri, Torino 2011

Milanesi P. G., *L' albero, il bruco e la farfalla: sulla metamorfosi dei sistemi da Goethe a Marx*, Mimesis, Milano 2002

Mitchell, W. T. J., *The last dinosaur book: the life and times of a cultural icon*, University of Chicago Press, Chicago 1988

Id., *Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images*, in "Critical Inquiry", 28-1 (*Things*), 2001, pp. 167-184

Moiso F., *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002

Id., *Goethe tra arte e scienza*, Cuem, Milano 2001

Monod J., *Il caso e la necessità: saggio sulla filosofia naturale della biologia* (1970), tr. it. di A. Busi, Mondadori, Milano 1971

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

Id., *Tecnologie della sensibilità*, Cortina, Milano 2014

Mora F., *Georg Simmel: la filosofia della storia tra teoria della forma e filosofia della vita*, Jouvence, Roma 1991

Ottaviani A., *La forma come esperimento o come destino*, in “Aisthehesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, 3-2, 2011, pp. 297-334

Paci E., *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe*, in “Aut Aut”, 277-278, 1968, pp. 4-18

Pievani T., *Introduzione alla filosofia della biologia* (2005), Laterza, Roma-Bari 2010

Id., *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto* (2011), Cortina, Milano 2015

Pinotti A., *Chi ha paura dello pseudomorfo?*, in “Rivista di estetica”, 62, 2016, pp. 81-98

Pirani, B. M., *Oltre la pelle: il confine tra corpi e tecnologie negli spazi delle nuove mobilità*, Franco Angeli, Milano 2012

Poggi S., *Il genio e l'unità della natura: la scienza della Germania romantica, 1790-1830*, Il Mulino, Bologna 2000

Id., “L'organismo, le sue forze e le sue leggi: Kant e la biologia dell'età romantica”, in *Scienza e conoscenza secondo Kant. Influssi, temi e prospettive*, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 437-464

Portera M., “Estetica della contingenza. Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia”, in L. Russo (a cura di), *Premio Estetica 2013*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2013, pp. 91-112

Remotti F., *Cultura: dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari 2011

Id. (a cura di), *Forme di umanità*, Mondadori, Milano 2002

Rheinberger H. J., *Culture and Nature in the Prism of Knowledge*, “History of Humanities”, 1-1, 2016, pp. 155-181

Sahlins M., *Un grosso sbaglio: l'idea occidentale di natura umana* (2008), tr. it. di A. Aureli, Elèuthera, Milano 2010

Id., *La «natura umana» è solo delle scimmie*, in “Studi Culturali”, 3, 2011, pp. 351-371

Shermer M. B., *This View of Science: Stephen Jay Gould as Historian of Science and Scientific Historian. Popular Scientist and Scientific Popularizer*, in “Social Studies of Science”, 32-4, 2002, pp. 489-524

Serres M., *BioGea. Il racconto della terra* (2012), tr. it. di M. Costantino e R. Lista, Asterios Editore, Trieste 2016

Simmel G., *Goethe* (1913), a cura di M. Gardini, Quodlibet, Macerata 2012

Id., *Kant: sedici lezioni berlinesi* (1902-1903), a cura di A. Marini, A. Vigorelli, Unicopli, Milano 1999

Sini C., *L'uomo, la macchina, l'automa: lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009

Id., *Il potere invisibile*, in "Nóema", 4-2, 2013, pp. 1-25

Snow C. P., *Le due culture* (1959), tr. it. di A. Carugo, con una prefazione di L. Geymonat, Feltrinelli, Milano 1964

Spengler O., *Il tramonto dell'occidente: lineamenti di una morfologia della storia mondiale* (1918), Longanesi, Milano 1978

Splenger P., "La «Urpflanze» e la genesi della morfologia di Goethe in Italia", in *Un paese indicibilmente bello. Il viaggio in Italia di Goethe e il mito della Sicilia*, Sellerio Palermo 1987, pp. 93-121

Steigerwald J., *Goethe's Morphology: Urphänomene and Aesthetic Appraisal*, in "Journal of the History of Biology", 35-2, 2002, 291-328

Steiner R., *Le opere scientifiche di Goethe*, Fratelli Bocca, Milano 1944

Switek B., *What's a "Missing Link"? While some still use the term, experts abhor it because it implies that life is a linear hierarchy*
(<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/whats-missing-link-180968327/>)

Rieppel L., *Nature* (<http://www.politicalconcepts.org/>)

Rueger A., *The Cultural Use of Natural Knowledge: Goethe's Theory of Colour in Weimar Classicism*, in "Eighteenth-Century Studies", 26-2, 1992-1993, pp. 211-232

Rupke N. A., "La Paleontologia", in *Enciclopedia Treccani*, Roma 2003, pp. 795-800

Tattersall I., *Il mondo prima della storia. Dagli inizi al 4000 a.C.*, a cura di T. Pievani, Cortina, Milano 2009

Tedesco S., *Le forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano-Udine 2008

Tibon-Cornillot M., *Les corps transfigurés. Mécanisation du vivant et imaginaire en biologie* (1992), Seuil, Parigi 2011

Tomasi G., “Estetica”, in *L'universo kantiano. Filosofia, Scienza, Sapere*, a cura di S. Besoli, C. La Rocca, R. Martinelli, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 97-146.

Tylor E. B., *Alle origini della cultura* (1891), tr. di G. B. Bronzini, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 2000

Vergata (La) A., “Charles Darwin”, in *Storia della scienza moderna e contemporanea, vol. II, tomo II Dall'età romantica alla società industriale*, a cura di E. Bellone, U. Bottazzini, B. Fantini, A. La Vergata, S. Poggi, E. Torracca, Utet, Torino 1988, pp. 597-630

Id., “Da Lamarck a Darwin”, in *Storia della Scienza, vol. VII, L'Ottocento*, Enciclopedia Treccani, Roma 2003, pp. 800-819

Waal (de) F., *La scimmia e l'arte del sushi: la cultura nell'uomo e negli altri animali*, Garzanti, tr. it. di S. Velotti, Milano 2002

Id., *Siamo così intelligenti da capire l'intelligenza degli animali?* tr. it. di L. Sosio, Cortina, Milano 2016

Wulf A., *The invention of nature : Alexander Von Humboldt's new world*, Alfred A. Knopf, New York 2016

MATERIAL STUDIES

Alberti S. J. M. M., *Constructing Nature behind glass*, in "Museum and Society", 6-2, 2008, pp. 73-97

Id., *Nature and culture, Objects, Disciplines and the Manchester Museum*, Manchester University press, Manchester 2009

Id., *Objects and the Museum*, in "Isis", 96-4, 2005, pp. 559-571

Adorno T. W., "Valéry, Proust e il museo", in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1950), Einaudi, Torino 1972, pp. 175-188

Alexander E. P., Alexander M., *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Altamira press, Plymouth (Regno Unito) 1977

Alpers S., "Il museo come modo di vedere" (1991), in I. Karp, S. D. Lavine (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna 1994, pp. 3-13

Appadurai A. (a cura di), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 1986

Augé M., *Il dio oggetto* (1988), Meltemi, Roma 2002

Id. *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati-Boringhieri, Torino 2004

Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza 2016

Baudelaire C., *I fiori del male, I relitti, Supplemento ai Fiori del male* (1857-1866), a cura di L. de Nardis, con un saggio introduttivo di E. Auerbach, Feltrinelli, Milano 1964

Id., *Morale del giocattolo* (1853), Procaccini, Napoli 1989

Id., *Il pittore della vita moderna* (1863), tr. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, con uno scritto di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2004

Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti* (1968), tr. it di S. Esposito, Bompiani, Milano 1972

Basso Peressut L., *Musei scientifici e science center: la comunicazione fra architettura e allestimento*, in "Museologia scientifica memorie", 8, 2009, pp. 121-127

Bazin J., *Des clous dans la Joconde: l'anthropologie autrement* (1998), Anacharsis, Tolosa 2008

Belting H., *Antropologia delle immagini* (2001), a cura di S. Incardona, Carrocci, Roma 2011

Id., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, in "Critical Inquiry", 31-2, 2005, pp. 302-319

Bloch E., *Tracce* (1930), a cura di L. Boella Garzanti, Milano 2006

Bloch M., *Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency di Alfred Gell*, in "Revue d'ethnologie de l'Europe", 32, 1999, pp. 119-128

Bodei R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009

Id., *A constellation of words: Causa, res, pragma, Sache*, in "RES: Anthropology and Aesthetics", 65-66, 2014-2015

Bonnot T., *L'attachement aux choses*, CNRS, Parigi 2014

Id., "L'approccio biografico alla cultura materiale" in *Biografia di oggetti Storie di cose* (2009), a cura di A. Mazzotti e P. Volonté, Mondadori, Milano 2013

Id., *La vie des objets: d'ustensiles banals à objets de collection*, Édition de la Maison des sciences de l'homme, Parigi 2002

Bredekamp H., *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina* (1996), tr. it di M. Ceresa, Il saggiatore, Milano 2007

Brosses (De) C., *Sul culto degli dei feticci o parallelo dell'antica religione egiziana con l'attuale religione della Nigrizia* (1760), tr. it. di S. Garroni e A. Ciattini, Bulzoni, Roma 2000

Brown B., *Thing Theory*, in "Critical Inquiry", 28-1, (*Things*), 2001, pp. 1-22

Canadelli E., "I musei scientifici", in F. Cassata, C. Pogliano (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 26, Scienze e cultura dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2011, pp. 867-893

Castoldi A., *Grandville & Company: il "perturbante" nell'illustrazione romantica*, Lubrina, Bergamo 1987

Ciabbarri L., *Cultura materiale. Oggetti, immaginari, desideri in viaggio tra mondi*, Cortina, Milano 2014

Chilton E. S., *Material meanings. Critical approaches to the interpretation of material culture*, University of Utah press, Salt Lake City 1999

Crary J., *Le tecniche dell'osservatore* (1990), tr. it. di L. Acquerelli, Einaudi, Torino 2013

Crimp D., *On the Museum Ruins*, Mit Press, Cambridge (MA) 2008

Cole M., *The cult of Materials, in Revival and Invention. Sculpture through its Material Histories*, Peter Lang, Londra 2011, pp. 1-15

Conte P., *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2015

Corrin L. G. (a cura di), *Mark Dion*, Phaidon, Londra 1997

Daston L., *Biographies of Scientific Objects*, University of Chicago Press, Chicago 2000

Id., *Things that talk: object lessons from art and science*, Mit Press, Cambridge (MA) 2004

Id., *Science in the Archives, Pasts, Presents, Futures*, Chicago University Press, Chicago 2017

Id., *The Sciences of the Archive*, in "Osiris" 27-1, 2012, pp. 156-187

Daston L., Galison P. L., *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, New-York 1998

Id., *Objectivity*, Mit Press, Cambridge MA 2007

Didi-Hubermann G., *Ex-voto. image, organe, temps*, Bayard, Parigi 2006

Id., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati-Boringhieri, Torino 2006

Id., *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2008), tr. it. di C. Tartarini, Bollati-Boringhieri, Torino 2009

Id., *Sculture d'ombra: aria polvere impronte fantasmi* (2005), Electa, Milano 2009

Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati-Boringhieri, Torino 2007

Dion M., *Encyclomania*, Moderne Kunst, Norimberga 2003

Id., *The Natural History of the Museum*, Archibooks, Parigi 2007

Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), a cura di M. Rosati, tr. it. C. Cividali, Meltemi Roma 2005

Eco U., *Il museo nel Terzo millennio*, Museo Guggenheim, Bilbao 2001

Fässler B., *August Sander: fotografia, archivio e conoscenza*, Postmedia, Milano 2014

Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009

Id., "Munda-neum", in *Biografia di oggetti Storie di cose* (2009), a cura di A. Mazzotti e P. Volonté, Mondadori, Milano 2013

Findel P., *Il museo: la sua etimologia e genealogia rinascimentale* in "Rivista di estetica", 41, 2001, pp. 4-30

Id., *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, University of California press, Berkley-Los Angeles-Londra 1996

Foucault M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), tr. it. di G. Bogliolo, BUR, Milano 2015

Id., *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane* (1966), tr. it. di E. A. Panaitescu, BUR, Milano 2016

Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* (1984), a cura di S. Vaccaro e T. Villani, Mimesis, Milano-Udine 2010

Foster H., *An Archival Impulse*, in "October", 110, 2004, pp. 3-22

Freud S., "Feticismo" (1927), in *Opere* (1924-1929) Vol. X, Bollati-Boringhieri, Torino 1985, pp. 487-497

- Fusillo M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012
- Galli Michero L. M., Mazzotta M. (a cura di), *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano 2013
- Ghibaudo D., *Guida al Museo di Storia Innaturale*, con testi di P. Amine e P. Boccaletti, Allemandi, Torino 2013
- Gell A., *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford University press, Oxford 1998
- Id., “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, in J. Coote, A. Sheldon (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 40-67
- Gillepsie S. D., Joyce R., *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*, SAR Press, Santa Fe 2015
- Guiran E. H., *What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums*, in “Daedalus”, 128-3, 1999
- Hallam E., Ingold T. (a cura di), *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*, Routledge, Londra-New York 2013
- Hussein A., *Memory things and their temporality*, in “Memory Studies”, 9-1, pp. 107-110
- Iacono A. M., *Teorie del feticismo: il problema filosofico e storico di un “immenso malinteso”*, Giuffrè, Milano 1985
- Ingold T., *Materials against materiality*, in “Archaeological Dialogues”, 14-1, Cambridge University Press, 2007, pp.1-16
- Joselit D., Lambert-Beatty C., Foster H. (a cura di), *A Questionnaire on Materialisms*, in “October”, 155, 2016, pp. 3-110
- Karp I., Lavine S.D., *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell’allestimento museale*, Clueb, Bologna 1994
- Koerner J. L., *Factura* (editoriale), in “Res: Anthropology and Aesthetics”, 1999, pp. 5-19
- Id., *On Monuments*, “Res: Anthropology and Aesthetics”, 67-68, 2016/2017, pp. 5-20

Kopytoff I., *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, in A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 64-91

Kubler G., *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose* (1962), Einaudi, Torino 1976

Kwon M., Dion M., “Miwon Kwon in conversation with Mark Dion”, in *Mark Dion*, Phaidon, Londra 1997, pp. 8-35

Latour B., “Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune”, in *Il senso degli oggetti tecnici*, a cura di E. Landowsky e G. Marrone, Meltemi Roma

Id., “Che cos'è l'Iconoclash?”, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini Cortina, Milano 2009

Id., *Non siamo mai stati moderni* (1991), tr. it. di G. Lagomarsino, Elèuthera, Milano 2015, pp. 203-229

Levi-Strauss C., *Antropologia strutturale* (1968), tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009

Id., *Le strutture elementari della parentela* (1949), a cura di A. M. Ciresea, Feltrinelli, Milano 1969

Id., *Il totemismo oggi* (1967), tr. it. di D. Montaldi, Feltrinelli, Milano 1976

Lubar S. D., *Inside the Lost Museum. Curating, Past and Present*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2017

Lugli A., *Wunderkammer*, introduzione di K. Pomian, a cura di U. Allemandi, Torino 1983

Malinowski B., *Argonauti del Pacifico occidentale, riti magici e vita quotidiana nella società primitiva* (1922), Bollati-Boringhieri, Torino 2004

Marchand S. L., *The Rethoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzowski*, in “History and Theory”, 33-4, 1994, pp.106-130

Mauss M., *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1923-24), a cura di M. Aime, Torino, Einaudi 2002

Id. *I fondamenti di un'antropologia storica* (1950), a cura di R. di Donato, Einaudi, Torino 1998

Id., *Le tecniche del corpo* (1934), a cura di M. Fusaschi, ETS, Pisa 2017

Merzagora M., Rodari P. (a cura di), *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, Mondadori, Milano 2007

Meyers F., *Social agency and the cultural value(s) of the art object*, "Journal of Material Culture", 9-2, 2004, pp. 205-213

Miller D., "Artefacts and the meaning of things", in *Companion Encyclopedia of Anthropology*, a cura di T. Ingold, Routledge, Londra-New-York 2002, pp. 396-419

Id., *Material cultures: why something matter*, Hoboken, Londra 1998

Mistura S., *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001

Papapetros S., *On the animation of the inorganic. Art, architecture, and the extension of life*, University of Chicago Press, Chicago-Londra 2012

Pinotti A. Id., *Il corpo dello stile: storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998

Id., (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano 2006

Pearce S. M., *Interpreting objects and collections* (1994), Routledge, Londra-New-York 2003

Pellizzi F., *Editorial*, in "Res: Anthropology and Aesthetics", 67-68, 2016/2017, pp. 1-4

Id., *Old and new angels-visible/invisible*, in "Res: Anthropology and Aesthetics", 65-66, 2014/2015, pp. 5-14

Preziosi D., *In the Temple of Entelechy: The Museum as Evidentiary Artifact*, in "Studies in the History of Art", 47, pp. 165-171

Pomian K., *Dalle sacre reliquie all'arte moderna: Venezia-Chicago dal XII al XX secolo* (2003), tr. it. di A. Serra, Il saggiatore, Milano 2004

Pucci G., *Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica*, in "Ricerche di storia dell'arte", 94-1, 2008, pp. 35-40

Id., *Per Un'estetica del manufatto nell'antichità classica*, in "Paradigmi. Rivista di critica filosofica", 2, 2010, pp. 127-135

Salizzoni R., *Museo, collezione, esposizione*, in "Rivista di estetica", 41, 2001, pp. 157-163

Schlosser (Von) J., *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* (1908), Sansoni, Firenze 1974

Schwartz V. R., *Museums and Mass Spectacle: The Musée Grévin as a Monument to Modern Life*, in "French Historical Studies", 1, 1995, pp. 7-26

Severi C., *L'objet -personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Editions Rue d'Ulm, Parigi 2017

Simmel G., "L'ansa del vaso" (1905), in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano 2006, pp. 19-30

Shalem A., "Epilogue: The Salerno riddle and some and some reflections on artifacts in the post-semiotic age", in *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, a cura di F. Dell'Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Gebr. Mann Verlag, Berlino 2016, pp. 241-245

Stafford B., *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Getty Research Institute, Los Angeles 2001

Thomas J. S., *The trouble with material culture*, in "Journal of Iberian Archaeology", 9-10, 2007, pp. 11-23.

Thomas N., *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Harvard 1991

Tortora G. (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifesto Libri, Roma 2006

Tresch J., *The Machine Awakens: The Science and Politics of the Fantastic Automaton*, in "French Historical Studies", 1, 2011, pp.87-123

Id., "Matter No More": *Edgar Allan Poe and the Paradoxes of Materialism*, in "Critical Inquiry", 42, 2016, pp. 865-898

Id., *The Romantic Machine: utopian science and technology after Napoleon*, University of Chicago press, Chicago 2012

Ulrich L. T. (a cura di), *Tangible Things. Making History through Objects*, Oxford University press, Oxford 2015

Valeri V., “Feticismo”, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1971, vol. VI, p. 100

Valery P., “Un problema di esposizione” (1923), in *Sguardi sul mondo attuale e altri saggi*, Adelphi, Milano, 1994, pp. 292-300

Wolfe C. T., *Materialism New and Old*, “Antropología Experimental”, 17, 2017, pp. 215-224

ALTRE OPERE CONSULTATE

Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), a cura di U. Eco, Einaudi, Torino 2008

Baumgarten A. G., *Lezioni di estetica* (1750), Aesthetica, Palermo 1998

Baxandall M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino 2000

Bazin A., *Che cos'è il cinema?* (1958-1962), a cura di A. Apra, Garzanti, Milano 2007

Bergson H., *L'evoluzione creatrice* (1911), a cura di P. A. Rovatti, tr. it. di F. Sassi, Cortina, Milano 2002

Id., *Il pensiero e il movente* (1934), a cura di G. Perrotti, Olschki, Firenze 2001

Bloch M., *Apologia della storia o mestiere di storico* (1949), tr. it. di G. Gouthier, Einaudi, Torino 1998

Boys Y. A., *A Conversation with Hubert Damisch*, in "October", 85, 1998, pp. 3-17

Bruno G., *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006

Cassirer E., *Scienza, cultura e storia. Cinque saggi di Ernst Cassirer* (1942-1945), a cura di A. Maccaro, Aracne, Roma 2016

Id., *Sulla logica delle scienze della cultura: cinque studi* (1942), a cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979

Chaigneau A., *Indices, empreintes et voies des animaux gibiers et des nuisibles*, Crépin-Lebolond & Cie, Parigi 1955

Chatwin B., UTZ, Adelphi, Milano 1989

Frazer J. G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* (1890), Euroclub, Bergamo 1995

Freud S., *Totem e Tabù: concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1913), Bollati-Boringhieri, Torino 2013

Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), a cura di M. Montinari, Bollati-Boringhieri, Torino 1975

Ginzburg C., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006

Id., *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986

Gallino L., *L'incerta alleanza. Modelli di relazioni tra scienze umane e scienze naturali*, Einaudi, Torino 1992

Grazioli E., *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Monza 2012

Groys B., *Art Power*, Mit Press, Cambridge MA, 2013

Id., *On the New*, Verso, Londra 2014

Lukács G., *Storia e coscienza di classe* (1923), tr. it. di G. Piana, SugarCo, Milano 1991

Id., *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica* (1920), tr. it. di F. Saba, SE, Milano 2004

Kohler R. E., Olesko K. M., *Clio Meets Science: The Challenges of History*, in "Osiris", 27-1, 2012, pp. 1-16

Kraus R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1986), a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007

Id., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), a cura di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000, a cura di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000

Koselleck R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (1985), Clueb, Bologna 2007

Kraus K., *Deti e contraddetti* (1955), a cura di R. Calasso, Milano Adelphi, 1990

Kuhn T. S., *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (1977), Paperback, Londra 1977

Marx K., *Il capitale. Critica dell'economia politica* (1867), libro I, Ed. Rinascita, Roma 1956

Matteucci G., *L'artificio estetico: moda e bello naturale in Simmel e Adorno, Mimesis*, Milano-Udine 2012

Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), tr. it. di S. Giammetta, Adelphi, Milano 1974

Pamuk O., *Museo dell'innocenza*, tr.it. di B. La Rosa Salim, Einaudi, Torino 2009

Panofsky E., "La prospettiva come forma simbolica" (1924-1925), in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 35-114

Riegl A., *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano 2011

Id., *Grammatica storica delle arti figurative* (1899), a cura di A. Pinotti Quodlibet, Macerata 2008

Id., *Le prime cattedrali: l'industria artistica tardoromana* (1923), Ghibli, Milano 2013

Settis S., *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004

Simic C., *Il cacciatore di immagini: l'arte di Joseph Cornell* (1992), Adelphi, Milano 2005

Simmel G., *Filosofia del denaro* (1900), a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1984

Id., *I problemi della filosofia della storia* (1892), tr. it. di G. Cunico, a cura di V. d'Anna, Marietti, Casale Monferrato 1982

Id. *Moda* (1895), SE, tr. it. di L. Perucchi, Milano 1996

Id. *Ponte e porta: saggi di estetica* (1957), a cura di A. Borsari e C. Bronzino, Archetipolibri, Bologna 2011

Starobinsky J., *Azione e reazione: vita e avventure di una coppia* (1999), tr. it. di C. Colangelo, Einaudi, Torino 2001

Vaihinger H., *La filosofia del come se: sistema delle finzioni scientifiche, etico-pratiche e religiose del genere umano* (1967), Astrolabio, Roma 1967

Vegetti M., *Il coltello e lo stilo*, Il Saggiatore, Milano 1996

Wölfflin H., *L'arte classica: introduzione al Rinascimento italiano* (1899), tr. it. di R. Paoli, Abscondita, Milano 2007