

*Per un'estetica del montaggio: esperienza e linguaggio in W. Benjamin**

di Marta Vero**

ABSTRACT

In this essay, I consider the possibility to connect two different paradigms of philosophical aesthetics. To pursue this aim, I will take Walter Benjamin's philosophy to be an example of "montage" between different forms of aesthetics. In particular, I will focus on the topic of language to show that Benjamin's premises lead back to Baumgarten's conception of aesthetics. Benjamin combines them with the early romantic conception of reflection and art criticism. These forms are not incompatible but can, on the contrary, interact. I will show that the method of montage is, for Benjamin, grounded in the concept of criticism and has several advantages for the debate on philosophical aesthetics. In particular, this model allows us to consider the perceptual sphere in a historical-progressive fashion, precisely because of its strong link with language. Furthermore, it connects the attention for *aisthesis* to that for artistic creation.

KEYWORDS

Montage; Aesthetics; Language; Benjamin; Art criticism

La storia dell'estetica nella modernità è costellata da un susseguirsi di paradigmi differenti. Le diverse ipotesi sul suo oggetto prediletto e il ruolo che essa deve occupare in un sistema filosofico sono prese in considerazione ancora oggi a partire dalla loro reciproca incompatibilità. Della definizione originaria dell'estetica come "scienza della conoscenza sensibile", data da Baumgarten con l'intento di emanciparla dalla sua subordinazione ad altre discipline filosofiche come la logica, viene oggi apprezzata la scelta di eleggere l'*aisthesis* ad oggetto dell'estetica. Il fascino della definizione baumgarteniana per gli interpreti contemporanei risiede nel fatto che essa appare particolarmente adatta a rispondere ad alcune questioni aperte di un'epoca come la nostra, segnata dallo

* Questo saggio è stato presentato nel contesto del XIX convegno della Società Italiana di Estetica, tenutosi a Palermo nel settembre 2021. Oltre alla presidenza della Società e al comitato organizzativo del convegno, vorrei ringraziare Alberto Siani e Danilo Manca per aver discusso con competenza la mia ipotesi di ricerca. Sono molto grata alla revisora/ al revisore anonima per i suoi preziosi suggerimenti.

** Istituto Italiano di Studi Germanici, vero@studigermanici.it

sviluppo repentino delle tecnologie digitali. All'estetica si vorrebbe chiedere, dunque, come le nuove tecnologie possono sollecitare le nostre percezioni e modificare la sensibilità degli esseri umani¹. D'altra parte, anche le tesi che si concentrano sull'opera d'arte e sulle connesse nozioni di creazione e fruizione possono rivelarsi utili. Si pensi al contributo che la filosofia hegeliana dell'arte offre al dibattito contemporaneo sulla fine dell'arte bella; o piuttosto all'ipotesi del primo romanticismo tedesco, formulata proprio in risposta al razionalismo baumgarteniano, utile ad interpretare il curioso nesso tra opere d'arte e loro criticabilità che si impone all'attenzione degli attuali filosofi dell'arte.

Proprio a causa della sua vivace storia, quello sull'oggetto dell'estetica è un dibattito sempre aperto. Con questo contributo propongo di valutare i diversi paradigmi dell'estetica filosofica come connessi tra loro e di considerarli nella loro combinabilità reciproca. Per far questo mi soffermerò sulla filosofia di Walter Benjamin, che verrà considerata come esempio di "montaggio" di diverse ipotesi di definizione dell'oggetto e dei fini dell'estetica. In particolare, mi concentrerò sul rapporto tra esperienza estetica e linguaggio. Sosterrò che l'operazione condotta da Benjamin prende le mosse da un assunto di partenza molto simile a quello di Baumgarten, vale a dire che la filosofia debba rivolgersi all'orizzonte delle percezioni, soprattutto visive, "prendersi cura della confusione" per migliorare "la conoscenza"² e dedicarsi al mondo della "distrazione" (*Zerstreuung*)³. Si argomenterà che questa tendenza si connette all'attenzione che Benjamin ha riservato alla nozione romantica di riflessione e all'attitudine dei moderni a concepire il *medium* dell'arte nella sua funzione critica e progressiva. La percezione è considerata da Benjamin nel suo essere critica in potenza. Il rivolgersi della filosofia al mondo delle percezioni consente di considerarle origine di un'esperienza "speculativa", ossia gli elementi di partenza per "l'esplorazione di un'esperienza discontinua dell'assoluto"⁴. Questa

¹ Di Stefano E., *Nuovi media, nuova estetica?*, in "Odradek", I/1 (2015), pp. 6-29.

² Baumgarten A.G., *Aesthetica* (1750) in Id., L. Amoroso (a cura di), *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993, p. 39.

³ Benjamin usa questo termine più volte nei *Passages*. Si vedano i *Paralipomena* III, *Grandville o l'esposizione universale* in Benjamin, W., *I "passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010, p. 1003, in cui la distrazione è scorta nell'arte di Grandville. Il confronto tra confusione in Baumgarten e distrazione in Benjamin è stato proposto da Fenves P., 'Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?', in Benjamin A. (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York 2005, pp. 60-73, pp. 63 e ss.

⁴ Cfr. Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, Routledge, London-New York 1998, p. xiii. Secondo Caygill, Benjamin si riferisce ad un modello esperienziale che ha più a che fare con la teoria del colore che con il linguaggio. In questo saggio si cerca, al contrario, di considerare il linguaggio come lo spazio in cui le percezioni umane hanno luogo, in quanto la riflessione innescata dalle percezioni coincide necessar-

esplorazione è resa possibile proprio dalla messa in opera di una critica delle percezioni, di un'indagine del loro potenziale riflessivo tramite il linguaggio e, dunque, del “risveglio delle possibilità addormentate”⁵ dell'esperienza estetica.

1. *Il montaggio nei Passages*

In *Strada a senso unico*, Benjamin riflette sulla percezione visiva suscitata da un cilindro di preghiere in un negozio di oggetti antichi:

Solo l'immagine offerta alla vista alimenta e tiene viva la volontà. Alla semplice parola, invece, essa può infiammarsi potentemente per poi continuare a ardere come brace annerita. Non c'è volontà intera senza precisa percezione dell'immagine. Non c'è percezione senza innervamento. E il respiro è di questo il più sottile regolatore. Il suono delle giaculatorie è il canone di tale respirazione. Di qui la pratica meditativa degli yogi che respirano curvi sopra le sillabe sacre. Di qui la loro onnipotenza⁶.



Cilindri di preghiera nel tempio buddhista di Boudhanath, Kathmandu. Foto per gentile concessione di Matteo Poggianti.

amente con un'attività linguistica della coscienza. Di nuovo, le due alternative non sono incompatibili: si mostrerà che la riflessione di Benjamin sulle immagini è sempre condotta a partire da un'attenzione alla riflessione e quindi alla comprensione linguistica.

⁵ Comay R., 'Benjamin and the Ambiguities of Romanticism', in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press 2006, pp. 134-51, p. 149.

⁶ Benjamin W., 'Strada a senso unico' (1928), in Id., *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-27*, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-464, p. 436.

Benjamin sembra voler ricostruire l'esperienza estetica di innervamento delle percezioni che accompagna la pratica meditativa degli yogi e che scaturisce dalla visione delle sillabe sacre. Quello che avviene è un processo di iscrizione delle immagini nel corpo e nel respiro dello yogi, di incorporamento, appunto, dei segni grafici che girano vorticosi nei cilindri tibetani. Per di più, la percezione visiva di partenza appare quasi collegare le esperienze distinte del mistico e di Benjamin stesso. Il piccolo brano che Benjamin compone dopo aver osservato un cilindro tibetano può essere considerato come un processo di innervamento percettivo, che ha luogo, però, nel linguaggio e nell'attività critica. Alla stessa maniera, il *flâneur* che girovaga nella metropoli moderna percepisce il medesimo oggetto che si trova davanti a un fedele buddhista o shivaita, ma il processo di innervamento che accompagna la percezione e che descrive la sua propria esperienza estetica è, almeno nel primo caso, prettamente linguistico.

Questo brano di *Strada a senso unico* suggerisce che l'obiettivo filosofico di Benjamin è la formulazione di un concetto di esperienza in cui le percezioni quotidiane rimandano alla peculiare condizione storica del Novecento occidentale e rappresentano una sorta di viatico per una comprensione più alta della propria situazione. Benjamin raccoglie qui l'eredità del progetto baumgarteniano nella misura in cui si propone di registrare le sensazioni visive che occorrono durante la *flânerie* metropolitana, incorporandole tramite il linguaggio. Come si dice in *Metaphysica* (parr. 550-551), "illustrare" le sensazioni visive significa assicurar loro una durata e statuirne il significato per l'estetica filosofica⁷. Detto altrimenti, come per Baumgarten, anche per Benjamin le percezioni hanno una funzione conoscitiva e devono essere considerate il punto di partenza dell'estetica. Perché esse abbiano rilevanza filosofica, deve innescarsi una "dialettica del vedere"⁸, ossia un procedimento che renda le percezioni "chiare e confuse" significative per il procedimento filosofico. Il filosofo dell'esperienza estetica deve permetterci di riconoscere le percezioni quotidiane – quelle che abbiamo girovagando per la città metropolitana, quando incontriamo oggetti ammassati sui banchi dei rovinecchi, osserviamo estranei nella loro quotidianità o persino leggiamo cartelli stradali – come una sorta di squarcio che lascia affiorare, vedremo, l'assoluto, astraendole dal loro confuso contesto di "distrazione".

⁷ Su questo, cfr. Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint "Supplementa", Palermo 2000, p. 138.

⁸ Cfr. Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge-London 1989.

L'esperimento incompiuto di *Strada a senso unico* e ancora di più quello dei *Passages*, che col primo condivide il medesimo "camp[o] di macerie"⁹, vanno intesi proprio come l'esplorazione del potenziale critico che le percezioni quotidiane possono avere agli occhi del filosofo. In entrambe le opere, Benjamin usa il metodo della digressione o del *detour*¹⁰ per restituire il processo con cui il pensiero è innervato delle percezioni e le trasforma dialetticamente in un'esperienza estetica. Possiamo dire che questo metodo, volto all'esplorazione e all'allargamento dei limiti dell'esperienza¹¹, prevede una sorta di assemblaggio di citazioni e riflessioni che è stato definito "commentario del reale"¹². Ricalcando l'operazione del *montage* alla base del linguaggio filmico per immagini, Benjamin "monta" le sue riflessioni, ibridandole con descrizioni di oggetti e situazioni, citazioni che, "come briganti al bordo della strada", "strappano l'assenso all'ozioso viandante"¹³. Benjamin ripercorre la dialettica che scaturisce dalla visione per tracciare un'esperienza di moderna *flânerie* "speculativa". Mutuando un'espressione della *Premessa critico-conoscitiva* all'*Origine del dramma barocco tedesco*, si può dire che l'obiettivo è di indagare il modo in cui è possibile salvare le percezioni per le idee¹⁴.

La scelta di impiegare una tecnica di assemblaggio trova un illustre predecessore proprio in Baumgarten. Nella sua *Aesthetica*, infatti, il pensatore aveva attribuito, sulla scia di Wolff¹⁵, all'estetica filosofica un obiettivo molto simile a quello di Benjamin: quello cioè di assumere come suo presupposto una combinazione di *obscuritas* e *claritas*. Criticando il motto razionalista *confusio mater erroris*, Baumgarten propone un modello filosofico in cui, invece di allontanarci dalla conoscenza, la confusione "tenebrosa" dell'esperienza percettiva ordinaria può farci approdare a una rappresentazione filosofica "chiara"¹⁶. Una possibilità per pervenire alla *claritas* retorica, filosofica ed artistica è indicata da Baumgarten, ad esempio, nella descrizione della *facultas fingendi*, o disposizione poetica, che consiste nel formare una "bella meditazione" tagliando e "combinando" tra loro le percezioni visive (par. 34). Per

⁹ Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940* (1980), Adelphi, Milano 2020, p. 29.

¹⁰ Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge-London 2012, p. 12.

¹¹ Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit., pp. 123 e ss.

¹² Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, cit., pp. 46 e ss.

¹³ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 455.

¹⁴ Cfr. Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, (1928), Carocci, Roma 2019, p. 78.

¹⁵ Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 100.

¹⁶ Cfr. *Aesthetica*, par 7: "ex nocte per auroram meridiem".

Baumgarten, le percezioni devono essere astratte dal loro contesto e assemblate per costruire una rappresentazione estetico-filosofica che possa risultare, appunto, chiara e nitida. La disposizione poetica è, dunque, la capacità di estrapolare le sensazioni dalla loro condizione di quotidianità e di “raccolgerle in unità”¹⁷, per ricavarne i nessi significativi tra le percezioni e le cose¹⁸. Anche Baumgarten, inoltre, si riferisce come Benjamin alla natura “visiva” della comprensione estetica. Non sarà sfuggito a chi legge che le nozioni di chiarezza e oscurità rimandano a un campo semantico prettamente visivo, che diviene manifesto soprattutto nella seconda sezione di *Aesthetica*, in cui Baumgarten discute di “*lux aesthetica*” come di uno sguardo, potremmo dire, che “mette in luce” le percezioni nel loro significato filosofico (par. 620). Lo sguardo dell’estetica è dunque quello che consente di considerare l’oscurità come semplice “*defectus luminis*” e di trarre dalle ombre luci, figure, narrazioni chiare e compiute, dunque di formulare una rappresentazione nitida e complessa dell’esperienza estetica¹⁹.

Ora, il metodo di montaggio che rinveniamo nei *Passages* o in *Strada a senso unico* viene espresso tramite un procedimento eminentemente interno al linguaggio. È infatti la scrittura che consente a Benjamin di concretizzare l’orizzonte linguistico e dunque, come vedremo, “mediale”²⁰ entro cui tracciamo la nostra esperienza. Nello spazio testuale dei *Passages*, chi legge può quasi confondersi con l’esperienza del girovago autore, può innervarsi delle percezioni che sono oggetto di descrizione, incorporare quell’andamento respiratorio e linguistico. Il linguaggio è dunque lo spazio entro cui la nostra esperienza viene compresa e riflettuta, mentre la scrittura e, come vedremo in seguito, le arti sono quello critico entro cui la nostra coscienza può venire risvegliata dal suo torpore quotidiano.

Si è già detto che, perché dalle percezioni scaturisca una dialettica del vedere, è necessario che queste vengano decontestualizzate, astratte dal loro contesto di distrazione. Benjamin ribadisce qualcosa di simile nei primi appunti per i *Passages*, quando descrive

¹⁷ Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 92.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 96; cfr. *Metaphysica*, parr. 347-358.

¹⁹ Ringrazio la revisora/il revisore anonima per avermi fatto riflettere sulla pregnanza della visione in Baumgarten. Si consideri anche che il “rilucere” delle percezioni in rappresentazioni chiare (“*cogitationes splendeant*” si dice nel par. 620 – cfr. Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 128) e quindi la stessa nozione di *claritas* espositiva dell’estetica, oltre ad avere nessi espliciti con la retorica, si riferisce al nesso tra luminosità e bellezza, un luogo celebre della filosofia platonica che si ritrova in *Fedro* 250d, con la nozione di *ekphanestaton*.

²⁰ Cfr. Ross N., *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave MacMillan, London 2017, p. 136.

una collettività presa da una distrazione “sognante” e che “non conosce storia”²¹. Finché siamo assopiti nel flusso delle nostre percezioni ordinarie, non possediamo le categorie interpretative che ci consentono di tracciare la nostra esperienza. La nostra coscienza deve venire “rischiarata” con una sorta di *choc*, che arresta il corso assopito della nostra esperienza, irrigidendo “il flusso degli eventi”: “dentro questo flusso irrigidito si forma, come una costellazione cristallina, la storia”²². Siamo di fronte, si noterà, al momento che Baumgarten aveva definito *lux aesthetica*, quello in cui le percezioni oscure vengono rese nitide nel contesto del loro assemblaggio. L’esplorazione critico-linguistica dell’esperienza estetica, volta a decontestualizzare le singole percezioni e progressivamente a “estinguere la mera empiria”²³, deve incorrere in una subitanea interruzione del flusso di pensiero. Come l’empiria, anche il ritmo diveniente del procedimento dialettico deve essere estinto. Il tempo viene fermato e cristallizzato in “costellazioni” di idee²⁴. Possiamo pensare le costellazioni come ai titoli che nei *Passages* designano i raggruppamenti di frammenti; ossia, come alle chiavi di interpretazione della nostra esperienza estetica della metropoli. Nelle costellazioni, i fenomeni così come le percezioni vengono “al tempo stesso suddivisi e salvati”²⁵.

Sofferamoci ancora sul momento dell’arresto del tempo empirico, del nostro flusso di percezioni ordinarie. Si è detto che, per Benjamin, fino a che siamo immersi nel flusso dell’accadere non possiamo capire né interpretare la nostra storia. Ma cosa accade, di preciso, quando grazie alla digressione linguistica riusciamo a deviare da tale flusso e lo cristallizziamo in una catena costellativa? Cosa significa riconoscere la nostra esperienza innervata di percezioni in una critica epocale della sua forma speculativa? Nei *Passages* Benjamin chiarisce che per capire se stessa, risvegliandosi dal torpore e “stropicciandosi gli occhi”, l’umanità deve “riconoscere” come tale “l’immagine di sogno”²⁶ della sua epoca. Questo significa che, perché il filosofo “si assuma il compito dell’interpretazione del sogno”, è necessario che riconosca all’interno del tempo cristallizzato in costellazioni l’immagine della propria epoca o, in altri termini, un’immagine che sia “dialettica nell’immobilità”²⁷, che ci riveli il contrasto tra le epoche passate e quella corrente. Il filosofo che

²¹ Benjamin W., *Passages*, cit., [S 2,1] p. 934.

²² *Ibid*

²³ Benjamin W., *Origine*, cit., p. 77.

²⁴ Cfr. *ivi*, p.79.

²⁵ *Ibid*.

²⁶ Benjamin W., *Passages*, cit., [N 4,1] pp. 519-20.

²⁷ *Ivi*, p. 516.

padroneggia l'arte "di interrompersi, contro la catena deduttiva"²⁸ e che ci conduce fino all'immagine dialettica ha dunque la possibilità di rappresentare in forma linguistica le tensioni che caratterizzano il proprio tempo.

Sebbene a prima vista possa risultare sorprendente definire un'immagine come qualcosa di linguistico, Benjamin chiarisce: "solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra è *il linguaggio*"²⁹. Sarebbe erroneo considerare l'immagine dialettica come qualcosa di completamente estraneo alla visione, in quanto essa è autentica immagine; parimenti, bisogna trattenersi anche dalla tentazione di considerarla come qualcosa di prelinguistico. Come si è visto, le percezioni ordinarie vanno salvate tramite un procedimento linguistico. Di riflesso, le immagini dialettiche si incontrano dentro il linguaggio. Ancora, queste ultime si distinguono dalle percezioni ordinarie³⁰ in quanto non sono semplicemente l'oggetto della dialettica della visione, ma il suo culmine: le immagini dialettiche non vengono viste, come cartelli stradali e cilindri di preghiere, ma incontrate, riconosciute. L'incontro con le immagini non esclude, dunque, la natura linguistica dell'esperienza. Intendere l'esplorazione dell'esperienza estetica della metropoli come il processo linguistico che ci fa incontrare le immagini dialettiche e formulare la nostra storia in costellazioni significa, appunto, riconoscere in quelle immagini d'arresto la nostra epoca, i suoi desideri, le sue tendenze feticistiche, le sue impressioni, il suo flusso costante di percezioni ordinarie.

La scrittura di Benjamin trova la sua origine nell'esperienza che facciamo degli oggetti quotidiani, ma si compie nella capacità di assemblarli in un nuovo discorso filosofico. Risignificando le percezioni, il filosofo conferisce loro nuova vita. Questo procedimento ricorda quello condotto dai compositori barocchi, che rappresentano la propria epoca combinando le sue macerie e le risignificano melanolicamente, allestendole all'interno di quei rebus che sono le allegorie³¹. Si tratta di un procedimento che ci strappa al sogno di cui si serve la religione capitalista³² e che si fonda sul concetto di critica, che Benjamin trae dall'estetica del primo romanticismo.

²⁸ Benjamin W., *Origine*, cit., p. 77.

²⁹ Benjamin W., *Passages*, cit., [N 2a, 3] p. 516; su questo, cfr. Manca D., *L'immagine pensiero come Aufhebung del pensiero concettuale di Hegel?*, in "Odradek", II/2 (2016), pp. 57-95.

³⁰ Cfr. Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, cit., p. 37.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 49 e ss.

³² Cfr. l'appunto del 1921 intitolato proprio *Il capitalismo come religione*.

2. Riflessione e critica: il paradigma della Frühromantik

Quella che si può definire “estetica del montaggio”, ossia una teoria che scaturisce dall’assemblaggio di differenti paradigmi dell’estetica filosofica, viene realizzata da Benjamin sul terreno teorico dell’assunzione del valore conoscitivo delle percezioni quotidiane³³. Il nesso tra la filosofia di Baumgarten e gli esperimenti di *Strada a senso unico* e i *Passages* hanno messo in luce quanto la nozione benjaminiana di esperienza estetica sia debitrice di alcuni aspetti della prima, paradigmatica definizione di estetica filosofica. È mia convinzione che questo avvicinamento alla definizione che dell’estetica ha dato il suo padre fondatore – che pure non è esplicitato in nessun luogo da Benjamin³⁴ – si sia instaurato su una concezione linguistica dell’esperienza estetica basata espressamente sui concetti di riflessione e critica. Questi ultimi sono l’oggetto della dissertazione, composta da Benjamin diversi anni prima dei *Passages*, dedicata appunto al *Concetto di critica d’arte nel romanticismo tedesco*, ove la concezione linguistica dell’esperienza estetica e della creazione/fruizione di opere d’arte viene esplicitamente ricondotta a F. Schlegel e Novalis. Per Benjamin, indagare il presupposto estetico del concetto di critica, dunque interrogarsi su come questo interagisca col nostro apparato percettivo, equivale a scoprire il suo “momento conoscitivo”. Come si è visto, la configurazione dell’esperienza estetica “speculativa” nei *Passages* consentiva al filosofo di giungere quasi a uno squarcio dell’assoluto, che Benjamin chiama immagine dialettica. Usando il linguaggio della dissertazione, si può ora dire che l’immagine dialettica è il momento conoscitivo del processo *critico* elaborato nei *Passages* grazie alla tecnica del montaggio; inoltre, cercare il suo contenuto equivale a sondarne le conseguenze estetiche.

Questo avviene perché la critica, per i romantici, deriva da un’originale rielaborazione dell’idea fichtiana di riflessione. La riflessione è infatti, per i primi romantici come per Fichte, l’attività spontanea del pensiero, che nella sua configurazione particolare o di “primo grado” ci connette alle percezioni finite. Detto altrimenti, la forma che il pensiero assume immediatamente va riconosciuta nella riflessione: si tratta di una sorta di “salto” che il pensiero fa su se stesso, un’esplorazione delle infinite direzioni in cui pensieri e percezioni possono tra loro connettersi³⁵. Per questo, i romantici

³³ Ringrazio ancora la revisora /il revisore anonima per avermi dato questo importante suggerimento.

³⁴ Cfr. Fennes P., ‘Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?’, cit.

³⁵ Cfr. Benjamin, W., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino 1982, p. 21.

sposano il “paradosso fichtiano” secondo cui “la conoscenza poggia sulla riflessione”³⁶. Proprio in forza della premessa iniziale, in cui conoscenze e percezioni venivano connesse da vicino, Benjamin può sostenere che per i romantici il “primo grado della riflessione”, o il momento in cui la riflessione linguistica emerge spontaneamente, è proprio “il senso”³⁷. Appare allora chiaro che il processo tramite cui nei *Passages* la percezione visiva iniziale si rivelava nella sua potenzialità riflessiva (e, vedremo, critica) affonda le sue radici nella comprensione romantica della riflessione. Al contempo, anche la pretesa sovra-individuale espressa nei *Passages* di rappresentare un’esperienza estetica speculativa, capace di descrivere il dissolvimento della visione del singolo in un’ampia prospettiva sulla propria epoca, è contenuta *in nuce* nel distacco dei romantici dalla nozione fichtiana di Io assoluto. Nella riflessione va riconosciuto il meccanismo per cui la percezione particolare di un oggetto, come il cilindro di preghiere, viene connessa a quella che i romantici chiamano “sfera dell’assoluto”³⁸. Tramite i suoi “salti”, e in particolare al suo secondo grado, la riflessione si rivela “pensiero che produce la sua forma” e quindi “se stesso”³⁹. In quanto processo autonomo e autoproducentesi, essa si mostra come pura potenzialità, come movimento estatico di uscita spontanea dalla ristretta prospettiva singolare. Quello che Novalis chiama “romanticizzare”⁴⁰ descrive, per Benjamin, l’elevazione a potenza della percezione, tramite il processo graduale della riflessione.

A questo punto, bisogna chiedersi come si attui il metodo della riflessione e quale vantaggio possa rappresentare per l’estetica rispetto alla definizione baumgarteniana. Per rispondere alla prima questione, che riguarda più da vicino la forma della riflessione, Benjamin si chiede quale configurazione consente al pensiero di saltare su se stesso e di manifestarsi come pura potenzialità. Per i romantici il pensiero non è composto da intuizioni isolate o da visioni dell’intelletto: il nucleo “non evidente del sistema” è da rinvenirsi, piuttosto, nel linguaggio. Dire che la forma del pensiero è

³⁶ Ivi, pp. 20-21.

³⁷ Ivi, p. 22. Benjamin si riferisce alle *Lezioni filosofiche* di F. Schlegel. Questa tesi è impiegata da Benjamin in funzione anti-kantiana. Come si dice nel giovanile *Programma della filosofia futura*, è necessario formulare un’esperienza che si svincoli dalla categorizzazione delle percezioni proposta dal kantismo. Cfr. anche Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit., pp. 1-31.

³⁸ Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 28. Sulla coerenza o meno dell’appropriazione benjaminiana della filosofia romantica, cfr. Menninghaus, W., ‘Walter Benjamin’s Exposition of the Romantic Theory of Reflection’ in B. Hanssen – A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 19-51.

³⁹ Benjamin, *Il concetto di critica*, cit., p. 24.

⁴⁰ Ivi, p. 32.

riflessione pura equivale a sostenere che la sua configurazione è “*assolutamente concettuale*, cioè linguistic[a]”⁴¹. Lo spazio in cui la pura potenzialità del pensiero prende forma e quindi quello in cui siamo immersi sempre, da quando percepiamo gli oggetti a quando ci connettiamo all’assoluto, è il linguaggio.

A differenza di quanto è stato sostenuto da alcuni interpreti⁴², il germe del pensiero non è costituito da immagini o intuizioni prive di forma, ma da termini e concetti. Il linguaggio non subentra in un momento successivo— ed è per questo che, nella prospettiva di Benjamin, la formulazione kantiana di esperienza appare insufficiente. Esso anima già da sempre la percezione, accompagna ogni nostra sensazione determinata e “innerva” la nostra esperienza, allo stesso modo in cui lo yogi incorporava la lettera sacra respirando. È, inoltre, il linguaggio a connotare la riflessione come procedimento della pura potenzialità, il che significa, come si è visto riguardo ai *Passages*, che è solo considerando l’*aisthesis* come da sempre immersa in una dimensione linguistica che possiamo scoprire le percezioni nella loro potenziale e progressiva rilevanza per una nozione esauriente di esperienza estetica. La natura linguistica della riflessione consente anche di scoprire la condizionatezza storica delle nostre percezioni e, quindi, la valenza collettiva dell’esperienza estetica speculativa. Dal momento che il modo in cui conosciamo è sempre determinato dal meccanismo riflessivo e che le percezioni sono da sempre innervate di linguaggio, è postulabile che la nostra coscienza storica “inconscia”⁴³ abbia un effetto non solo sulla nostra esperienza estetica, ma anche sulle sue particelle elementari, ossia le percezioni. Percepire per i romantici, in quanto atto linguistico, conduce progressivamente all’ “autoconoscenza del pensiero”⁴⁴. Quando il pensiero compie il primo salto della riflessione, esso si riconosce in un gioco di rimandi speculari che evoca l’architettura di vetro dei *passages*⁴⁵. Come scrive Novalis, il pensiero è pieno soltanto di pensieri: così come “l’occhio non vede altro che occhi”⁴⁶, solo tramite l’osservazione (*Beobachtung*) dell’ “essenza”⁴⁷ linguistica delle percezioni e delle conoscenze possiamo dare ragione della loro forma storica, della loro non immobilità. Per Benjamin, l’*aisthesis* è pertanto qualcosa di linguisticamente e storicamente determina-

⁴¹ Ivi, p. 42.

⁴² Cfr. Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit.

⁴³ Cfr. la nozione di “inconscio” nei *Passages*, p. es. Benjamin, *Passages*, cit., [e°, 2] p. 968.

⁴⁴ Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 51.

⁴⁵ Comay R., ‘Benjamin and the Ambiguities of Romanticism’, cit., p. 139.

⁴⁶ Cit. in Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 50.

⁴⁷ Ivi, p. 52.

to, non un “morto concetto” ma qualcosa di “vivente e attivo”⁴⁸. L’esplorazione riflessiva e linguistica dell’esperienza, quella che nei *Passages* conduceva il filosofo sino al cristallizzarsi del flusso temporale e lo sottraeva alla mera empiria, ci consente ora di considerare la percezione come origine dell’estetica, come voleva Baumgarten, e di stabilirne al contempo la natura storico-linguistica.

Per rispondere alla seconda questione, che riguarda i vantaggi della prospettiva primo romantica per l’estetica filosofica, è necessario volgersi al già citato concetto di critica, strettamente correlato a quello di riflessione. Si può fin d’ora sostenere che il “montaggio” delle premesse baumgarteniane con la teoria primo romantica consente a Benjamin, oltre che di riconoscere l’essenza linguistica dell’*aisthesis*, anche di individuare nella riflessione il *medium* con cui ci rapportiamo tanto agli oggetti naturali quanto a quelli artistici. Secondo Benjamin, i romantici individuano il nesso tra la *gnoseologia inferior* e la filosofia dell’arte proprio nel medium della riflessione come esperienza che avviene entro il linguaggio. Per di più, il medium della riflessione consente di connettere la sfera percettiva con quella creativa, o poetica⁴⁹, per citare Schlegel, e di considerarle in esso affratellate. Benjamin sostiene infatti che “l’arte è una determinazione del medium della riflessione”⁵⁰. La modalità conoscitiva dell’arte deve pertanto avvenire sempre all’interno della riflessione, la quale compie, per così dire, un secondo “salto”, approdando così a un terzo grado riflessivo: quello, appunto, della critica. La critica d’arte è, in altri termini, la modalità interna alla riflessione con cui ci rapportiamo alle opere d’arte e tramite cui le opere stesse si autoconoscono⁵¹. Nella critica, le opere d’arte vengono concepite, di nuovo, nella loro potenzialità; hanno l’occasione di trascendere la loro limitatezza, di connettersi all’assoluto dell’arte, di manifestarsi nella loro processualità storica. In questo senso è stato sostenuto⁵² che la concezione romantica della critica funge per Benjamin da fondamento per la composizione dei *Passages*. La critica di Schlegel consente al nostro autore di combinare citazioni, racconti e riflessioni, come frammenti legati a una totalità infinita.

Nella critica emersa dalla riflessione possiamo, infine, riconoscere un atteggiamento verso l’arte tipico dei moderni, che consiste nel creare e ricreare continuamente l’opera d’arte, esibendo la sua progressività eccentrica e le infinite connessioni ad essa immanenti. La catena di nessi messa in opera dalla critica d’arte, proprio come

⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁹ Ivi, p. 58.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

⁵¹ Cfr. ivi, pp. 61-62.

⁵² Cfr. Comay R., ‘Benjamin and the Ambiguities of Romanticism’, cit..

succedeva nel caso del complesso frammentario dei *Passages*, permette di ripercorrere la sua storia esperienziale. Essa consente di montare tra loro le discontinue impressioni che l'opera provoca, di assemblare i suoi possibili significati e di mostrare la loro periodica falsificabilità. La critica d'arte esibisce, di conseguenza, anche la natura linguistica, creativa e progressiva del nostro avvicinarsi alle opere. La nostra comprensione dell'arte subisce un destino analogo alle nostre percezioni confuse nella metropoli o all'osservazione degli oggetti naturali: la sua essenza linguistica la condiziona in ogni momento. Ripercorrere i gradi della riflessione permette al filosofo di tracciare dialetticamente il processo dell'esperienza estetica dei moderni, della loro tendenza poetizzante e allegorica, del nesso "organico" che sussiste tra arte e filosofia⁵³. Come Benjamin scrive a Rang nel 1923, la critica è il rapporto delle opere d'arte con la vita storica⁵⁴ e indica la possibilità della loro sopravvivenza nella loro progressiva modificabilità.

3. Conclusioni

Il linguaggio, secondo Benjamin, è la dimensione che l'essere umano da sempre abita. Non si tratta di un dispositivo mediante cui si comunica qualcosa; al contrario, esso è la cornice all'interno della quale il nostro "essere spirituale [...] accade"⁵⁵. Per questo, per pervenire a una formulazione adeguata della nozione di esperienza, l'estetica deve indagare tanto le percezioni quanto la sfera creativa dell'essere umano nel loro rapporto con la critica, quindi nella loro natura linguistica. All'interno del linguaggio, l'essere umano comunica se stesso e incontra gli oggetti, si avvicina alla natura e si pone in ascolto del suo lamento. Al contempo, la lingua consente anche al filosofo di riconoscere l'immagine della propria epoca, di guadagnare una prospettiva dialettica sul suo tempo e di formulare una valida nozione di esperienza estetica, come processo determinato dalla vita storica. Soffermandosi sul tema del linguaggio, Benjamin può svincolare l'*aisthesis* dall'immobilismo di una presunta natura originaria e interrogarla nel suo trovarsi immersa nel tempo, allo stesso modo in cui le grandi opere d'arte sono sottoposte al destino della critica.

⁵³ Cfr. Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 83.

⁵⁴ Cfr. lettera a Rang, 9 dicembre 1923.

⁵⁵ Benjamin W., 'Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo' (1977) in Id., *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-71, p. 56.

Per concludere, ci si può chiedere perché all'interno del linguaggio umano avvenga una distorsione della comunicazione linguistica, che rende necessario il secondo "salto" della riflessione nella critica. Benjamin risponde alla domanda sull'obliquità e discontinuità della comunicazione umana in uno scritto giovanile in cui si propone di interrogare il nesso tra la storia filosofica e rapporto degli umani col linguaggio, lo spazio in cui essi comunicano la loro essenza spirituale. Per far questo, Benjamin porta avanti una celebre interpretazione di *Genesi*, in cui considera i diversi atti di nominazione – quello di dio e quello di Adamo – nelle loro differenze. Ciò che appare rilevante per il nostro argomento è che, sebbene l'innervamento del linguaggio caratterizza l'essere umano in quanto tale, tanto da connotare il suo primo contatto con dio e con le cose naturali, la caduta descritta in *Genesi* comporta la perdita della corrispondenza diretta tra le cose e la lingua umana. Detto altrimenti, la caduta genera una "confusione delle lingue"⁵⁶ che provoca una rottura della corrispondenza tra nome e cosa. Per questo, la lingua che abitiamo è segnata dalla "iperdenominazione"⁵⁷, dalla proliferazione incontrollata di nomi, da un ammasso caotico di "ciarle"⁵⁸. Questo stato di cose caratterizza il linguaggio allegorico dei moderni, la loro melancolica tristezza circondata da oggetti e la confusione delle percezioni su cui il filosofo, come il *flâneur* della metropoli contemporanea, deve riflettere. La nozione benjaminiana di esperienza è dunque formulata in risposta a questa caduta e, a partire dall'*aisthesis*, si chiede come le percezioni confuse possano trasformarsi in critica. La filosofia di Benjamin, infine, appare frutto del montaggio di diversi paradigmi dell'estetica: essa riflette le metamorfosi di questa disciplina tutta moderna e combina le sue diverse forme.

Bibliografia

- Baumgarten A.G., *Aesthetica* (1750) in Id., L. Amoroso (a cura di), *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993.
 Benjamin W., *I "passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010.
 Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940* (1980), Adelphi, Milano 2020.

⁵⁶ Ivi, p. 67. Si noti qui che "lingua" per Benjamin non significa soltanto sistema acustico e nominale, ma anche altri terreni di comunicazione, come quelli delle arti figurative o musicali.

⁵⁷ Ivi, p. 68.

⁵⁸ Ivi, p. 67.

- Benjamin W., 'Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo' (1977) in Id., *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-71.
- Benjamin W., 'Sul programma della filosofia futura' (1977) in Id., *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino 1982, pp. 214-28.
- Benjamin W., 'Strada a senso unico' (1928) in Id., *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-27*, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-464.
- Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco* (1928), Carocci, Roma 2019.
- Benjamin W., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1920), Einaudi, Torino 1982.
- Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge-London 1989.
- Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, Routledge, London-New York 1998.
- Comay R., 'Benjamin and the Ambiguities of Romanticism' in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press 2006, pp. 134-51.
- Desideri F., *Il fantasma dell'Opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002.
- Di Stefano E., *Nuovi media, nuova estetica?*, in "Odradek", I/1 (2015), pp. 6-29.
- Fenves P., 'Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?', in A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York 2005, pp. 60-73.
- Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge-London 2012.
- Gelley, A., *Context of the Aesthetic in Walter Benjamin*, in "Modern Language Notes", CXIV/5 (1999), pp. 933-61.
- Manca D., *L'immagine pensiero come Aufhebung del pensiero concettuale di Hegel?*, in "Odradek", II/2 (2016), pp. 57-95.
- Menninghaus W., 'Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection' in B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 19-51.
- Ross N., *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave MacMillan, London 2017.
- Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint "Supplementa", Palermo 2000.