

Utopia e catastrofe. Pensieri al bivio tra le configurazioni originali del XIX secolo

Marina Montanelli*

ABSTRACT

The article returns to the upheaval introduced into the relationship between human beings, nature and technique by modernity through Walter Benjamin's *Arcades Project*. The starting point is the formulation of the dialectical image of the 1935 *exposé* as a dream image. From here, the links between the collective imaginary and the transformations that affected 19th century society are analysed. The oscillation between "golden age" and "hell" turns out to be the fundamental phantasmagoria as a result of the lack of critical elaboration of technical development. Hence, some of the questions posed by the *Arts and Crafts Movement*, the dispute between the *École Polytechnique* and the *École des Beaux-Arts*, the reactive or compensatory responses of the *art pour l'art*, neoclassicism and *Jugendstil* to technical reproducibility and the engineering principle, the emergence of Kitsch as an aesthetic, anthropological and political category are re-examined. This clarifies Benjamin's methodological proposal: immersion, yes, in the dreams of an epoch, but in order to grasp their internal dialectical and emancipatory force, beyond the oscillation between utopia and catastrophe.

KEYWORDS

Arcades Project, Modernity, Dialectical Image, Utopia, Catastrophe

1. *Introduzione*

Il contributo che segue trae spunto da una recente e più ampia ricerca dedicata al *Passagenwerk* di Walter Benjamin: uno studio, che ha mirato anzitutto a ricostruire l'intricata vicenda redazionale dell'immane progetto rimasto incompiuto, per poi affrontarne le questioni teoriche più rilevanti e ancora oggi quanto mai attuali (Montanelli 2022). L'utopia e la catastrofe del titolo del saggio parlano di questa attualità: i momenti storici di transizione o di crisi riattivano infatti sempre di nuovo tale polarità. E forse il più grande insegnamento metodologico di Benjamin, del suo peculiare materialismo storico, sta nell'indicazione di tornare all'indagine dell'origine del presente quando questo si manifesta confuso, stravolto.

* Università di Firenze, marina.montanelli@unifi.it.

Dunque, con Benjamin, torneremo all'origine dello sconvolgimento introdotto dalla seconda modernità nel rapporto tra essere umano, natura e tecnica, muovendo da questo fondamentale classico della filosofia del Novecento, i *Passages di Parigi*.

2. Schema dialettico di un'epoca

Nel primo *exposé* del 1935, Benjamin definisce l'immagine dialettica *Traumbild* della coscienza collettiva (Benjamin 2010a, p. 14): immagine onirica e *utopica*, che affiora tra le meccaniche feticistiche della forma merce e della nuova economia capitalistica della grande industria come contro-polo dell'inferno. Nella fase di transizione da un modello sociale e produttivo a un altro, a livello sovrastrutturale sorgono cioè delle configurazioni immaginali in cui “il nuovo si compenetra col vecchio” e con cui “la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo”. Rimosso o distorto è il passato più recente subito invecchiato, ma, d'altra parte, nel nuovo da cui emerge l'utopia, futuro e preistoria giungono a intrecciarsi: l'epoca a venire è quella del *passato remoto* di una società senza classi (ivi, p. 6). Fourier e il socialismo utopistico, a fronte dello sviluppo industriale e dell'antagonismo di classe non ancora consolidatosi, traducono l'impulso alla liberazione che palpita nel mutato assetto sociale in progetti fantastici della società ventura.¹ Dall'inconscio collettivo tornano alla luce elementi arcaici. Nell'immaginifica architettura dei falansteri è infatti ravvisabile tanto il macchinico moderno, la struttura del *passage* e delle costruzioni in ferro, quanto il “simbolo antichissimo del desiderio”, il “paese della cuccagna”, il “rigido mondo” neoclassico dell'Impero e “l'idillio colorato del Biedermeier”, lo scenario industriale più avanzato e il lavoro agricolo (ivi, p. 7; trad. mod.). Con il *Manifesto comunista*, i *Traumbilder*, seppur “colm[i] di presentimenti, verso una trasformazione generale della società”, lavorano la mancata individuazione delle condizioni materiali e storiche di questa trasformazione trasfigurandole in “condizioni fantastiche” (pacifiche e interclassiste, nel caso del sansimonismo), con risvolti, oltre che anacronistici, settari o addirittura reazionari (Marx & Engels 2018, pp. 55, 54, 56). Altrettanto, nell'*autre monde* raffigurato da Grandville (1844) l'“elemento utopistico” e quello “cinico” sono l'uno il doppio perturbante dell'altro: l'anello di Saturno trasformato in arioso balcone in ferro ha il proprio contraltare in capi d'abbigliamento, oggetti

¹ Il riferimento di Benjamin è qui a Marx & Engels 2018, pp. 52-57.

d'uso comune che, divenuti merci, si animano molestando i propri utenti e consumatori (Benjamin 2010a, p. 10). O si pensi alla riforma estetico-sociale di William Morris, basata sulla ripresa di modelli preindustriali (nel solco di John Ruskin): le corporazioni medievali, l'artigianato come risposta al lavoro meccanico e alienato industriale; la bellezza dell'oggetto d'uso, integrazione tra arti belle e applicate, contro il prodotto di fabbrica (Morris 1985). Il suo romanzo *News from Nowhere* combina una rivisitazione della distruzione della Colonna Vendôme durante la Comune, trasposta a Trafalgar Square, e l'utopia di un'età dell'oro arcaica: distrutto il monumento imperialista, la piazza è trasformata in un frutteto di albicocchi, spazio comunitario, dove viene ristabilito il ciclo delle stagioni e l'abbondanza e la condivisione guidano la nuova vita (ivi, pp. 277-280).

È il capitalismo stesso, ci dice Benjamin, a operare sull'immaginazione collettiva attraverso un travisamento del desiderio di liberazione: le espressioni sovrastrutturali del XIX secolo si innestano su questa distorsione del cambiamento in senso davvero emancipativo dei rapporti sociali di produzione e riproduzione. Proprio questa configurazione dalla significazione ambivalente è l'immagine dialettica dell'*exposé* del 1935. "Ambiguità [*Zweideutigkeit*] è [...] la legge della dialettica in stato di arresto". L'arresto è qui l'utopia (Benjamin 2010a, p. 14; trad. mod.), il sogno, in cui però è racchiuso il nucleo critico che può innescare il risveglio. Se il risveglio non si compie, è disfatta. Scrive Benjamin tra i parolipomeni dei passi dell'*exposé* su Fourier: "il vero significato dell'utopia: essa è una sconfitta dei sogni collettivi" (ivi, p. 986). Dunque, il gesto metodologico fondamentale consiste nel saper cogliere le ambivalenze polari delle immagini dialettiche, per generare il vero arresto dell'oscillazione, oltre l'utopia, con la cognizione critica. Lo stesso pensiero benjaminiano, è stato a ragione detto, è *un pensiero per polarità* (Cf. Lindner 2011, pp. 247-249). Tra i primi appunti per i *Passages*, ve n'è uno particolarmente pregnante al riguardo:

[I]nteresse vitale nel riconoscere i pensieri al bivio [*die Gedanken am Scheideweg*], a un determinato punto del loro sviluppo: ciò vuol dire concentrare il nuovo sguardo sul mondo storico in punti dove si deve decidere sul loro carattere reazionario o rivoluzionario. In questo senso, nei surrealisti e in Heidegger è all'opera la stessa e identica cosa (Benjamin 2010a, p. 937).

È *la cosa stessa* del pensiero a provocare i pensieri al bivio; la filosofia o l'arte possono rispondere o *giocando* con lo spaesamento da essi suscitato, sperimentando costruzioni inedite dell'umano, oppure ripiegando in *rituali* del *destino*, della conservazione. I sur-

realisti hanno operato nel primo modo, Heidegger nel secondo. Entrambi, però, sul piano teoretico hanno obliato il “mondo storico”: il surrealismo rimanendo incantato tra le figurazioni dell’inconscio, Heidegger essenzializzando la storicità. Le scelte politiche concrete dell’uno e dell’altro sono note. Benjamin prende le mosse, al contrario, dal tratto storicamente determinato dell’ambivalenza del XIX secolo, delle sue immagini:

[n]el suo capitolo sul carattere di feticcio della merce, Marx ha mostrato quanto sia ambiguo [*zweideutig*] l’aspetto del mondo economico del capitalismo – un’ambiguità [...] accentuata dall’intensificazione dell’economia capitalistica – come risulta [...] visibile nel caso delle macchine, che esasperano lo sfruttamento anziché alleggerire il fardello umano. Non è forse connessa a tutto questo la bipolarità [*Doppelrandigkeit*] dei fenomeni con cui abbiamo a che fare nel XIX secolo? (ivi, p. 441)

Si capisce allora perché lo *schema dialettico* fondamentale per la conoscenza critico-materialistica di quest’epoca sia “inferno – età dell’oro” (altri nomi per “catastrofe” e “utopia”) (ivi, pp. 986, 990). Le manifestazioni artistiche, architettoniche, urbanistiche, ingegneristiche del periodo rispondono all’immane sviluppo delle forze produttive entro questo schema: o carenti sul piano dell’individuazione materiale, storica, dei nuovi rapporti sociali di sfruttamento e inconsapevoli delle conseguenti distorsioni sovrastrutturali prodotte nell’immaginario, anche quando esse sono “arcadiche”; oppure consce e violente forme di velamento e naturalizzazione dei suddetti rapporti a mezzo di estetiche trionfalistiche o di ottundente *amusement* a buon mercato.

3. Ferro e ornamento

La produzione industriale, il primo materiale da costruzione artificiale, il ferro, generano nel XIX secolo uno sconvolgimento in seno all’arte e alle sue gerarchie, ma, in termini più ampi, in seno al rapporto stesso tra umano, natura e artefatto tecnico. I *passages* sono pure la testimonianza dell’iniziale immaturità della capacità di riconfigurazione di tale rapporto:

[v]etro comparso prematuramente, ferro prematuro. Nei *passages* il materiale più fragile e quello più forte sono andati in frantumi, sono stati in un certo senso profanati. Alla metà del secolo scorso non si sapeva ancora come si costruisce col vetro e col ferro (Benjamin 2010a, p. 159).

Di qui, le costruzioni *ammuffite* presto, le grottesche imitazioni di forme tra ambiti produttivi differenti e la fluttuazione continua

tra chimera e catastrofe: la produzione tecnica ai suoi esordi, scrive Benjamin, è “prigioniera dei sogni [...] della collettività” (ivi, p. 161); da cui anche le “fantasie sul declino di Parigi”; “confusa consapevolezza che, insieme con le grandi città, nascevano anche i mezzi per raderle al suolo” – “sintomo”, in altri termini, “del fatto che la tecnica non era stata recepita” (ivi, p. 104).

L'altra modificazione essenziale riguarda l'emancipazione delle forme creative dall'arte. La nascita dell'industria delle arti, lo sviluppo tecnico, le pretese del mercato danno avvio in questo secolo, si sa, all'erosione del dominio autonomo della creazione artistica. È l'origine dello scontro tra *École Polytechnique* ed *École des Beaux-Arts* (cf. ivi, pp. 890-896). Da un lato, è la concorrenza a richiedere che prodotti industriali e cose d'uso quotidiano assumano vesti gradevoli. La merce nelle esposizioni universali documenta tale passaggio: utilità e funzionalità sono superate dalla cosmesi.² Dall'altro, si tratta di risposte compensative all'avanzamento tecno-scientifico, agli stessi incubi di distruzione della natura, dell'elemento umano, dell'opera d'arte. Dunque, o si replica con una nobilitazione in senso artistico della tecnica o si assiste allo sforzo anacronistico di mettere al riparo l'arte da ogni contaminazione con la tecnica e con il mercato, issando il vessillo dell'*art pour l'art* – apice ne è la wagneriana opera d'arte totale, che Benjamin definisce “il pendant degli svaghi che trasfigurano la merce” (ivi, p. 15). Nozione *filistea*, *feticistica* dell'arte (cf. Benjamin 2002, p. 477); *teologia dell'arte*, dirà nel saggio sulla riproducibilità tecnica, “nella forma dell'idea di un'arte *pura*, che rifiuta [...] ogni funzione sociale”. Il culmine un secolo dopo di una tale astrazione: l'estetizzazione della politica, più precisamente l'estetizzazione della guerra, ossia la spettacolarizzazione dell'umanità e del suo annientamento come “godimento estetico di prim'ordine” (cf. Benjamin 2019, pp. 9, 34, 44, 71, 79-80, 107, 114-115, 139, 149-150, 175).

Oltre l'*art pour l'art*, neoclassicismo, *art nouveau*, Kitsch sono le risposte esemplari del secolo a tale problema. L'architettura agli inizi della costruzione in ferro ritiene di bilanciare il principio ingegneristico con quello formale greco, con la “maniera ellenica”. Ai sostegni in ferro viene data “la forma di colonne pompeiane”. Il giudizio di Benjamin è radicale: lo stile impero, “stile del terrorismo rivoluzionario”, è un misconoscimento della “natura funzionale del ferro” (Benjamin 2010a, pp. 5-6). Si tratta di un'architettura “reazionaria”, che mistifica l'uso politico-imperialista del mito, di una risposta estetizzante e reattiva alle potenzialità

² Qui Benjamin segue la linea interpretativa di Georg Simmel, cf. per es. Simmel 2020a, pp. 391-392.

di emancipazione della tecnica. In questione è cioè l'affermazione della continuità ideologica della civiltà occidentale, dall'antichità alla dominazione della moderna borghesia, che passa non secondariamente per le nuove imprese coloniali (ivi, p. 920; su questo cf. anche Buck-Morss 1989, p. 26).

Ancora, guardando allo sviluppo tecnico che dai panorami passa per la fotografia per arrivare poi al cinema, in primo luogo si assiste al tentativo di un'epoca – del capitalismo stesso, stando alla prospettiva storico-materialistica di Benjamin – di strappare il massimo di naturalità al massimo di artificialità: “[s]i cercava [...] con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura”. “[T]rasformazioni fedeli fino all'illusione”, essi anticipano fotografia e film (Benjamin 2010a, pp. 7-8). Anticipano, cioè, il prodigio descritto nel saggio su *L'opera d'arte*, tale per cui con la riproducibilità tecnica “l'aspetto della realtà libero dall'apparecchiatura” diviene quello “più artificiale” e “lo spettacolo della realtà immediata il fiore blu nel paese della tecnica” (Benjamin 2019, pp. 60, 96-97, 163). In secondo luogo, il secolo *Ursprung der Moderne* dà necessariamente inizio alla discussione attorno al valore estetico delle opere prodotte dai nuovi mezzi tecnici: rifiuto, maledizione, superstizione, si pensi nel caso della fotografia alla teoria degli spettri di Balzac o all'arringa sdegnata di Baudelaire nel *Salon del 1859* (cf. Benjamin 2010a, p. 8; Benjamin 2002, pp. 476-483);³ o accoglienza sperimentale, Nadar che con i suoi scatti tra le catacombe e il sistema di canalizzazione di Parigi si offre come Virgilio dell'infernale metropoli moderna (cf. Benjamin 2010a, p. 9); o Antoine Wiertz, che attribuisce alla fotografia il compito di “illuminare filosoficamente la pittura”, non morte dell'arte, quindi, ma grande “omaggio al lavoro del pensiero” (ivi, pp. 9, 744; cf. anche Benjamin 2002, pp. 490-491). In altri termini, di nuovo con quelli del saggio sulla riproducibilità tecnica, comprensione del cambiamento della funzione dell'arte: da rituale a politica (Benjamin 2019, pp. 10, 45, 80, 115, 150).

La capacità dell'obiettivo fotografico (anzitutto, e della macchina da presa dopo) di portare alla luce nuove formazioni strutturali della materia altrimenti invisibili all'occhio umano (ciò che Benjamin chiama “inconscio ottico”) manda in crisi la pittura e il suo “valore informativo”, che infatti inizia adesso ad accentuare gli elementi coloristici (Benjamin 2010a, pp. 8-9; cf. anche Benjamin 2002, p. 479; Benjamin 2019, pp. 27-28, 63-64, 99-100, 131-132, 167-168). Sul piano sociale, inoltre, vasti strati del ceto professionale artistico

³ Cf. anche Nadar 2004, pp. 11-16; Baudelaire 1996, pp. 1191-1197 e Krauss 2000.

si ritrovano costretti per ragioni economiche a passare dalla parte dell'industria delle arti, risultando il mercato incapace di assorbire la loro qualificata forza-lavoro, che esce, con numeri ancora alti nella seconda metà del secolo, dall'*École des Beaux-Arts* (cf. Benjamin 2010a, p. 8 e Benjamin 2002, pp. 481-482). Il potenziale di questo soggetto misto di artisti "proletarizzati" e artigiani viene colto dalla Comune di Parigi: con la fondazione della *Federazione degli Artisti* (1871) e l'idea di un superamento della divisione/opposizione tra belle arti e arti decorative; ciò muovendo anche dal problema di natura pedagogico-politico dell'istituzione di un'educazione integrale e politecnica – rimando al raggiungimento di quell'onnilateralità umana elaborata da Marx nei *Manoscritti* del 1844 (Marx 2004, p. 111) – e dalle due questioni connesse della redistribuzione della ricchezza sociale e della bellezza e dell'arte negli spazi pubblici (su questo cf. anche Ross 2020, pp. 57-77).

Soffocata la Comune e una volta che il contrasto tra decoratori e costruttori si risolve a favore dei secondi, è l'*art nouveau* alla fine del secolo a tentare una nuova sintesi tra elemento industriale e artistico, nel *medium* dell'ornamento. Sforzo, che per Benjamin non mostra i tratti della rivoluzione estetica, sensibile e politica, nonostante la sua grande fascinazione per le figure mimetico-ornamentali della natura vegetale, svelate per esempio dalla fotografia di Karl Blossfeldt o dall'alterazione da hascisch e oppio (cf. Benjamin 2010b, pp. 174-176; Benjamin 2002, pp. 479-480; Benjamin 2003a, pp. 241-242). L'*art nouveau*, scrive sempre nell'*exposé* del 1935, "rappresenta l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità" (Benjamin 2010a, p. 12). In questione non è un'espansione percettiva, critico-conoscitiva, non sono nuove innervazioni singolari e collettive dei corpi per il tramite di un rapporto ludico e sperimentale con la tecnica.⁴ Di nuovo, alla socializzazione, tecnicizzazione, al divenire impersonale della vita, si replica con dimore, mobilio, decorativismo, "trasfigurazione dell'anima solitaria", ricerca dell'unicità, "individualismo". "In Van de Velde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro". Le movenze dei fiori dell'*art nouveau* si palesano come il simbolo di una "natura nuda e vegetativa" che, ancora una volta, "si oppone all'ambiente tecnicamente armato", come il simbolo di una coscienza che (forse più inconsciamente) si ingegna per riconquistare le forme delle costruzioni in ferro all'arte;

⁴ Sulle nuove innervazioni, cf. Benjamin 2019, pp. 26, 29, 47, 83, 118 e prima Benjamin 2010c, p. 214.

per distillare dal valore generale del prodotto industriale quello auratico dell'opera (cf. *ivi*, p. 12).⁵ D'altronde, è lo stesso Henry van de Velde a dichiarare: “[l]’arte è il meraviglioso ornamento dell’esistenza umana” (Van de Velde 1966, p. 52).

Meraviglioso, compensativo rifugio che conferma il sogno con cui il capitalismo nel XIX secolo “avvolse l’Europa” (Benjamin 2010a, p. 436). Non accidentalmente, l’*art nouveau* introduce la figura allegorica nella pubblicità – *personificazione in stile liberty delle merci* (cf. *ivi*, pp. 185, 194, 438, 1013). L’elemento naturale, germinale, vela la rimozione di un contrasto: le sinuosità e le spirali che rimandano alla simbologia labirintica, al ciclo di nascita-morte-rinascita inciso spesso sui ventri femminili delle statuette votive preistoriche (cf. Kerényi 2016), mistificano l’angoscia di sterilità e impotenza dell’epoca derivante dal predominio non compreso criticamente del macchinico, della mercificazione/prostituzione industriale.⁶ È una figurazione che raggela la storia: il Lete, immagine assai significativa che ci consegna Benjamin, “scorre negli ornamenti dell’*art nouveau*” (Benjamin 2010a, p. 920). È il fiume dell’Averno (*Eneide*, VI, 714-715), il fiume dell’oblio del passato legato alla dottrina della metempsicosi nell’antichità (*Resp.*, X, 621b), il fiume collocato da Dante nel Paradiso Terrestre, ossia sulla cima del Purgatorio (*Purg.*, XXVIII, 121), a cancellare il ricordo dei peccati. Il Lete moderno cancella invece la storia, la sua “corrente di asfalto” che fluisce nei *passages* inabissa il tratto storicamente determinato delle merci. Si pensi ancora a Klimt, alle sue figure femminili, alle sue spirali e proliferazioni di fiori, elementi vegetali, cellule-utero, alla centralità data alla capacità procreativa – e al suo venir meno –, al ciclo naturale della vita (*Le tre età della donna; L’albero della vita*, fra tutti), su uno sfondo senza prospettiva, dove lo spazio è appiattito, senz’altro secondo un’ispirazione musivo-bizantina, ma, si potrebbe azzardare, perché è innanzitutto il tempo storico a essere sospeso, se non assente, fuori dalla scena. È un farsi natura della storia, una natura astratta, *in stato di cattività* (cf. Benjamin 2010a, p. 961).

⁵ Sul contrasto tra valore individuale dell’opera d’arte e valore generale del prodotto industriale, cf. anche Simmel 2020b, pp. 107-117, importante anticipazione della polarità benjaminiana tra valore culturale-auratico e valore espositivo.

⁶ Cf. per es. Benjamin 2010a, p. 624, dove scrive: “[i]l motivo di fondo dell’*art nouveau* è la trasfigurazione della sterilità. Si disegna il corpo preferibilmente nelle forme che precedono la maturità sessuale”, e p. 626: “[l]’effetto finale della disposizione tecnica del mondo sta nella liquidazione della fecondità. L’ideale di bellezza dell’*art nouveau* crea la donna frigida”. Sulla prostituzione, ricordiamo che nel XIX essa si trasforma in prostituzione di massa, divenendo una delle principali industrie capitalistiche, cf. su questo Pateman 1997.

4. L'indovinello figurato del Kitsch

Giungiamo infine al Kitsch: *Weltanschauung* della borghesia in ascesa, esso si presenta come un'altra delle condizioni atmosferiche fondamentali della modernità. Al livellamento dell'industrializzazione corrisponde la diffusione di una cultura dei luoghi comuni, del conformismo, del diletterantismo, del sentimentalismo. Una categoria senz'altro estetica, ma sappiamo sin da principio anche antropologica e politica – al gusto kitsch corrisponde un *Kitsch-Mensch* (Broch 2018).⁷ Il Kitsch, scrive Benjamin in un ermetico testo preliminare al saggio sul surrealismo, “è l'ultima *maschera* del banale” – *pendant* di quella marxiana del soggetto astratto di diritto, tutore e rappresentante delle merci –, con la quale, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ci si abbiglia per ritrovare “la forza dello scomparso mondo delle cose” (Benjamin 2001, p. 379; cf. anche Marx 1978, pp. 103-104), evaporato tra le maglie della peculiare combinazione di feticismo, estetismo e consumismo (su questo cf. Moles 1979). Obiettivo dell'incompiuto progetto sui *Passages* doveva allora essere anche il seguente: “[n]oi costruiamo qui una sveglia che scuota il kitsch del secolo scorso e lo ‘chiami a raccolta’. Questo distacco autentico da un'epoca ha la struttura del risveglio anche perché è guidato totalmente dall'astuzia [*List*]” (Benjamin 2010a, pp. 214, 971).

La proposta metodologica di Benjamin è una via terza tra il surrealismo e l'illuminismo volgare. E nonostante il richiamo a Hegel, non si apre spazio alcuno per panrazionalismi progressisti. In gioco è anzitutto un approfondimento del gesto surrealista, un'immersione nei sogni, nell'inconscio, nel Kitsch del XIX secolo. Ma, se i surrealisti sono rimasti avviluppati nel sortilegio del “sempre libero” automatismo psico-onirico, Benjamin chiama poi in causa la ragione, la cui astuzia serve alla decifrazione materialistica del Kitsch, delle forme espressive della collettività sognante. Perché in queste forme pulsa un segnale di “vera esistenza storica”, secondo la dinamica bipolare vista sopra (ivi, pp. 435-436).

“[S]uprema ultima smorfia [...] [dell']albero totemico degli oggetti [smarriti] nel folto della storia originaria” è il Kitsch. Il banale di cui esso è maschera coincide con il lato che le cose volgono ora al sogno. È il lato “consumato dall'abitudine e [...] ornato da sentenze a buon mercato” – scongiuro per sopravvivere alla catastrofe della tradizione –, nonché il lato, come insegnano i surrealisti appunto, in cui sono rappresi equivoci ed enigmi dell'inconscio collettivo (Benjamin 2001, pp. 379, 378). È proprio questo lato a

⁷ Sulla genesi e la storia del concetto, cf. Dettmar, Küpper 2007; Mecacci 2014.

presentarsi al pensiero critico come un *bivio*: il banale è attiguo al bene (ivi, p. 379), nel banale c'è il sogno della spinta liberatrice; il banale può tramutarsi in fascismo. Il Kitsch dà massimamente da pensare. Di nuovo, si schiude la terza via di Benjamin: seppure egli prende parte per il costruttivismo, per la critica radicale all'ornamento di Adolf Loos, per l'architettura di vetro di Scheerbart, per il funzionalismo del Bauhaus, per le figure ingegneristiche di Paul Klee, questo posizionamento non emerge però da una gretta negazione razionalistica (cf. per es. Benjamin 2003b, pp. 540-543). La dicotomia tra avanguardia e Kitsch, che darà il titolo al celebre saggio di Clement Greenberg (1991), non è assunta come tale da Benjamin. Al contrario, il suo illuminismo riesce nell'intento di percorrere i territori della follia e del sogno con l'ascia affilata della ragione, quelli del mito guardando alla sua dissoluzione, proprio perché prende le mosse dall'*interna forza dialettica* di questi stessi territori (Benjamin 2010a, pp. 510-511, 918).⁸ Si tratta, con i surrealisti, di “spingersi fino al cuore delle cose abolite: per poter decifrare i contorni del banale come un indovinello figurato” (Benjamin 2001, p. 379) grazie alla conoscenza che risale all'origine storica, sociale, economica delle immagini oniriche in quanto immagini dialettiche. Soltanto così può aprirsi uno spazio di possibilità dentro il medesimo contesto feticistico.

A muovere questo approccio è l'intuizione che le configurazioni originali del capitalismo avanzato siano le configurazioni originali del divenire macchina antropogenetica del capitalismo. La rilevanza del Kitsch sta nel condurci al centro di una tale antropogenesi. In un appunto risalente verosimilmente al 1929 sull'arte popolare, Benjamin scrive: “[l]’arte ci insegna a vedere dentro alle cose [*in die Dinge hineinsehen*]. L’arte popolare e il Kitsch ci permettono di vedere fuori dall’interno delle cose [*aus den Dingen heraus zu sehen*]” (Benjamin 2012, p. 87; trad. mod.). Le cose stesse che sembrano scomparse tornano cioè qui a serrarsi “più vicino all’essere umano: si conced[ono] alla sua presa”, laddove la grande arte “comincia solo due metri lontano dal corpo” (Benjamin 2001, pp. 379-380). “Arte popolare e Kitsch devono essere considerati come un unico grande movimento”, il cui *Kunstwollen* differisce però. Il *Kunstwollen* dell’arte popolare e del Kitsch, diversamente da quello delle avanguardie, non si riferisce all’arte, ma a un intento molto più *primitivo* e cogente, quello di attirare a sé donne e uomini, tanto da fare affiorare in loro l’idea che quello spazio e quel luogo medesimi siano già esistiti una volta

⁸ Ciò segna anche la differenza con l’oscillazione permanente tra ragione e barbarie di *Dialettica dell’illuminismo*; su questo cf. Desideri 2002 e Montanelli 2021. Sull’illuminismo di Benjamin, cf. anche le parole dello stesso Adorno (1972, p. 242).

nella loro vita. È la percezione rassicurante di sentirsi come avvolti in “un vecchio e comodo cappotto”. Questa particolare capacità di *riattualizzazione* “è la più potente attrattiva che evoca il ritornello della canzone popolare”. All’opera, sono la protezione e la rassicurazione del già stato, di un tempo fuori dalla storia. “Il *dejà vu*, da patologico caso eccezionale quale è nella vita civilizzata, diventa una facoltà magica al cui servizio si pone l’arte popolare (e non meno il Kitsch).” Il Kitsch ci schiude così un “arsenale infinito di maschere” come maschere del nostro destino (Benjamin 2012, pp. 86-87).

Per concludere, torniamo al saggio su *L’opera d’arte*, a quella fondamentale nota al capitolo XI della *Terza versione*. Stando alla peculiare polarità sincronica, immanente a ogni opera, tra apparenza (legata al culto e al rito) e gioco, collocata da Benjamin nella *mimesis* in quanto fenomeno originario di ogni attività artistica (Benjamin 2019, pp. 91-92), si può dire che lo *spazio di conforto* prodotto dal Kitsch e dall’arte popolare risponda propriamente a una disposizione rituale produttrice di apparenze. Di più, riteniamo che una tale polarità vada intesa come costitutiva non solo del fare artistico, ma dell’umano in senso ampio – da cui si spiegherebbe il carattere necessario dei “pensieri al bivio”. Rito e gioco, dunque, come due atteggiamenti differenti nei confronti dell’ente nel suo insieme, come due risposte sorelle e antitetiche al bisogno umano di orientamento e protezione, come due diversi modi di istituire il mondo, il rapporto con la natura, di concepire la storia. Nel primo caso, la tecnica (la “prima”, sempre secondo le categorie de *L’opera d’arte*) serve al dominio della natura avvertita come estranea e minacciosa e il tempo è quello mitico dell’eterno ritorno (o del *dejà vu*); nel secondo (è la “seconda tecnica”), essa diventa strumento di liberazione, di miglioramento della natura e il tempo è quello della ripetizione ludica infantile, ripetizione differenziale e costruttiva, aperta alla sperimentazione, alla variazione, all’emendazione continua propria del principio del montaggio, contro ogni fissazione auratica (Benjamin 2019, pp. 82-83, 92, 117).⁹ Dinanzi agli sconvolgimenti della modernità, ai nuovi fenomeni di messa in crisi della presenza, per dirla con Ernesto De Martino (2000), il Kitsch risponde con una nuova produzione di apparenze estetiche, che sono esorcismi moderni, forme di dominio dell’estraneo, dell’ignoto, volte ad assicurare il nostro “esserci nel mondo”. In esse, però, si nascondono le più profonde e al contempo recenti esigenze dell’essere umano.

Da qui bisogna muovere per Benjamin per andare in direzione della politicizzazione dell’arte, di un processo rivoluzionario che

⁹ Su questo cf. anche Montanelli 2017, pp. 78-102.

sappia ricongiungere piacere estetico (che inevitabilmente passa anche per il consumo) e critica.¹⁰ La disattivazione di risposte reattive, ma pure dello stesso dualismo tra utopia e reazione o catastrofe, deve necessariamente passare, cioè, per un *serio* scandagliamento delle nuove forme d'arte, alta e, soprattutto, popolare; à la Gramsci, per sviluppare i risvolti di libertà e resistenza là dove ci siano; per criticare e liquidare le apparenze sociali più regressive.¹¹

Bibliografia

- Aa.Vv., *Manifeste de la Fédération des Artistes de Paris*, in “Journal Officiel”, 2 (1871), pp. 273-274.
- Adorno Th.W., *Charakteristik Walter Benjamins* (1950); trad. *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-248.
- Baudelaire Ch., *Salon de 1859* (1859); trad. *Salon del 1859*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Intr. di G. Macchia, Mondadori, Milano 2002, pp. 1184-1271.
- Benjamin W., *Traumkitsch* (1926); trad. *Kitsch onirico*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. II, Einaudi, Torino 2001, pp. 378-380.
- Benjamin W., *Das Passagen-Werk* (1927-1940); trad. *I “passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2010a.
- Benjamin W., *Neues von Blumen* (1928); trad. *Novità sui fiori*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. III, Einaudi, Torino 2010b, pp. 174-176.
- Benjamin W., *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929); trad. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. III, Einaudi, Torino 2010c, pp. 201-214.
- Benjamin W., *Einiges zur Volkskunst* (1929); trad. *Appunti sull'arte popolare*, in *Letteratura e strategia di critica. Frammenti I*, a cura di G. Guerra, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 86-87.
- Benjamin W., *Kleine Geschichte der Photographie* (1931); trad. *Breve*

¹⁰ Sul nesso tra piacere e critica, cf. Benjamin 2019, pp. 61-63, 97-99, 129-130, 164-166; sul consumo, cf. ivi, pp. 10-12 (*Prima versione*), dove compare la categoria, poi non ripresa nelle successive stesure, di *Konsumwert*, valore di consumo.

¹¹ Ci riferiamo in particolare alla riflessione gramsciana sul folklore, cf. almeno Gramsci 1975, Q27.

- storia della fotografia*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. IV, Einaudi, Torino 2002, pp. 476-491.
- Benjamin W., *Crocknotizen* (1932); trad. *Crocknotizen*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. V, Einaudi, Torino 2003a, pp. 241-244.
- Benjamin W., *Erfahrung und Armut* (1933); trad. *Esperienza e povertà*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. V, Einaudi, Torino 2003b, pp. 539-544.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936); trad. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019.
- Broch H., *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1950); trad. *Note sul problema del Kitsch*, in *Il Kitsch*, Abscondita, Milano 2018, pp. 133-148.
- Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge-London 1989.
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, il melangolo, Genova 2002.
- Dettmar U., Küpper T. (a cura di), *Kitsch. Texte und Theorien*, Reclam, Stuttgart 2007.
- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino 1975.
- Grandville J.J., *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses et autres choses*, H. Fourinier, Paris 1844.
- Greenberg C., *Avant-Garde and Kitsch* (1939); trad. *Avanguardia e Kitsch*, in *Arte e cultura. Saggi critici*, Intr. di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1991, pp. 17-31.
- Kerényi K., *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (1941); trad. *Studi sul labirinto: il labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica*, in *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 31-105.
- Krauss R., *Tracing Nadar* (1978); trad. *Sulle tracce di Nadar*, in *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2000, pp. 7-27.
- Lindner B., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repro-*

- duzierbarkeit”, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2011, pp. 229-251.
- Marx K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (1844); trad. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2004.
- Marx K., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867); trad. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Intr. di M. Dobb, 5 voll., Einaudi, Torino 1978.
- Marx K., Engels F., *Das Kommunistische Manifest. Vierte autorisierte deutsche Ausgabe. Mit einem Vorwort von Friedrich Engels* (1848; 1890); trad. *Il manifesto comunista*, a cura di C17, Ponte alle Grazie, Milano 2018.
- Mecacci A., *Il kitsch*, il Mulino, Bologna 2014.
- Moles A., *Le Kitsch. L'art du bonheur* (1971); trad. *Il kitsch l'arte della felicità*, Officina, Roma 1979.
- Montanelli M., *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- Montanelli M., *Iconoclastie dialettiche. Adorno e Benjamin in dialogo*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 13 (2021), pp. 239-258.
- Montanelli M., *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- Morris W., *Opere*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- Nadar F., *Quand j'étais photographe* (1900); trad. *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano 2004.
- Pateman C., *The sexual contract* (1988); trad. *Il contratto sessuale*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Ross K., *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune* (2015); trad. *Lusso comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi*, a cura di M. Pezzella, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.
- Simmel G., *Berliner Gewerbe-Ausstellung* (1896); trad. *L'esposizione berlinese delle arti e dell'industria*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020a, pp. 388-393.
- Simmel G., *Das Problem des Stiles* (1908); trad. *Il problema dello stile*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020b, pp. 107-117.
- Van de Velde H., *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* (1895); trad. *Osservazioni generali per una sintesi delle arti*, in *Per il nuovo stile*, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 42- 61.