

K 102-1928-41

**WALTER BENJAMIN,
GERSHOM SCHOLEM
E IL LINGUAGGIO**

.....
A CURA DI TAMARA TAGLIACOZZO

 **MIMESIS / SEMIOTICA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO**

N. xx

Collana diretta da *Felice Cimatti* (Università della Calabria) e
Claudia Stancati (Università della Calabria)

COMITATO SCIENTIFICO

Franco Lo Piparo (Università di Palermo)

Katia Velmezova (Université de Lausanne)

Patrick Seriot (Université de Lausanne)

Claire Forel (Université de Genève)

Stefano Cracolici (Durham University)

Christian Puech (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)

Daniele Gambarara (Università della Calabria)

Francesca Piazza (Università di Palermo)

Il testo contenuto in questo volume è stato valutato con il sistema
double-blind *peer review*

WALTER BENJAMIN, GERSHOM SCHOLEM E IL LINGUAGGIO

a cura di
Tamara Tagliacozzo

 MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, n. xx
Isbn: 97888575350xx

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

PREFAZIONE	7
<i>di Tamara Tagliacozzo</i>	
“Una comunicabilità pura e semplice”.	
Il linguaggio come forma pura in Benjamin e Scholem	

LINGUAGGIO, POLITICA, MESSIANISMO

MEDIO MESSIANICO. LA POLITICA DELLA LINGUA IN BENJAMIN	17
<i>di Sami R. Khatib</i>	

RIFLESSIONI SU UNA TECNICA POLITICA DELLA LINGUA IN BENJAMIN	39
<i>di Massimo Palma</i>	

IL POSTO DELLA RIVELAZIONE. BENJAMIN:	
DA “LA POSIZIONE RELIGIOSA DELLA NUOVA GIOVENTÙ”	
AL “FRAMMENTO TEOLOGICO-POLITICO”	57
<i>di Peter Fenves</i>	

LINGUAGGIO E CONOSCENZA

“A=A”: CONCETTO DI IDENTITÀ, MATEMATICA E LINGUAGGIO	
IN WALTER BENJAMIN E GERSHOM SCHOLEM	79
<i>di Tamara Tagliacozzo</i>	

“+1”. SCHOLEM E I PARADOSSI DELL’INFINITO	109
<i>di Julia Ng</i>	

LINGUAGGIO, TRADUZIONE, ARTE

- LA FOTOGRAMMETRIA NELLA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO DI BENJAMIN
di Eric Levi Jacobson 129
- TORNARE ALLE FONTI NELL'ARTE DEL TRADURRE.
SCHOLEM SULL'JIDDISH, ROSENZWEIG SULL'EBRAICO ARABIZZANTE
di Irene Kajon 145
- SOTTO IL SEGNO DELLA GNOSI.
UN'APPROSSIMAZIONE AD ALCUNE POESIE SCHOLEMIANE
di Enrico Lucca 167
- IL RIFIUTO DISSIMULATO. NOME E "SPRACHMAGIE"
NELLA TEORIA DEL LINGUAGGIO DI WALTER BENJAMIN
di Mauro Ponzì 185

LINGUAGGIO, TRADUZIONE, ARTE

ERIC LEVI JACOBSON

LA FOTOGRAMMETRIA NELLA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO DI BENJAMIN*

I



Figura 1. Franz Kafka, Wintergarten, 5-6 anni.

* University of Roehampton, Roehampton Lane, London SW15 5PU, UK
e.jacobson@roehampton.ac.uk

Desidero ringraziare i Professori Michael Berkowitz e Martin Roman Deppner per l'opportunità di presentare una versione di questo testo al *32nd Bielefelder Fotosymposium – The Jewish Engagement with Photography*, che ha avuto luogo al Felix Nüssbaum Haus, Osnabrück, Germania, 29-30 Novembre 2012.

È la tristezza della natura che la rende muta. Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare.¹

1.1 La foto di sopra è datata 1888-1889 e mostra un ragazzo ebreo del centro Europa in un Wintergarten con palme, fiori, forse un cavalletto. In una mano, stringe un cappello a tesa larga alla spagnola; nell'altra, ha ciò che sembra essere un bastone da parata che presenta una sporgenza in cima che conduce a un puntatore telescopico in basso. Il ragazzo veste pantaloncini corti e una giacca con motivi marinari sul bavero fuori misura e file di bottoni da entrambi i lati. Distoglie lo sguardo dall'obiettivo con l'aspetto chiaramente accigliato di un ragazzo dagli "occhi infinitamente tristi", che è inappagato dal paesaggio idilliaco alle sue spalle. Questa fotografia del giovane Kafka è emblematica del declino del medium della fotografia, scrive Walter Benjamin. È esattamente lo stesso declino che Benjamin per prima cosa individua nella concezione delle origini del linguaggio. La fotografia, da parte sua, ha avuto inizio con una promessa di neutralità ontologica, una capacità unica di vedere tra soggetto e oggetto. Tuttavia, insieme alla concezione di un linguaggio originario, essa precipita in un mondo di falsità e illusioni – dove il linguaggio, dalla grazia della coerenza e dell'identità, discende in un mondo di significati molteplici, mentre la fotografia, dalla ragione, discende in un mondo comandato dalle forze del mercato.

1.2. Non diversamente a tal proposito dalla pittura, la fotografia condivide la *potentia* del linguaggio di catturare ed esprimere il *geistige Wesen* di una cosa, la sua essenza intellettuale e spirituale, espressa qui nell'immagine di un ragazzo triste e stanco, il giovane Franz Kafka.² Scrive Benjamin:

Nella sua sconfinata tristezza, questa immagine è un pendant delle prime fotografie, nelle quali gli uomini non guardavano ancora il mondo da tanto isolamento, così smarriti, come il ragazzino.³

1 W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Opere complete*, vol. I, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 294.

2 Il confronto con la pittura si trova in *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal* (cfr. W. Benjamin, *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*, in Id., *Opere complete*, vol. I, cit., pp. 320-321), ma l'analisi della concezione di un'essenza dell'intelletto si trova nel saggio sulla lingua (cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 283).

3 W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, in Id., *Opere complete*, vol. IV, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, p. 483.

La tristezza di Kafka finisce per rappresentare una perdita, un dono che era distinguibile nelle prime forme di fotografia – dice Benjamin – soltanto per essere perduto e mai più ritrovato nella sua immediatezza. L'innocenza attribuibile a un bambino di cinque o sei anni Benjamin la vede nei giovani occhi di Kafka, nello sguardo e nella visione di un mondo abbandonato da dio. Il motivo è lo stesso che deriva dalla nozione di una lingua originaria, un'idea che assume le tinte del breve incontro di Benjamin con alcuni degli elementi fondamentali della letteratura classica in ebraico. Benjamin sviluppa una filosofia del linguaggio che permea ogni aspetto della sua successiva e matura teoria storica, linguistica ed estetica. Questa stessa filosofia del linguaggio configura anche la pietra angolare del suo primo partner intellettuale, Gershom Scholem, che in seguito ha cercato di applicarne il contenuto alla sua storia della letteratura esoterica e speculativa della *Quabbalah* ebraica.⁴

1.3. Il concetto fondamentale che collega in Benjamin la filosofia del linguaggio e quella della fotografia è l'immagine del declino, essendo la fotografia un medium di quella "immediatezza violata" presa in prestito dal saggio giovanile sulla lingua.⁵ Il linguaggio subisce un tragico declino da cui deriverebbe l'emergere di nomi molteplici per i medesimi oggetti e, per estensione, di linguaggi molteplici per i medesimi tipi d'espressione, contrassegnando perciò il declino del più fondamentale e basilare principio della ragione, la legge d'identità, secondo cui un oggetto è equivalente al suo nome (cioè $x = x$ e non y). L'immediatezza violata della lingua è espressa nella letteratura ebraica con una traiettoria molto simile alla lettura benjaminiana della fotografia. Qui il motivo ebraico si arricchisce con la narrazione storica in cui Marx e la critica del capitalismo comincia a fondersi con il precedente anarchismo ebraico e kantiano. Nella breve storia che Benjamin ne delinea, la fotografia ha origine con i ciarlatani e i fruttivendoli dei mercati all'aperto del XIX secolo, quando essa era ancora innocente rispetto a quella intensiva manipolazione di massa dell'immagine e quel potere del consumo che divennero per la prima volta manifesti alla metà del XX secolo. Con questa innocenza storica, la fotografia potrebbe pure farsi portatrice di una purezza e neutralità filosofica verso l'oggetto, se non che in seguito si è svelata come la sostanza fondamentale delle immagini tecnicamente riproducibili del consumo e del desiderio nel mercato del XX secolo. Per Benjamin, il mercato distorce l'immediatezza del me-

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

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

dium fotografico, capace di presentare l'immagine come identica alla sua espressione e, in tal modo, al suo linguaggio.

1.4. Pubblicata in tre distinti fascicoli di «Die Literarische Welt», dal settembre all'ottobre del 1931, la *Kleine Geschichte der Photographie* può essere considerata un prolegomeno critico e discorsivo al *Passagenwerk*, come Benjamin scrisse al tempo a Gershom Scholem.⁶ L'intenzione del progetto è di costruire una storia intellettuale del capitalismo europeo per come si manifesta negli oggetti e nella cultura materiale della Parigi del XIX secolo. La fotografia ha fornito le basi per le idee benjaminiane del carattere feticistico della merce, delle illusioni ottiche del capitalismo e della sua immaginazione visiva o per ciò che egli descrive come la fantasmagoria catturata nelle illustrazioni di Grandville, nella poesia e nella prosa di Charles Baudelaire e, con la massima pregnanza, nei nuovi metodi fotografici del montaggio. Nell'ultima fase della sua opera, egli si addentra nella concezione dell'innata innocenza della cultura materiale, nella sua neutralità filosofica, che subisce una completa trasformazione nei negozi dei *passages* di Parigi.

1.5. La *Breve storia della fotografia* rappresenta per molti aspetti la *Kernzelle* del *Passagenwerk*. È anche il punto centrale dove Benjamin sviluppa le prime, principali tesi del saggio sul *Kunstwerk*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935). Il saggio sull'opera d'arte, una componente centrale del *Passagenwerk*, torna sulla questione se l'opera d'arte abbia un'essenza spirituale che si conserva oppure questa è stata distrutta dai nuovi metodi della riproduzione industriale. Queste due tesi – la prima che concerne il medium in declino dell'espressione; la seconda che riguarda la liquidazione di uno *sprachlich- und geistige Wesen*, un'essenza spirituale dell'intelletto nullificata o trasformata dai nuovi media della comunicazione e dell'espressione – si ritrovano al cuore dell'opera giovanile di Benjamin e pertanto congiungono la sua filosofia del linguaggio permeata di motivi ebraici con la sua successiva teoria estetica.⁷ È possibile caratterizzare le sue concezioni giovanili della storia, del

6 Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di T.W. Adorno, G. Scholem, Einaudi, Torino 1978, p. 209.

Il *Passagenwerk* è un ampio e alquanto oscuro progetto di ricerca sulla cultura e il capitalismo del XIX secolo che ha impegnato la gran parte degli ultimi anni di Benjamin.

7 «Se mai avrò una mia filosofia» mi ha detto «essa sarà, in un modo o nell'altro, una filosofia dell'ebraismo». G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amici- zia*, Adelphi, Milano 1992, p. 61.

linguaggio e della giustizia come una preliminare “Filosofia dell’Ebraismo”, e tuttavia la promessa di una filosofia ebraica rimane largamente insoddisfatta nel corso della vita di Benjamin. Le basi per un sistema di questo tipo entrano nelle pieghe della sua opera matura nella teoria estetica, nella cultura materiale di Parigi e nelle sue tesi sulla storia.⁸ Questa filosofia dell’ebraismo, bisogna rimarcarlo, non è essenziale in se stessa; non ha cioè alcun valore di tipo essenzialista – ma ciò nonostante è assolutamente indispensabile per comprendere le fondamenta e quindi i contorni dell’opera di Benjamin nel suo insieme. *Breve storia della fotografia*, se condivide una base comune con il saggio giovanile sulla lingua, può solo in questo senso specifico essere letta come un prodotto della costellazione delle idee filosofiche del periodo giovanile.

1.6. Ciò che vorrei ricavare dalla filosofia del linguaggio del giovane Benjamin è l’idea della discesa dalla lingua originaria – pura e immediata espressione di un grado spirituale e auratico – alla condizione di una pluralità di parole e linguaggi; la questione che ne deriva è se l’aura è ancora presente e percettibile attraverso i nuovi media dell’espressione – come scintille nella lente fotografica.

1.7. Tornando al suo saggio giovanile *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* del 1916, troviamo Benjamin utilizzare la storia della creazione per costruire una filosofia del linguaggio basata su una concezione del significato come innato. Nella sua analisi, il contenuto di una cosa non è espresso attraverso il linguaggio ma nel linguaggio, in modo tale che la lingua e la cosa che la lingua esprime sono in sé inseparabili. In questo modo il racconto della creazione, secondo cui la creazione è risuonata nell’essere – רוא יהיו רוא יהי, sia la luce e la luce fu –, è la chiave del pensiero di Benjamin. Ciò suggerirebbe a Benjamin che l’essenza di un ente o di un’idea è la sua lingua. Se una cosa o un’idea è la sua lingua (la sua espressione linguistica), qual è il significato di una metafora? E, quando ci si riferisce al divino, cos’altro troviamo nel linguaggio oltre a una metafora? Mettendo in discussione l’idea di rappresentazione, Benjamin cerca di indagare su un’esistenza al di là della possibilità di espressione, qui intesa come espressione dell’esistenza del divino all’interno del linguaggio, del nostro linguaggio. Nella storia della creazione, Dio ha espres-

8 Cfr. E. Jacobson, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, Columbia University Press, New York 2003, p. 25.

so la Sua essenza spirituale creando l'uomo a "Sua immagine", ma Egli Stesso rimane incomunicabile, inudibile e intraducibile. L'atto di creazione è eseguito linguisticamente e tuttavia suggerisce a Benjamin l'esistenza di una lingua divina distinta da quella nostra propria. Ma allora come avrebbe potuto Adamo conoscere i nomi degli enti creati a meno che essi non glielo avessero in qualche modo comunicato? Il nome diventa pertanto il punto focale della speculazione in quanto espressione linguistica di un oggetto, l'espressione della sua essenza per l'intelletto, il suo *Geisteswesen*. Con l'idea che gli animali abbiano in qualche modo espresso se stessi ad Adamo in modo tale che egli fosse capace di riconoscerli e quindi di dar loro nome, Benjamin prende in considerazione l'elemento magico che ha individuato nel rapporto tra un oggetto e il suo nome nel contesto della rivelazione: la trasmissione di questa "essenza" dal divino al profano. Un passaggio dall'inesprimibile all'espressione finita deve avvenire anche qui, poiché il rapporto tra l'espressione del nominato e il nominante è messo completamente a fuoco in senso teologico con la questione per Adamo della conoscenza in Dio che segue all'atto di nominare.

1.8. Rendendo discorsiva la narrazione speculativa della *Genesi*, Benjamin cerca di trattare la natura finita della parola umana in relazione alla natura infinita della parola di Dio. Il passaggio linguistico da Dio ad Adamo – dalla parola creatrice a quella che nomina e, fondamentalmente, dopo l'espulsione, dalla lingua divina a quella profana – si precisa nel concetto di traduzione. In ogni forma di espressione, c'è un continuo transitare da una lingua a un'altra, dallo scritto all'orale, dall'animato all'inanimato, dal profano al divino. Con l'espulsione dal paradiso, l'espressione di questa traduzione è andata perduta. Ciò che emerge al suo posto è una lingua dell'"immediatezza violata". A causa della rottura di un rapporto immediato tra il nome e la cosa che è nominata, esistono numerose e molteplici parole per lo stesso oggetto, così come esistono molteplici linguaggi per la stessa espressione. La lingua profana scaturisce dalla violazione del paradiso, eppure la lingua umana non è senza alcun riferimento a ciò che l'ha preceduta, sostiene Benjamin, scorrendo all'interno dell'umanità un residuo della parola creatrice di Dio. Nella sua espressione profana, la parola creatrice si conserva nel linguaggio del giudizio: la dimensione della giustizia nel profano. Questa, in breve, è la filosofia ebraica del linguaggio del primo Benjamin.

1.9. La fotografia, da parte sua, ha fornito una sede e una lente di osservazione, un medium attraverso cui la promessa della percezione della neutralità dell'oggetto e la questione dell'immediatezza violata potrebbero essere riconsiderate. L'espressione di una essenza spirituale incorporata nel nome, qui intesa in quanto aura dell'opera d'arte, può essere considerata una variazione della fotografia, che presenta – grazie alle sue origini recenti, se confrontate ad esempio con la forma scritta – quale soggetto d'analisi la promessa di una maggiore trasparenza. Ma è anche, grazie alla sua rapida trasformazione tecnologica in un periodo di tempo relativamente breve, un soggetto in via di sviluppo. Sebbene a causa di ciò la visione e la trasformazione dell'immagine abbiano suscitato scarsa attenzione filosofica, la sua pertinenza è evidente se si considera il suo soggetto agente e la separazione dell'oggetto nell'immagine e nella lente d'osservazione. Qui può essere proficuo fare una leggera deviazione all'interno della "filosofia futura" di Benjamin per spiegare il desiderio o l'aspirazione a una neutralità filosofica nella direzione dell'esperienza, che si manifesta, anche in questo caso, attraverso la categoria di religione.⁹

1.10. Non sarebbe inconsueto distinguere tra gli attributi divini e quelle qualità della religione che devono sempre essere circoscritte dall'esperienza. Alla fine, ne conseguirebbe che solo Dio è divino e non la religione (nel senso della rivelazione), se questa va fondata nell'ambito dell'esperienza. La neutralità dell'esperienza a cui Benjamin dà voce nel suo *Sul programma della filosofia futura* è precisamente il desiderio per una filosofia futura senza distinzione tra ciò che è concepibile in generale e ciò che è concepibile soltanto da Dio. L'immediatezza di questa posizione non è diversa dalla tesi fondamentale del saggio sul linguaggio, ed egli rende ciò facilmente evidente nel riaffermare in questo testo che «La lingua di un essere è il medio in cui si comunica il suo essere spirituale».¹⁰ La fotocamera, per così dire, catturerebbe l'immagine nella sua pienezza e completezza senza il peso preesistente costituito dalla distinzione soggetto-oggetto. Questa distinzione nella conoscenza sarà rimossa dalla filosofia futura, afferma Benjamin. Il termine "radicale" può essere qui usato in combinazione con il grado di libertà che Benjamin vuole attribuire alla ragione. Kant richiede la completa autonomia del pensiero per i fini della ragione. Per Benjamin, tuttavia, l'autonomia è subordinata alla "neutralità" dell'esperienza, libe-

9 Cfr. W. Benjamin, *Sul programma della filosofia futura*, in Id., *Opere complete*, vol. I, cit., p. 335.

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

rata dall'ipseità soggettivizzante della percezione; e nonostante sia forse un argomento illegittimo per la fenomenologia, Benjamin esige una libertà dall'empirismo nello studio della percezione.¹¹ Il concetto di neutralità riguarda allora, nonostante ciò, più la parzialità della conoscenza che l'esperienza? L'autonomia della ragione epistemica è subordinata a questa neutralità – sostiene Benjamin – ma nell'affermare ciò egli deve essere consapevole della problematicità dell'equazione secondo cui Dio è meramente la somma della sua Creazione, poiché essendo logicamente superiore rispetto alle cose che Egli crea vi è già presupposta la definizione causale di una causa prima. Qui, nella liberazione dalla mondana logica binaria soggetto-oggetto, possiamo riconoscere gli immanenti caratteri messianici del kantismo di Benjamin.

1.11. Torniamo ora alla neutralità del medium fotografico, un posizionamento ontologico e filosofico che – scrive Benjamin – la letteratura esistente sulla fotografia è incapace di affrontare. Il problema, come egli lo definisce, è «il tentativo di analizzare teoricamente il fenomeno»; sarebbe a dire: consentire all'oggetto di essere l'elemento determinante e pertanto di incoraggiare un impulso al materialismo che non abbia bisogno di sacrificare il soggetto.¹² La fotografia – suggerisce – è caratterizzata dalla centralità teorica dell'oggetto contemporaneamente alla sua assenza. Questo significa, presumibilmente al primo sguardo, l'assoluta materialità della lente d'osservazione e il suo primato sulla cornice di riferimento o sui reciproci punti di riferimento. Eppure, a differenza della preoccupazione della fenomenologia, dove la causazione della intersoggettività di oggetto e soggetto diventa la preoccupazione principale, la fotografia sembra presentare una riconciliazione immediata già per le sue peculiarità caratteristiche. In primo luogo, la lente è il segnale della neutralità scientifica, essendo il principio operativo secondo cui ciò che non è catturato dalla lente non può essere creato da essa. Ma in fin dei conti che cosa ha il primato? È l'occasione a fare l'immagine fotografica? È l'oggetto della visione? O dobbiamo attribuire ancor di più i mezzi tecnologici al fotografo? Se è vero l'adagio secondo cui "l'occasione fa l'uomo ladro", allora l'opera d'arte è un furto d'immagini in spregevole neutralità quanto ai suoi moventi e cause, facendo pertanto del crimine il padre di ogni estetica. Occasione, comunque, parlando in senso stretto, è la fonte del crimine tanto quanto la luce è la fonte dell'immagine: non si può vivere senza occasione, ma

11 Cfr. W. Benjamin, *Sul programma della filosofia futura*, cit., p. 335.

12 W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 477.

è molto difficile vederla come causa d'azione. Così la causalità, o la sua assenza, non può essere il fattore determinante di questa neutralità radicale, ma piuttosto l'auto-espressione della sua essenza, il suo *geistige Wesen*.

1.12. Non c'è da meravigliarsi che le nuove tecnologie fossero definite una "arte diabolica di origine francese" (*französischen Teufelkunst*), come denunciò il «Leipziger Anzeiger»,¹³ evocando la classica rivalità franco-prussiana ma anche le posizioni confessionali circa la cosiddetta proibizione delle immagini; nel suo *geistige-sprachliche Wesen*, la fotografia è un potenziale terreno sacrilego, una "offesa a Dio" (*eine Gotteslästerung*). Così Benjamin cita piuttosto liberamente dal «Leipziger Anzeiger» in *Breve storia della fotografia* per far emergere nel metodo fotografico il motivo del sacrilegio criminale: «L'uomo è fatto a immagine di Dio, e l'immagine di Dio non può venir fissata da nessuna macchina umana».¹⁴

1.13. Per il lettore che conosce Benjamin come un campione della modernità, la citazione sembra un contro-argomento da poter osteggiare facilmente o semplicemente da bollare. Eppure, se considerato insieme agli argomenti che concernono il linguaggio e la filosofia futura, riconosciamo una risposta attentamente ponderata al problema della causalità: l'auratico dà luogo all'immagine, l'immagine non può dar luogo all'aura.

13 Il «Leipziger Anzeiger» (Leipziger Tagesblatt und Anzeiger: Amtsblatt des Königlichlichen Amts- und Landgerichtes Leipzig und des Rathes und Polizeiamtes der Stadt Leipzig) fu pubblicato dal 1833 al 1905. La citazione si può far risalire a Karl Albert Dauthendey (1819-1896), come riporta suo figlio Max (1867-1918); cfr.: Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem Begrabenen Jahrhundert*, Langen, München 1921. Cfr. inoltre: M. Dauthendey, 1912, in *Ges. Werke* I, 49 sgg. Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, Langen, München 1912, p. 61. Secondo Helmut Gernsheim (*Die Fotografie*, Fritz Molden, Wien 1971, p. 23), la citazione è un'invenzione, ma trovo che l'autenticità dell'opinione sia pienamente plausibile.

14 W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 477.

II



Figura 2. *Newhaven Fishwives*, ca. 1845 David Octavius Hill (scozzese, 1802–1870);
Robert Adamson (scozzese, 1821–1848).
Salted paper print from paper negative 11 5/8 x 8 9/16 in. (29.5 x 21.7 cm)

2.1. L'aura in quanto luogo è già evidente nella precedente immagine del giovane Kafka, ma l'attenzione dell'osservatore non resta sull'opera dell'autore, bensì sulla presenza comunicata all'interno dell'immagine. Benjamin discute inoltre una serie di immagini tratte dal pittore e pioniere della fotografia scozzese David Octavius Hill con Robert Adamson, conosciute con il titolo di *Newhaven Fishwives* del 1845.¹⁵ Qui, sui temi del

15 Newhaven è un villaggio di pescatori che, al tempo, si trovava ai piedi della collina di Edimburgo, a un miglio e mezzo di distanza. Sul sito web del titolare dei diritti sull'immagine fotografica, il Metropolitan Museum of Art di New York, si legge: «Poiché la maggior parte del lavoro degli uomini era in mare e quindi non solo al di là della portata della fotocamera, ma anche impossibile da catturare con

rapporto tra riproduzione e aura dell'originale, che in seguito sono andati a formare la pietra angolare del saggio sul *Kunstwerk*, la precisione tecnica dei *Newhaven Fishwives* lascia emergere qualcosa di inaspettato, portando alla luce una visione diversa rispetto a quella di un mero ritratto di soggetti. L'immagine esprime una "qualità magica",¹⁶ che Benjamin definisce "scintilla minima", che non per intenzione ma per mero "caso" ha creato un "*Hier und Jetzt*": un qui e ora, una presenza nell'immagine, un'autenticità espressa nel medium della riproduzione e perciò un incantesimo raggelato nel tempo, che possiamo chiamare una sorta di magia in quanto non può essere prevista.¹⁷ Questa presenza è un "luogo invisibile", un punto non illuminato in se stesso che è in grado di presentare il futuro come un'eterna estensione del momento presente. È come se, in uno spazio mosso interamente dalla coscienza, fosse entrato il non-intenzionale. Benjamin lo chiama l'"inconscio ottico" dell'opera e in tal modo si segnala l'ingresso della psicoanalisi nel suo pensiero.¹⁸ L'inconscio ottico è esposto dalla luce della lente, una scintilla che in pochissimi secondi rilascia la sua distensione o, in termini kantiani, la sua estensione – il suo "allungare il passo", scrive Benjamin. Ciò accade grazie alla tecnica chiave della fotografia: l'ingrandimento del tempo. L'inconscio ottico funziona più o meno allo stesso modo in cui la psicanalisi descrive le pulsioni: esse sono senza preavviso e inaspettate. Come la funzione della psiche, esso trascende l'astrazione e prende aspetti fisiognomici dal sistema di ingrandimento temporale allo stesso modo in cui la biologia si affida al microscopio per rivelare mondi nascosti che si presume non esistano. La scoperta non si arresta né nei soli oggetti né nella loro espressione; le immagini naturali catturate nelle fotografie non potrebbero mai conseguire la loro influenza senza essere riprodotte tecnicamente. La magia, per così dire, non ha inoltre mai richiesto i soggetti per essere consapevole della posterità. Esige piuttosto l'opposto: essere del tutto presente nell'attimo.

i tempi lunghi di esposizione del processo calotipo (trenta secondi o più in piena luce del sole), Hill e Adamson hanno prestato particolare attenzione alla lavoro delle donne e al senso di comunità che le legava insieme» <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1997.382.19>.

16 La magia può suggerire una rivelazione momentanea e inaspettata. Per un'analisi più approfondita, cfr. E. Jacobson, *Metaphysics of the Profane*, cit., pp. 93-99.

17 Cfr. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 479.

18 *Ibid.*

2.2. Il coinvolgimento di Benjamin nel materialismo diventa evidente in due forme. L'espressione del *geistiges Wesen* di una cosa è collocata all'interno del suo status di oggetto e quindi la neutralità è colta dal punto di vista dell'origine. Comunque, la perdita di potere della fotografia nell'esprimere l'essenza della ragione delle cose coincide con la crescente consapevolezza di Benjamin del potere del capitale, degli immaginari creati dal consumo e, in definitiva, di come le tecnologie sociali si presteranno all'uso del mercato. Ciò non va a discapito delle sue riflessioni su *das Geistige* – lo “Spirituale”, ovviamente in un senso assolutamente non hegeliano – ma va inteso nel senso del materialismo storico: una breve storia dell'uso di un medium tecnologico. Infatti, prima della scoperta del suo potenziale di mercato, scrive Benjamin che la fotografia era posseduta dalla “benedizione biblica”, una benedizione genesiaca non diversa dall'idea di un medium del linguaggio che resta beatamente nel Giardino dell'Eden. Il medium fu il primo a essere protetto dalle devastazioni del mercato. Lo sviluppo del capitalismo al di là del XIX secolo ha però rivelato una forza troppo potente perché la fotografia potesse resistere semplicemente sulla base del suo contenuto di verità. Essa è diventata la consorte del capitale e, attraverso l'immagine fotografica, come mai prima ha rivelato in modo evidente la sua reale qualità di bene di consumo. Oggetti irraggiungibili sono all'improvviso diventati accessibili in una immagine. L'“arte diabolica” non era nella lente, ma nel mercato che ne ha dettato l'uso.¹⁹ Le immagini create dalla fotografia diventano i fantasmi del mercato nella loro «sconfinata tristezza»²⁰ – così è diventata la fotografia una volta che il medium dell'assoluta innocenza ha finito per soccombere al fare-immagine per la menzogna del mercato.

2.3. Ci può tuttavia essere un po' di respiro messianico nel racconto della disperazione. La lente può essere asservita, ma non l'aura. In linea di principio, l'esposizione dell'aura è pari solo alla sua capacità tecnica e quindi ne risulta anche una contrazione, che per l'aura può essere riconosciuta in ciò che tecnicamente ne negherebbe la sua originalità. In tal senso, l'aura deve esistere nella forma di una “perfezione artistica” (*Künstlerische Vollendung*), e tuttavia un processo creativo mai compiuto, che cattura al contempo inizi e conclusioni.²¹ Questa *Künstlerische Vollendung*, forse simile alla categoria estetica di “compimento” (*Fertigwerden*) in Franz Ro-

19 Cfr. *ivi*, p. 477.

20 *Ivi*, p. 483.

21 Cfr. *ibid.*

senzweig, è un momento auratico né manifestato dalla lente né soppresso da essa, ma materialmente possibile soltanto attraverso di essa.²²

Prima delle immagini parigine di Eugène Atget, che Benjamin definisce come precursore del surrealismo, l'aura è soffocata sotto le tecniche convenzionali del ritratto fotografico e dell'arte del *Retusch* (ritocco). Benjamin vede queste come un prodotto della svolta capitalista per seppellire in sostanza ogni accesso alle grotte sotterranee di autenticità momentanea. «Egli ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfetta: egli introduce la liberazione dell'oggetto dalla sua aura»²³ – le immagini di Atget hanno purificato Parigi dal makeup utilizzato per nascondere l'aura e pertanto egli ha sancito la liberazione dell'oggetto dall'aura. Non bisognerebbe intendere ciò come la liberazione del materialismo dall'aura, né bisognerebbe pensarlo come una cieca difesa del secolarismo. Egli non cerca la liquidazione dell'aura da parte della riproduzione di massa o un originale rarefatto. Bisogna leggerlo al contrario: la liberazione dell'oggetto è anche l'indipendenza dell'aura dal suo apparire in senso strettamente cronologico. In tal senso, *Newhaven Fishwives* è reso tangibile e disponibile all'esperienza anche 150 anni dopo il suo primo apparire. Il suo *geistige Wesen* è comunicabile ed espressivo. Le immagini di Atget – continua Benjamin – «risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda».²⁴ Il medium salva questa essenza – un nucleo di contenuto intellettuale, discorsivo, *geistige* – da un'umanità in procinto di affogare. Ma che cos'è l'essenza? «Un singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina».²⁵ Che cos'è l'aura? Un lampo unico di spazio e tempo? Un'apparizione singola di qualcosa di distante che è reso così vicino da permettere che sia di nuovo oggetto d'esperienza.

2.4. È questo a caratterizzare lo scopo della fotografia per Benjamin: la liberazione dell'oggetto dall'aura per la liberazione dell'aura dall'oggetto. Ovviamente i due elementi, come forma e contenuto, sono entrambi esigenze fenomenologiche del fotografo. L'uno non potrebbe mai essere senza l'altro. Benjamin elogia l'aspetto degno di nota dei ritratti di gente comune di Atget nel rimuovere l'aura dalla sua *Wirklichkeit*, dalla realtà che la circonda, come l'acqua dalla nave che affonda. Ma dove sarebbe una

22 Rosenzweig lo definisce un «contesto pieno di contenuto e di anima, e perciò qualcosa di finito, di concluso in senso estetico». F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, a cura di G. Bonola, Marietti, Genova 1985, p. 261.

23 W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 485.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

nave senza l'acqua? L'aura è ovunque, ma ci è accessibile solo attraverso il medium della rivelazione. È un punto di riferimento, una misura tra spazio e tempo, ma anche la forma della singolarità nella distanza che è resa presente prima di noi. E dunque questa liberazione parla soltanto a una forma di libertà dal rapporto binario tra soggetto e oggetto e non alla separazione delle essenze. Benjamin non esige pertanto la liquidazione dell'aura attraverso le nuove tecnologie di riproduzione di massa, ma piuttosto la liberazione dell'aura dalla reificazione e dall'astrazione dalle persone reali e da noi stessi, dove l'immagine ha origine. Questa caratteristica della fotografia è il buco della serratura attraverso cui scaturisce l'unità di materialità e percezione: la chiave è portare l'osservatore più vicino a un'originalità che non è rarefatta, non è semplicemente un «superamento dell'irripetibile e unico»²⁶ o un superamento della singolarità attraverso la ripetizione, ma un ritorno all'unica, autentica e straordinaria presenza della sua qualità nel nostro tempo – in altre parole: «l'*hic et nunc* dell'opera d'arte».²⁷

2.5. La divisione soggetto-oggetto è sviscerata dal medium, in quanto nell'immagine fotografica non c'è alcuna distinzione significativa tra originale e riproduzione. L'opera d'arte è così congiunta alla sua riproduzione in questa forma che vince la sua singolarità togliendo brillantezza all'oggetto attraverso la lente. La fotografia torna alla pura forma, la lingua divina, per diventare “creativa”, ma intendendo per creativa veramente *genesiacca*: essa ritornerà alla narrazione della creazione se sarà in grado di emanciparsi dagli interessi fisiognomici, politici e scientifici di un'epoca che l'ha trasformata in “feticcio” per diventare, per così dire, di nuovo se stessa.²⁸

2.6. La fotografia è una misura, che sempre presenta o concretizza la distanza tra il mondo e la sua redenzione. La fotografia è sempre una fotogrammetria tra questi due poli. Franz Rosenzweig ha compreso questi momenti in un'ampia portata storica punteggiata da momentanee scintille di creazione, rivelazione e, infine, redenzione. Benjamin, quando è diventato sempre più consapevole del suo momento storico e quindi si è impegnato con la promessa del marxismo come metodo, ha provato a fare della lingua, dell'immagine e perciò della fotografia il medium principale per rendere

26 *Ibid.*

27 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Opere complete*, vol. VI, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004, p. 273.

28 Cfr. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 490.

accessibile il transitorio, per accelerare un ritorno alle origini e così per collegare inizi e fini in un modo tale che essi possano liberare le fonti della redenzione. «La creatività della fotografia – egli conclude – è la sua abdicazione alla moda. “Il mondo è bello”: questo è il suo motto».²⁹ In altre parole, l'elemento della creazione divina nella fotografia è la sua risposta a un mondo permeato da quanto è della più breve durata: la moda. Per invocare la *Genesis*: ““Il mondo è bello’ – esattamente questo è il suo motto”.

Traduzione dall'inglese di Dario Gentili

29 *Ibid.*

SEMIOTICA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

Collana diretta da *Felice Cimatti* e *Claudia Stancati*

- 1 Salvatore di Piazza, *Congetture e approssimazioni. Forme del sapere in Aristotele*
- 2 Francesco La Mantia, *Che senso ha? Polisemia e attività di linguaggio*
- 3 Antonino Bondì, *Percezione, semiosi e socialità del senso*
- 4 Francesca Piazza, Salvatore Di Piazza, *Verità verosimili. L'eikos nel pensiero greco*
- 5 Emiliano La Licata, *Giocare sull'orlo del caos. La creatività del linguaggio tra l'epistemologia della complessità e la filosofia di Wittgenstein*
- 6 Giusy Gallo, *Dall'economia alla semiologia. Saggio sulla conoscenza tacita*
- 7 Cosimo Caputo, *Emilio Garroni e i fondamenti della semiotica*
- 8 Marco Carapezza, *La lingua traveste il pensiero. Immagine, logica e giochi linguistici in Wittgenstein*
- 9 Laurent Danon-Boileau, *Il bambino che non diceva nulla*, a cura di Alessia Tomaino
- 10 Ernst Tugendhat, *Dalla metafisica all'antropologia*, a cura di Armando Canonieri
- 11 Stefano Beggiora, Mario Giampà, Alfredo Lombardozzi e Anthony Molino (a cura di), *Sconfinamenti. Escursioni psico-antropologiche*
- 12 Francesco Raparelli (a cura di), *Istituzione e differenza. Attualità di Ferdinand de Saussure*
- 13 Emmanuelle Danblon, *L'uomo retorico. Cultura, ragione, azione*, traduzione di Salvatore Di Piazza
- 14 Felice Cimatti, Stefano Gensini, Sandra Plastina (a cura di), *Bestie, filosofi e altri animali*
- 15 Stefano Oliva, *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, prefazione di Paolo Virno

*Finito di stampare
nel mese di xxxxxx 2016
da Digital Team - Fano (PU)*