

[www.giornaledifilosofia.net](http://www.giornaledifilosofia.net)

QUANDO L'ESTETICA DIVENTA POLITICA  
L'IMMAGINE DIALETTICA IN WALTER BENJAMIN

Alessandra Campo

[www.giornaledifilosofia.net](http://www.giornaledifilosofia.net) - Novembre 2007

# QUANDO L'ESTETICA DIVENTA POLITICA

## L'IMMAGINE DIALETTICA IN WALTER BENJAMIN

di Alessandra Campo

A partire dal saggio heideggeriano *La questione della tecnica* (Heidegger, 1953), il dibattito relativo all'impatto dello sviluppo tecnologico sulla realtà storica e umana ha assunto oggi un'ampiezza notevole. Ciò è avvenuto non solo a causa dell'inevitabile progresso che, ormai sotto gli occhi di tutti, le nuove tecnologie hanno subito negli ultimi decenni, giungendo a sconfinare in territori come l'ingegneria genetica o l'intelligenza artificiale, ma anche perché, proprio in virtù di questa crescita esponenziale, la riflessione dedicata ai temi aperti dalla 'questione della tecnica' si offre sempre più al coinvolgimento delle diverse discipline filosofiche, le quali, ognuna nella prospettiva che le compete, sembrano non potersi più esimere da un confronto con questi problemi<sup>1</sup>. Se, da un lato, ciò rivela l'influenza esercitata dalle moderne tecnologie sull'esistenza non solo umana, bensì del mondo e della natura in generale, dall'altro mette anche e soprattutto in luce i punti nodali su cui i diversi rami del pensiero filosofico convergono, individuando una probabile, comune ragion d'essere, fondamentale al fine di ricollocare la

---

<sup>1</sup> Sarebbe impossibile citare tutti i pensatori contemporanei che hanno dedicato le proprie riflessioni alla questione della tecnica e della società moderna in relazione al progresso tecnologico. È sufficiente tuttavia un sommario riferimento ad alcuni di essi per mostrare la molteplicità di prospettive da cui la questione è stata affrontata. Oltre al già citato M. Heidegger, che introduce tale tema all'interno della questione dell'essere e dell'oltrepassamento della metafisica, si ricordino, tra gli altri, nell'ambito dello strutturalismo francese, M. Foucault e i suoi riferimenti alla biopolitica, come fenomeno legato alla modernità e all'affermazione tecnica, tema ripreso recentemente da Esposito, 2004; e ancora in ambito etico H. Jonas e il suo *Principio responsabilità* (Jonas, 1979); U. Galimberti, che unisce la prospettiva di filosofia della storia a quella antropologica. Quest'ultimo approccio è quello che contraddistingue A. Gehlen. Di carattere più ermeneutico i contributi di G. Vattimo (Vattimo, 1985 e 1989).

riflessione filosofica nel suo posto peculiare, all'interno delle dinamiche sociali e culturali dell'età contemporanea.

Non è questa la sede per affrontare le complesse questioni emerse già in queste poche righe introduttive (il problema della tecnica, da un lato, e la domanda sul senso attuale della filosofia dall'altro). Piuttosto, qui interessa mostrare in che termini una particolare disciplina, quale l'estetica, giunga a intersecarsi inevitabilmente con questioni di carattere etico-politico, proprio laddove oggetto di ricerca diventa la questione delle conseguenze del dispiegamento tecnico sulla società moderna e post-moderna e, all'interno di essa, sull'arte.

Si prenderanno in esame, allora, gli spunti lasciateci in eredità da W. Benjamin (1892-1940), pensatore che in modo del tutto peculiare si è dedicato al tentativo di comprendere le trasformazioni epocali che hanno inaugurato la sua – e con essa la nostra – epoca. Le sue preziose intuizioni filosofiche appaiono tanto più interessanti, nella misura in cui egli ha cercato di mettere in luce, tra le altre cose, i nessi significativi che in questo contesto legano lo sviluppo tecnico alla questione della possibilità di parlare ancora di arte nell'età della tecnica (tema che Benjamin affronta esplicitamente nel saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, *ORT*). Non è tuttavia questo, nello specifico, il tema che qui si vuole affrontare. Obiettivo del presente lavoro è piuttosto quello di mostrare come categorie quali quella di 'immagine', e in particolare quella tipicamente benjaminiana di «immagine dialettica», rivelino, nell'uso speculativo che l'autore ne fa, quei nessi essenziali in cui riflessioni di carattere estetico si incontrano con altre più precisamente politiche, le quali possono forse offrire preziose chiavi di lettura del nostro presente.

È probabilmente in una chiave politica<sup>2</sup>, infatti, che dovrebbero orientarsi le riflessioni attuali riguardanti le questioni connesse allo sviluppo tecnologico e al suo

---

<sup>2</sup> L'accezione in cui si assumerà il termine "politica" sarà oggetto di chiarimento nel corso dell'argomentazione. Per ora basti anticipare la vicinanza al significato arendtiano di politica come apertura di quello spazio in cui si danno le relazioni tra gli uomini, ovvero il ventaglio di inaspettate possibilità all'interno del quale, con l'azione e con il discorso, ogni uomo intreccia la trama dell'*inatteso*. E', in altri termini, il senso politico connesso alla concezione greca della *polis*: «La *polis* [...] è l'organizzazione delle persone così come scaturisce dal loro agire e parlare insieme, e il suo autentico spazio si realizza fra le persone che vivono insieme a questo scopo, indipendentemente dal luogo in cui si trovano» (Arendt, 1958, 145). Già sulla base di questi pochi suggerimenti si aprono degli interrogativi strettamente connessi all'affermazione delle nuove tecnologie nei più diversi ambiti dell'esistenza: cosa succede, infatti, quando questo spazio *politico* di azione e dialogo diventa globale e non più geograficamente circoscrivibile? Immateriale nel senso di virtuale (si pensi a internet e al mondo

impatto sul nostro mondo. Ciò si rivelerà in ultima analisi particolarmente significativo per la comprensione di quei fenomeni sociali, etici e pratici in generale, oggi sotto gli occhi di tutti e che determinano le caratteristiche peculiari del nostro tempo.

## 1. Pensiero e immagine

Il concetto di immagine gioca un ruolo centrale nel pensiero benjaminiano fin dalle opere giovanili, in particolare nel *Dramma barocco tedesco* (DB, 1928). Pur non essendovi esplicitamente tematizzata, già nelle prime pagine della complessa *Premessa gnoseologica*, tale nozione si rivela essenziale per la comprensione della stessa concezione gnoseologica di Benjamin. La terminologia benjaminiana connessa all'immagine, all'arte e all'estetica in generale, svolge, infatti, una parte essenziale all'interno della riflessione sulla verità, sulla conoscenza e sulla filosofia. In questo contesto, la famosa 'frammentarietà' della produzione di Benjamin non è un mero fatto accidentale, connesso alle difficoltà logistiche ed esistenziali degli anni che il filosofo si è trovato a vivere, ma rientra nelle intenzioni programmatiche dello stesso autore, laddove egli dichiara apertamente la sua avversione nei confronti di quella filosofia orientata ad organizzarsi in 'sistema':

L'alternativa della forma filosofica, posta dai concetti di dottrina e saggio esoterico, è precisamente quella che è ignorata dal concetto di sistema proprio del diciannovesimo secolo. Fintanto che esso determina la filosofia, questa rischia di adattarsi a un sincretismo, il quale cerca di catturare la verità entro una ragnatela tesa tra conoscenze, come se la verità provenisse da fuori, volando [...] Se la filosofia vuole conservare la legge della sua forma, non in quanto tramite mediatore verso il conoscere, bensì in quanto rappresentazione della verità, va data importanza a questo esercizio della sua forma, ma non alla sua anticipazione nel sistema (DB, 4; corsivo nostro).

La verità, non è né oggetto di intenzione (in senso fenomenologico), né mera *adaequatio* tra pensiero (parola) e oggetto. La verità è «idea». E le 'idee', a loro volta, non sono l'essenza delle cose o, platonicamente, il loro modello iperuranico, quanto, piuttosto, «costellazioni eterne, e in quanto gli elementi vengono concepiti come punti

---

*parallelo del World Wide Web)? E cosa succede quando le persone 'vengono fatte' parlare e agire, dando loro peraltro l'illusione di essere i produttori di questo nuovo spazio e di poterne consapevolmente usufruire (pericolo, questo, messo spesso in luce dalla critica ai *mass media* e alle loro influenze sulla società)?*

dentro simili costellazioni, i fenomeni vengono suddivisi e insieme salvati» (*DB*, 11). Le idee sono, cioè, quell'«altro» dalle cose che, tuttavia, non le trascende, ma è loro immanente, che le preserva nel loro essere frammenti («punti») all'interno di una totalità (le «costellazioni»), che soltanto *in* tale frammentarietà si dà. In altri termini: la verità è il «non-poter-ridurre» le cose ad una Unità concettuale originaria. Essa è, si potrebbe dire, il silenzio che la parola reca sempre assieme al detto, l'inespresso che si nasconde dietro ad ogni espressione, la misteriosa allegoria in cui si torce ogni simbolo, l'ineffabile che *appare* nella bellezza. Di tutto questo non si dà nome, se non nella pura lingua divina ormai perduta, né si dà pensiero o concetto. Solo l'immagine si mostra quale spazio di apparizione della verità, non come luminosa rivelazione, ma come darsi di un che di velato e indisvelabile.

La totalità della filosofia, il suo sistema, è di portata superiore a quanto possa richiedere l'insieme di tutti i suoi problemi, perché l'unità nella soluzione di tutti questi non è a sua volta interrogabile [...] Ne deriva che non vi è questione che abbracci, interrogandola, l'unità della filosofia [...] esistono tuttavia configurazioni<sup>3</sup> che, senza essere una questione, hanno la più profonda affinità all'ideale del problema. Esse sono le opere d'arte [L'ideale del problema] è sepolto [nella molteplicità] delle opere, e il farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire, nell'opera d'arte, l'ideale del problema come una delle sue manifestazioni. (*Le affinità elettive*, *AE*, 212-213).

Allorché il pensiero filosofico si arresta impotente, incapace di rispondere discorsivamente alla totalità dei problemi filosofici, le opere d'arte si scoprono come le «configurazioni» in cui la verità appare pur senza rivelarsi in modo concettualmente afferrabile. Essa esiste, dunque, solo come «qualcosa-che-si-rappresenta», in quanto «contenuto essenziale della bellezza» (*DB*, 5, 7). È la bellezza il velo necessario in cui soltanto si dà verità. Ogni tentativo di squarciarla ucciderebbe la verità stessa, con la forza categorizzante della parola e del pensiero. Essa muore nel mero possesso: «la verità non è un'esplicitazione che distrugga il mistero, bensì una rivelazione che gli rende giustizia» (*DB*, 8).

---

<sup>3</sup> Si noti che il termine tedesco usato da Benjamin, qui tradotto con «configurazioni», è «*Gebilde*», che, come si vede, contiene il termine *Bild*, ovvero 'immagine'. Non è arbitrario, quindi, considerare questo passaggio comprovante la tesi secondo la quale, nella riflessione benjaminiana, sarebbe presente un certo sforzo teso ad attribuire alla dimensione estetica di una certa 'figuratività' un valore filosofico peculiare. Benjamin si inserisce, da questo punto di vista, a pieno titolo all'interno della compagine filosofica e intellettuale del Novecento che ha sperimentato, non solo dal punto di vista speculativo, i crinali critici cui la riflessione filosofica tradizionale – la 'metafisica' di cui Heidegger predica l'oltrepassamento – è giunta nel XX secolo.

La verità è ciò che la bella apparenza dell'immagine non dice, pur manifestandola: «Nell'inespresso appare la potenza superiore del vero [...] Esso spezza [...] quel che resta, in ogni bella apparenza, come eredità del caos: la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un "pezzo", a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo» (AE, 222).

Totalità smentita, infranta.

Anche nelle riflessioni sulla storia e sulla temporalità, Benjamin critica la totalizzante visione lineare e progressiva della storia – che attribuisce al 'dispotismo' storiografico della borghesia. Una storiografia che incasella la memoria nell'ordine cronologico degli eventi, tappeto rosso sui cui far marciare trionfanti i vincitori che nel tempo hanno affermato la *propria* storia a discapito di quella degli oppressi. È necessario, allora, interrompere questo *continuum* fittizio e discriminante per riscoprire, nella *Jetztzeit*, l'attimo utopico che spezza la linearità temporale, lo scarto di discontinuità in cui la storia autentica accade. Così, come l'opera d'arte interrompe il pensiero nella rappresentazione ineffabile della verità, la *Jetztzeit* taglia la freccia orientata della storia e ne rivela gli attimi autentici e dimenticati:

Il suo procedimento [dello storicismo] è quello dell'addizione; essa fornisce una massa di fatti per riempire il tempo omogeneo e vuoto. [Ma] al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. *Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade.* Il materialista storico<sup>4</sup> affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia (Benjamin, 1942, 85; corsivo nostro).

Eccola, allora, l'«immagine dialettica»: essa è la monade che opera questo «arresto messianico»; è «dialettica nell'immobilità» (Benjamin, 1927-1940, N 3,1), immagine balenante, istantanea, che nella sua dirompente fugacità e inafferrabilità rivela ciò che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto.

---

<sup>4</sup> Quando parla di materialista storico, Benjamin si riferisce a colui che, pur facendo riferimento alle categorie marxiste, volge alla storia uno sguardo libero dal pregiudizio utopico della linearità progressiva del corso temporale, consapevole dell'importanza fondamentale assunta dagli 'attimi' in cui la storia, anziché dispiegarsi cronologicamente, spezza la propria omogenea continuità.

È nell'immagine dialettica che confluiscono i temi speculativi del pensiero di Benjamin. In essa filosofia della storia, politica e teologia si toccano in quel punto che le riguarda tutte: l'utopia che sola, per il filosofo berlinese, può salvare la storia e, con essa, il pensiero:

Lo storico [...] afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta ad incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come quell'*adesso*, nel quale, per così dire, sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico. *Questo concetto istituisce una connessione tra storiografia e politica, che è identica a quella teologica tra rammemorazione e redenzione.* Questo presente si condensa in immagini che si possono chiamare *immagini dialettiche*. Esse rappresentano una "trovata salvifica" per l'umanità. (Benjamin, 1927-1940, Ms 442; corsivo nostro).

Ma in definitiva, da *cosa* è necessario salvare la storia e la filosofia? In che senso può una categoria estetica – il 'puro apparire del bello' o la «configurazione» artistica – sovrapporsi al concetto temporale di *Jetztzeit*? E ancora: perché tale immagine deve essere dialettica? Infine: cosa ha da dire tutto questo al nostro tempo?

Sono queste le domande a cui si tenterà ora di rispondere.

## **2. Il dispiegamento tecnico: una trasformazione epocale**

### **2.1 Memoria ed esperienza**

Le precedenti considerazioni relative alla verità, al pensiero e alla storia, da cui muove la speculazione benjaminiana, vanno tenute ben presenti nell'accostarsi all'indagine che l'autore berlinese dedica alla società moderna. È altresì interessante notare come una concettualità prettamente filosofica trovi in Benjamin un immediato risvolto sociologico e antropologico: in particolare, come si vedrà, saranno alcuni concetti estetici presenti nel suo pensiero a offrire importanti criteri interpretativi della società moderna. Si tenga presente, inoltre, che l'analisi benjaminiana del Moderno è strettamente connessa alla riflessione sullo sviluppo della tecnica moderna in ambito produttivo, sociale ed artistico. All'affermazione della borghesia capitalistica e industriale – quale evento socio-storico – corrisponde, per Benjamin, lo sviluppo tecnico e scientifico cominciato già nel XIX secolo (almeno per quanto riguarda l'applicazione industriale, ma potremmo risalire già ai secoli XVI-XVII – e quindi agli albori dell'età moderna – per incontrare le prime, decisive innovazioni scientifiche e

tecniche). Tale sviluppo, a sua volta, è il significativo *pendant* del percorso storico-filosofico della cultura e della tradizione occidentali. Non è possibile in questa sede ricostruire filosoficamente i fenomeni moderni che si compiono nel dispiegamento tecnico<sup>5</sup>. Qui basti tener presente come, tra le altre cose, siano proprio le categorie di verità, pensiero e storia a subire una torsione che, di fatto, ne stravolge i paradigmi. Di contro alla discontinuità storica proclamata da Benjamin, la società moderna assiste al trionfo della linearità temporale, non solo attraverso alla concezione storiografica progressiva – condivisa, loro malgrado, tanto dalla storiografia borghese, quanto dalla concezione utopica marxista<sup>6</sup> - ma anche nella prospettiva del pensiero e della scienza. Lo sviluppo tecnico traduce infatti a livello sociale, economico e produttivo un atteggiamento di autoaffermazione dell'uomo moderno sulla realtà, il quale, forte delle proprie conquiste scientifiche, si (im)pone nei confronti del 'mondo esterno' come soggetto in grado non solo di conoscerlo e 'calcolarlo' senza soluzione di continuità fin negli angoli più riposti, ma anche di agire (tecnicamente) su di esso, tendendo a cancellare ogni opacità, qualsiasi residuo di inconoscibilità. Se tutto questo è vero, allora la modernità rappresenta uno spartiacque epocale, poiché in essa, tramite l'affermazione dell'economia industriale e della produzione tecnica la società stessa assiste a modi radicalmente nuovi di esistenza rispetto al mondo.

In particolare – ed è questo che a Benjamin preme mettere in luce nella sua critica della società borghese moderna – l'età della società industriale, caratterizzata dalla crescita smisurata della città e dall'accalcarsi in essa di folle di persone, irreggimentate nel lavoro di fabbrica, l'epoca moderna, attraverso lo sviluppo tecnico, appunto, avrebbe sostituito alle forme originarie dell'esperienza e del ricordo il dominio del 'perfettamente noto': i giornali garantiscono un'informazione dettagliata quotidiana, la fotografia permette la riproduzione esatta della realtà, il lavoro si riduce alla ripetizione di gesti sempre uguali (si pensi alla catena di montaggio), perfettamente conosciuti,

---

<sup>5</sup> Riguardo a tale ricostruzione appare inevitabile rinviare alle analisi condotte in proposito da M. Heidegger, il quale offre la ricostruzione forse più completa dei fenomeni caratterizzante la modernità, in relazione al percorso di tutta la tradizione filosofica occidentale. Tra gli altri, si ricorda in particolare il saggio: *L'epoca dell'immagine del mondo* (Heidegger, 1938a).

<sup>6</sup> Benjamin ha incontrato e accolto il marxismo nel proprio ordito filosofico a metà degli anni Venti. Inizialmente affascinato e influenzato dall'utopia marxista, all'epoca della stesura delle *Tesi di filosofia della storia* (1940), egli si rivela consapevole dei limiti di una tale concezione utopica che individuava nella storia una progressività lineare rivolta alla realizzazione, si potrebbe dire escatologica, dell'umanità nella società senza classi. Pur mosso da motivazioni e sensibilità assai vicine a quelle marxiste, Benjamin ne contesta tuttavia l'incapacità di individuare nella storia una intrinseca discontinuità, quella delle sconfitte degli oppressi obliate dal passo trionfante della vittoriosa marcia borghese verso il progresso. È nel *discontium* temporale che Benjamin individua la possibilità salvifica e non in un improbabile futuro ancora sempre da realizzare.



privi di qualsiasi carattere di unicità e irripetibilità. Ma allora la modernità è l'epoca in cui si chiude lo spazio del *possibile* e dell'*inatteso* che spezza la linearità temporale 'facendo accadere' la storia; in cui la persistenza indissociabile di un'ombra di *inconoscibilità* all'interno del noto viene estinta dal 'tutto portato a coscienza'; in cui, soprattutto, la distanza sempre aperta dello scambio tra le cose e le persone, in virtù della quale soltanto si dà comunicazione e dialogo, viene ridotta al minimo, fino a sparire. Allo stesso modo muore la capacità di ricordare, che solo lasciando aperto nel passato lo spazio dell'ignoto può farsi colpire dalla memoria autentica. È quella che nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* (MB, 1938) Benjamin chiama «*mémoire involontaire*»: «parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'«esperienza vissuta»» (MB, 94-95). Qui l'esperienza vissuta (*Erlebnis*) si contrappone, allora, all'autentica esperienza (*Erfahrung*), quale apertura all'altro da sé come sconosciuto e mai del tutto conoscibile. Essa è lo spazio necessario all'azione e al dialogo, la distanza in cui la comunicazione e lo scambio tra le persone vengono preservati.

La società della tecnica, la società moderna è dunque quella in cui l'esperienza si atrofizza nel già noto del dominio che manipola la realtà, anziché 'farla essere'.

L'incapacità dell'uomo moderno di fare esperienza non indica tanto in Benjamin una crisi di carattere gnoseologico. Essa è immediatamente, invece, crisi della comunicazione. Non si ha esperienza se quest'ultima non è più comunicabile. E se l'esperienza non può più essere trasmessa, ciò non dipende dall'esperienza in quanto tale, ma dalla condizione in cui versa il soggetto moderno, che dalla comunicazione sembra essere tagliato fuori<sup>7</sup>. Incapacità di *fare esperienza* è il crollo della rete di relazioni in cui soltanto l'uomo si costituisce come qualcuno che è in relazione-a<sup>8</sup> (agli

---

<sup>7</sup> È il tema del breve ma significativo saggio del 1933 dal titolo *Esperienza e povertà*. Si tratta di un testo in cui è possibile leggere frasi recuperate poi in modo molto simile nel *Narratore* (1936), sebbene nel primo i motivi artistico-letterari cedano il passo a questioni di carattere socio-politico: in questo saggio, infatti, Benjamin attribuisce la responsabilità della perdita di esperienza a eventi come la Prima Guerra Mondiale, da cui la gente sarebbe tornata «non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile» (Benjamin, 1933, 204).

<sup>8</sup> Quest'ultima espressione apre in realtà un capitolo particolarmente spinoso della riflessione relativa alla società moderna e tecnologica, soprattutto da un punto di vista etico, oltre che, naturalmente, teoretico. È la domanda sulla natura dell'essere umano, sulla sua essenza. Essa è data una volta per tutte, quasi una determinazione trascendente e trascendentale dell'esser uomo dell'uomo, o è intrinsecamente storica, nel senso di transeunte e contingente, legata e condizionata dall'epoca storica in cui l'uomo medesimo vive? Si tratta in altri termini di stabilire se l'uomo *sia* essenzialmente e naturalmente determinato dal suo essere relazionale, dal suo essere sempre fuori di sé, o se questa non sia semplicemente un *modo* della sua essenza, relativo ad un'epoca storica determinata. A tal proposito si rinvia alla critica di H. Jonas all'utopia (in particolare a quella marxista) che rintraccia l'uomo autentico in qualcosa *ancora* da venire,

gli *altri* e alle cose). Incomunicabilità essenziale, tanto più paradossale oggi, che viviamo immersi nella Rete globale.

All'esperienza autentica, comunicabile, esperienza della narrazione, del racconto (*Erzählung*), la modernità contrappone il ricordo oggettivato nel romanzo.

Il ricordo [*Erinnerung*] fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione [...] questa è la memoria epica e l'elemento musicale del racconto [...] Ma ad essa si oppone un altro principio [...] come elemento musicale del romanzo [...] È, in altre parole, la *reminiscenza* [*Eingedenken*], che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo (Benjamin, 1936, 262; corsivo nostro).

La «catena della tradizione» del racconto tramandato dalle generazioni, la loro *memoria*, è ora cronologia, documento storico, un *Eingedenken*: ricordo stampato nero su bianco, oggettivo, identico a se stesso per i posteri a venire. Un dato acquisito. Non più una esperienza, *Erfahrung*. Ma un *Erlebnis*, un'esperienza vissuta, talmente a dominata dal ricordo, dalla parola, da esaurirsi in essi. La consapevolezza moderna del sé isolato rispetto al mondo calcolabile e misurabile ha il suo rovescio paradossale nell'assenza di esperienza. Viene meno lo stupore da cui solo nasce il sapere autentico. Il trauma, lo *shock* della modernità è il momento in cui, quanto più tronfio il soggetto si impadronisce delle cose e del mondo, tanto meno le possiede.

Cose, persone, esperienze divengono il *sempreuguale* della merce prodotta in serie, dei gesti del lavoratore alla catena di montaggio, dei ritmi sempre identici e serrati della vita della metropoli, dell'individuo uguale a se stesso nel monadismo delle folle cittadine. È il paradosso, il primo paradosso del moderno. Il primo passo dialettico: più ricordo del passato [*Eingedenken*] si 'possiede', meno lo si ricorda [*erinnern*].

Esiste dunque un legame essenziale tra l'esperienza, la sua comunicabilità, e la storia come capacità di ricordare autenticamente. Di conseguenza il crollo dell'esperienza coincide immediatamente con l'incapacità di relazione, che si realizza nel momento in

---

facendo della natura umana un fine cui tendere, verso cui la storia stessa è orientata, ma mai dato una volta per tutte: cfr. Jonas, 1979, 278: «l'“uomo autentico” è già sempre esistito [...] in tutta l'ambiguità che gli è connaturata. Volerla eliminare significa voler eliminare l'uomo [...] L'uomo che abbia perso davvero quella ambiguità, l'uomo utopico, può essere soltanto l'*homunculus* della futurologia socio-tecnica». Di contro, all'interno di una attenta ricostruzione del pensiero foucaultiano sulla biopolitica, R. Esposito sostiene che «non esiste qualcosa come una natura umana definibile e identificabile in quanto tale, indipendentemente dai significati che la cultura, e dunque la storia, nel corso del tempo, ha impresso in essa» (Esposito, 2004, 22).

cui l'uomo appare sovrano incontrastato delle cose<sup>9</sup>. Lo scambio o il dialogo con esse viene meno allorché il fare e il conoscere del moderno le porta completamente a nudo, ne lacera qualsiasi residuo di mistero o di inconoscibilità.

Questo schema non si applica solo ai prodotti dell'industrializzazione, ma con essi all'operaio della catena di montaggio, perfettamente sostituibile da qualunque altro lavoratore, come ai ricordi e alle esperienze stesse, manipolate e prodotte in serie da quella che Adorno e Horkheimer avrebbero chiamato «industria culturale»<sup>10</sup>.

La relazione muore nel momento in cui diviene a senso unico, dall'io conoscente alla cosa mercificata; la verità svanisce nel tentativo di lacerare il velo che la ricopre.

## 2. 2 *Trasposizione estetica della questione: l'aura*

Lo spazio di questa relazione è, nella concezione benjaminiana, immediatamente estetico. L'immagine a cui il filosofo ricorre ha a che fare, cioè, con la percezione e la sensibilità. Si tratta, ovvero, dell'«aura». In particolare, tra le diverse definizioni che Benjamin offre di essa, una ne sottolinea il carattere estetico, nella misura in cui fa riferimento alla sensibilità (al senso della vista in particolare) e al rapporto che, sulla base di essa, si instaura con le cose:

nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura [...] *avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare*. Ciò è confermato dai reperti della *mémoire involontarie*. (Essi sono, d'altronde, irripetibili: e sfuggono al ricordo che cerca di incasellarli) (*MB*, p. 124-125; corsivo nostro).

---

<sup>9</sup> A questo proposito appare estremamente interessante la riflessione di H. Arendt sullo stretto nesso che lega azione, dialogo e storia (ossia, memoria) nello spazio del 'possibile' e dell'«inatteso»: questo legame è, secondo Arendt, di carattere essenzialmente politico. Solo nello spazio della *polis*, nella dimensione della comunità, che sempre di nuovo si definisce, infatti, si può aprire l'essenziale 'distanza relazionale' tra le persone che al contempo permette e sorge dal dialogo, dall'azione e dalla capacità di narrare. Cfr. Arendt, 1958: «Il fatto che l'uomo sia capace di azione significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo sulla terra» (p. 129); «L'azione si rivela pienamente solo al narratore» (p. 140); e ancora: « il vivere-insieme degli uomini nella forma della *polis* sembrava garantire che le più futili attività umane, l'azione e il discorso, e i meno tangibili e più effimeri "prodotti" umani, le gesta e le storie cui danno vita, sarebbero stati imperituri. L'organizzazione della *polis* [...] è una specie di organizzazione della memoria» (p. 145). L'innegabile vicinanza di questo pensiero agli spunti benjaminiani in una interpretazione apertamente politica permette di anticipare la comprensione del ruolo che quest'ultima gioca anche all'interno del pensiero di Benjamin, quale raccordo essenziale e ultimo cui queste riflessioni tendono. Come si vedrà questo raccordo, in Benjamin, è di matrice essenzialmente estetica.

<sup>10</sup> Cfr. Horkheimer-Adorno, 1947, 126-181.

L'aura è quindi quella distanza incolmabile che circonda le cose e che al contempo permette ad esse di entrare in relazione con noi, e, viceversa, a noi con esse. L'aura è, per così dire, la 'guaina', l'«apparizione irripetibile di una lontananza» (*MB*, 125) che avvolge gli oggetti, i quali *appaiono* in tale distanza «per quanto questa possa essere vicina» (*ORT*, 25). Pur nella loro prossimità e quotidianità, tali oggetti, ricambiando il nostro sguardo, spezzano l'abituale e si rovesciano in *shock*.

Non è la comprensione razionale e concettuale della realtà quella in cui le cose diventano oggetti della nostra conoscenza. O meglio: questo rapporto gnoseologico più propriamente scientifico è a sua volta possibile sulla base di una più originaria e mai colmabile differenza, all'interno della quale soltanto le cose possono apparire e contemporaneamente instaurare un legame con l'osservatore (la loro «capacità di guardare»). Qui è in gioco, insomma, la sensibilità medesima, il modo di 'sentire', di 'vedere' ciò che è *altro*. Nella dimensione auratica questo sentire è inesauribile, incolmabile e mai concettualizzabile, ma solo 'immaginabile' nel senso che si *fa* immagine, *esiste* come tale. In questo senso l'«immagine» subentra al concetto che non sa prevederla, in quanto apparenza che non è «l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello *necessario* di cose per noi» (*AE*, 236; corsivo nostro).

Ma se è vero, come si è visto, che la modernità è l'età in cui si pretende di dire l'ineffabile, allora essa è il tempo della lacerazione di tale involucro, del «*Verfall der Aura*». L'esperienza dell'aura ha in sé un 'andare oltre', dovuto al fatto che, nell'apparizione della distanza, lo sguardo, arricchito dalla memoria involontaria, esce dall'ordinario e dal *continuum* del tempo: nella modernità questa stessa esperienza viene meno, l'oggetto si appiattisce sul sempre uguale della produzione industriale. Allo stesso modo la comunicazione diviene informazione, il dialogo si riduce a parola a senso unico. La realtà è ora oggetto di mercato e di possesso; la verità, il cui velo auratico viene implacabilmente lacerato dal progresso tecnico e scientifico, mero feticcio. È il modo stesso di 'sentire' che cambia e che forse, assieme all'esperienza, subisce un'inarrestabile atrofia.

*Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale (corsivo nostro) [...].*

La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico (ORT, 24- 25).

Ma se questo è vero, che fine fa l'immagine? In cosa si trasforma quello *shock* che solo come interruzione e catastrofe cognitivo-sensoriale sembrava poter aver luogo? E, se quella 'immagine' garantiva l'unico rapporto autentico in generale, che ne è dell'uomo, del suo sentire e della sua relazione con gli altri?

In altri termini, ormai, alla questione speculativa si connette quella più prettamente 'politica'. Ciò si comprende assumendo tale termine nel senso che rinvia alla *polis*, quale «organizzazione delle persone così come scaturisce dal loro *agire e parlare* insieme, [il cui] autentico spazio si realizza fra le persone che vivono insieme a questo scopo, indipendentemente dal luogo in cui si trovano» (Arendt, 1958, 145; corsivo nostro). Se si concepisce la 'politica' come la costruzione di questo spazio collettivo in cui l'apertura garantisce l'agire 'insieme' – la comunicazione e il dialogo – allora la trasformazione della dimensione esperienziale e le modificazioni percettive ad essa connesse sono immediatamente novità di carattere 'politico'. Ne va, in sostanza, delle possibilità etiche e comunicative della società moderna.

Bisogna dunque finalmente comprendere in che modo la riflessione sulla tecnica, sul sentire (e come si vedrà: sull'arte) conduca a questi temi.

### **3. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**

Ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; *il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico*. La tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione» (ORT, 22; corsivo nostro).

Come si è visto, per Benjamin, la verità è contenuta nel bello nel senso che la bellezza ne costituisce l'involucro necessario in cui la verità si rappresenta. Sollevarne il velo significherebbe annullare la rappresentabilità stessa della verità. L'immagine, in quanto "dialettica", balenante e improvvisa è proprio il luogo critico di questa possibilità estrema di esprimibilità. Mai concettualizzabile, essa è in decidibile e incostruibile. Il suo darsi non è il prodotto di una nostra facoltà immaginativa, è un

apparire che richiede uno spazio di possibilità. E questo modo di apparire accade peculiarmente nelle opere d'arte.

Cosa ne è, allora, dell'arte nell'età della manipolazione tecnica?

La riproducibilità tecnica, infatti, non solo rende l'opera d'arte, appunto, riproducibile (cosa che di fatto è sempre stata possibile, anche se a diversi gradi di perfezione) ma la realizza *in vista* della sua riproducibilità. La pro-gramma come tale. E nel pro-gramma non c'è spazio per l'indeciso. Ciò che non vi rientra è virus, malattia da estirpare.

Così, se l'arte auratica era prodotto unico del genio, sradicato da qualsiasi organizzazione seriale ed omogenea, l'opera riproducibile è il luogo in cui la distanza estetica che circonda l'unicità artistica viene colmata dalla calcolante manipolazione tecnica. Ma questo processo è «sintomatico», conseguenza di qualcosa che, pur riguardando l'arte, si colloca «al di là dell'ambito artistico». Questo orizzonte ulteriore, che ha originato il fenomeno della perdita dell'aura, è di carattere sociale. La decadenza dell'aura, cioè, è al contempo causa e conseguenza di quelle trasformazioni proprie della modernità: è il costituirsi della massa come nuovo soggetto collettivo ad innescare, da un lato, il processo di tecnicizzazione e standardizzazione della produzione, mentre dall'altro essa è il risultato stesso della nuova organizzazione socio-economica. La perdita dell'aura sarebbe cifra, dunque, di un modo nuovo di sentire e di rapportarsi alle cose, che investe non solo gli oggetti artistici, ma gli stessi modi della relazione con il mondo e tra gli uomini. La tecnica sembra essere la risposta più adeguata a questa 'nuova sensibilità'. Peraltro, a loro volta, sono proprio lo sviluppo tecnico, la produzione in serie e la riproducibilità dell'opera d'arte ad innescare il meccanismo che ha condotto a tali trasformazioni in ambito propriamente 'sensoriale'. La percezione nella società di massa è rivolta all'«uguale», bisogno insito nella società moderna stessa: «Ora, il bisogno di *avvicinare* le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere sempre più incontestabilmente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una *distanza minima*, nell'immagine o meglio nella riproduzione» (Benjamin, 1938d, 70; corsivo nostro). Come si vede, l'annullamento delle distanze è il passo obbligato di una società che tende al dominio e al controllo dell'oggetto. Il rapporto non auratico con l'arte (e in generale con la realtà) perde il carattere soggettivo e quasi magico («culturale») della fruizione estetica. Ad essa subentra la «percezione distratta» che caratterizza l'esperienza delle masse. È la distrazione che,

paradossalmente, qualifica la percezione tecnica della realtà, che ne è al contempo processo costruttivo, come ben mostra l'esempio del montaggio cinematografico. In quest'ultimo la realtà ravvicinata viene smontata e rimontata: essa non è più il fluire temporale da cui di tanto in tanto irrompe l'immagine interrompente e salvifica, ma l'omogeneità in cui le cose si collocano come feticci del mercato e della società tecnica. E tuttavia «attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Poiché del resto il singolo sarà sempre più tentato di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà quello più difficile e più importante quando riuscirà a mobilitare le masse» (*ORT*, 46). Ambiguità estrema dello sviluppo tecnico: la morte dell'immagine in senso tradizionale come oggetto di rappresentazione soggettiva, immersa nell'aura culturale di una esteticità 'separata', e la morte dell'arte come luogo in cui appare la verità si rovesciano dialetticamente in nuove possibilità peculiarmente moderne:

Ma proprio l'arte moderna cita continuamente la preistoria. Ciò accade, qui, attraverso *l'ambiguità* che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell'epoca. Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e *l'immagine dialettica un'immagine di sogno*. Una immagine del genere è la *merce stessa*: come feticcio. Un'immagine del genere sono le gallerie, che sono casa come sono stelle.. Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce (Benjamin, 1938b, 156; corsivo nostro).

Quindi la merce stessa, l'oggetto mercificato, proprio quella immagine che sorge nella modernità dalla lacerazione dell'aura, rovesciandosi dialetticamente, permette alla modernità di riappropriarsi, in un certo senso, della sua memoria perduta.

L'immagine dialettica, è, in questo senso, la verità in-disvelata del moderno: essa è proprio il feticcio, l'oggetto, l'opera mercificata, immagine strumentalizzata, e al contempo risorsa, interruzione ambigua del sentire, sempre sul punto di rovesciarsi in nuove possibilità di riscatto.

L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità [la conoscenza diviene istante che assume significato proprio nel suo balenare]. La salvezza, che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto (Benjamin, 1927-1940; N 9,7).

L'immagine dialettica è perfino l'immagine estetizzabile, manovrabile, oggetto di calcolo e di dominio, l'immagine imposta dal totalitarismo che sfrutta le categorie

estetiche per farne strumento di controllo delle masse e di propaganda. Ma è anche, al contempo, immagine che spezza il nesso concettuale e logico del pensiero secondo un modello che si è affermato come dominatore della realtà. L'immagine è dialettica tra il suo significato estetico e quello politico e si rivela come tale proprio nel momento del pericolo, nel momento in cui rischia di diventare oggetto di un conformismo totalizzante e completamente mercificabile.

Il paragrafo successivo è rivolto finalmente all'esplicitazione di questa specifica dialettica tra valore estetico e politico dell'immagine.

#### **4. Estetizzazione e politicizzazione**

La riproducibilità tecnica è, quindi, compimento, nella misura in cui in essa giunge alle sue estreme propaggini il processo tutto moderno di soggettivazione. In questo senso le categorie estetiche che facevano dell'opera d'arte un che di unico, prodotto del genio e della sua creatività irripetibile, si realizzano nel paradigma tecnico del controllo totale della realtà, per cui i connotati estetici vengono estesi anche al di fuori dell'ambito artistico. È il trionfo dell'immagine come fenomeno di «estetizzazione» totale<sup>11</sup>. Inconsapevole delle implicazioni che questo processo avrebbe avuto con lo sviluppo della comunicazione di massa e della rete globale nei decenni successivi, Benjamin è tuttavia acuto osservatore del germe di questo fenomeno nell'analisi del cinema come forma artistica in cui questi processi sembrano realizzarsi emblematicamente. L'autore individua il sommo pericolo della modernità, nella «estetizzazione della politica», ovvero il tentativo dei totalitarismi (il «fascismo») di accostare le tecniche riproduttive ad elementi 'estetizzanti', ricorrendo a forme 'artistiche' come il cinema per imporre il proprio dominio sulle masse: «Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali» (*ORT*, 46). Si noti che proprio il tentativo di 'salvare' i valori culturali dell'arte rappresentano il pericolo di un suo uso a scopi politici e dittatoriali. Ma salvare tali

---

<sup>11</sup> Molto efficace la sintetica descrizione di questo fenomeno offerta da Ferraris, 1988, 177-178: «È certo una delle caratteristiche salienti dell'estetica novecentesca è l'ibridazione sistematica con le scienze dell'uomo – nel che si riflette sia la soggettivizzazione del giudizio di gusto, che comporta la costituzione di nuovi portatori di esteticità e di un ampliamento dell'ambito tradizionale dell'estetica (*media*, pubblicità ecc. come esito di uno sradicarsi dell'arte dalla propria tradizione che nel frattempo è divenuta auratica e obsoleta)».



elementi sacrali, e farne un uso a scopo di propaganda, significa attribuire alla sfera politica quei caratteri estetici (l'unicità, la genialità, l'autorialità...) che contribuiscono a mantenere in piedi un'esperienza di carattere privato e soggettivo, non solo dell'arte, ma in generale del mondo. L'immagine estetizzata costituisce in questo modo una coscienza collettiva che diviene oggetto di dominio e controllo. Siamo, come si vede, agli antipodi della ricerca di uno spazio d'esperienza collettivo, quale possibilità fondamentale della tecnica nell'età della società di massa.

Ma la riproducibilità tecnica reca in sé il suo stesso rovesciamento: è il momento in cui l'immagine dominata e dominante si infrange nella sua dialetticità e diventa immagine dialettica, rivelandosi come tale proprio nel momento del pericolo, nel momento in cui rischia di diventare oggetto di un conformismo totalizzante e completamente mercificabile. Essa assume un ruolo salvifico proprio quando il dispiegamento tecnico inaugura quel nuovo modo di 'sentire' che è stato indicato come «percezione distratta». La distrazione che la dittatura di senso imposta dal totalitarismo convoglia sulle immagini da esso imposte è al contempo ciò attraverso cui «si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi». Ma questi ultimi non riguardano più tanto il singolo quanto le masse, la cui mobilitazione diviene incombenza peculiare dell'arte. «Attualmente essa fa questo attraverso il cinema. La ricezione nella distrazione [...] che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di *shock* il cinema favorisce questa forma di ricezione» (ORT, 45-46).

Il cinema, allora, se liberato dai valori culturali che la decadenza dell'aura ha ormai reso desueti, può svolgere un ruolo essenzialmente politico aprendo quello spazio del dialogo e dell'azione che la modernità sembrava aver chiuso. Il cinema può far questo sfruttando quegli stessi elementi tecnici che, lacerando l'aura, avevano ucciso l'esperienza e la memoria:

Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile ad un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine (ORT, 41).

Attraverso il montaggio e l'apparecchiatura tecnica, il cinema può far irrompere in seno al mondo estetizzato un'immagine *altra* (dialettica, appunto) che ne decostruisce i connotati abituali inaugurando una realtà nuova. Essa non cancella le «rovine» del

nostro mondo, ma salva dal pericolo di camuffarle con quel valore auratico che le cose non posseggono più, perché *noi* non le percepiamo più così.

La «politicizzazione dell'arte» nominata al termine del saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in contrapposizione alla «estetizzazione della politica» è quella «immagine dialettica» che, irrompendo nella storia scritta dalla borghesia capitalistica dominante, la fa esplodere, e che dalle sue macerie riguadagna la verità delle classi oppresse. È lo *shock* dell'oggetto tecnico, il quale è sì riproducibile, ma che proprio per questo incarna la fugacità, reintroducendo la contingenza laddove si era cercata di eliminarla. È proprio nella riproducibilità, paradossalmente, che le possibilità tecniche di controllo e dominio si incontrano con la caducità delle cose. È in essa che si può aprire lo spazio costitutivo del soggetto moderno: la collettività, la società che si avvia progressivamente a diventare *globale*. È qui che si riscopre il suo valore 'politico' (laddove questo termine, come già sottolineato, rimanda al concetto greco di *polis*, e quindi riguarda il costituirsi di un orizzonte collettivo, e non solo l'istituzione di organi politici di controllo).

La «fondazione poetica», di cui parlava Heidegger in riferimento all'opera d'arte liberata dal paradigma estetico<sup>12</sup>, sembra poter accadere, oggi, come apertura di uno spazio 'plurimo', come «riproducibilità tecnica», appunto, che non è solo la produzione in serie, ma che può anche diventare una dimensione costruita 'in vista' della propria diffusione e accessibilità a 'molti' e che di questa stessa molteplicità può essere espressione.

Il ricorso al cinema, all'immagine riproducibile è l'orizzonte in cui Benjamin individua il nuovo ruolo dell'arte. Proprio in quanto non è più oggetto di un'esperienza privata e soggettiva, proprio perché sorge da una dimensione intrinsecamente collettiva, l'arte può forse «istituire» un territorio di scambio che si avvia a diventare globale. Paradossalmente l'«alienazione» della produzione tecnica può mostrare notevoli possibilità di valenza sociale, etica e politica. Ovviamente questo implica quel cambiamento di «funzione» che lo stesso Benjamin riconosce all'arte, per cui probabilmente questo termine indica ormai qualcosa che ha poco a che fare con l'opera d'arte tradizionale, tanto da mettere in dubbio l'opportunità di parlare ancora di 'arte' in generale.

Ora, questi preziosi suggerimenti non sono stati ulteriormente approfonditi da Benjamin, che, in particolare, non ha mai esplicitato quali dovrebbero essere le forme di

---

<sup>12</sup> Cfr. Heidegger, 1936 e 1938b.

«politicizzazione dell'arte» attraverso il cinema. Peraltro è noto che il cinema cui egli si riferisce è quello sovietico degli anni Venti, il quale non ha vissuto che una breve stagione e che non ha molto a che vedere con il cinema così come oggi lo conosciamo.

L'indicazione più significativa che la riflessione benjaminiana ci ha lasciato non mostra, quindi, le implicazioni ultime del percorso ora delineato e necessita pertanto di essere ulteriormente integrata, se si vuole raggiungere una più completa comprensione dei fenomeni che coinvolgono la nostra epoca e la nostra società. Questo è tanto più vero quanto più si considera come alcune categorie di riferimento di Benjamin siano ormai datate (non solo il concetto di totalitarismo, per esempio, ma più in generale quello di 'sovranità' sembra oggi articolarsi in maniera del tutto nuova<sup>13</sup>) e come i decenni successivi agli anni in cui Benjamin ha scritto le sue riflessioni abbiano assistito ad ulteriori rivoluzioni. Quello che nell'ottica benjaminiana poteva essere il cinema oggi sembra essere soprattutto il mondo di internet, della rete globale, della comunicazione e della *new-economy*.

L'ultimo passo che rimane da compiere, a questo punto, è quello di comprendere come e in che cosa si traduca oggi quanto fin qui si è cercato di descrivere.

A tal fine il contributo maggiore che si vuole riconoscere alla riflessione benjaminiana è quello per cui, come mostrato, i fenomeni peculiari del dispiegamento tecnico abbiano portato questioni estetiche e politiche ad un critico punto di incontro, indicando nelle une il rovescio delle altre.

In questo senso il ruolo dell'immagine dialettica è doppiamente significativo. In quanto *immagine*, poiché reca con sé tutta la messa in questione della tradizione speculativa occidentale e mostra la forza catastrofico-escatologica esercitata dall'impensato e dall'impensabile all'interno della struttura logica della razionalità soggettiva; in quanto *dialettica*, poiché rivela una intrinseca e immediata rovesciabilità, in grado di mostrare all'interno della stessa dinamica e la rovina e la salvezza.

Estetica e politica si incontrano in quel senso di apertura e relazione tra le cose che agisce sia a livello percettivo-sensoriale che gnoseologico e pratico, e sulla cui base è stato ed è possibile interpretare la storia e il ruolo dell'agire umano in essa.

A partire da questi spunti, si tenterà ora di gettare uno sguardo sul nostro presente, nella consapevolezza di poter tratteggiare un disegno appena abbozzato del complesso

---

<sup>13</sup> Cfr. Esposito, 2004, che affronta la questione del ruolo del potere sovrano nella modernità, a partire dalle riflessioni di Foucault e mostrando le peculiarità dello Stato in regime biopolitico.

quadro della nostra epoca, ma con la certezza dell'importanza fondamentale di proseguire oggi un'attenta meditazione proprio lungo la via aperta da tali questioni.

## 5. Vita, esistenza, essenza

Vi è in particolare un elemento da tenere in considerazione nel tentativo di riutilizzare le categorie benjaminiane per la comprensione del nostro presente, ovvero la necessità di rileggere in una forma per certi versi più radicale il fenomeno che Benjamin chiama «estetizzazione della vita politica». È evidente, infatti, che i totalitarismi così come li pensa Benjamin non sono più gli stessi che minacciano il presente. Allora come adesso il pericolo era costituito dalla 'dittatura del *sensò*' imposto dall'autoaffermazione tecnica delle immagini in cui incasellare la percezione della realtà e cui conformare, quindi, la propria relazione all'altro. Allo stesso modo era ed è la sospensione di tale dittatura la salvezza cui si riferisce Benjamin parlando dell'«interruzione» operata dall'immagine dialettica balenante, improvvisa, nel corso temporale.

Ciò che probabilmente è cambiato, da un punto di vista innanzi tutto filosofico, è l'«artefice» della minaccia, l'«autore» del senso imposto.

Benjamin parla di «estetizzazione della vita politica» nel duplice senso del genitivo: la *vita* politica (potremmo azzardare 'la forma-di-vita politica') è colei che esercita una estetizzazione del mondo su cui vuole esercitare il proprio controllo e, al contempo, per far questo, rivolge tale estetizzazione su se stessa, fa di sé oggetto di rappresentazione creativa (si pensi, come già accennato, ai fenomeni di propaganda attraverso cui i totalitarismi del Novecento sono stati capaci di creare la mitica figura del capo carismatico). Ma se Benjamin, avendo sotto gli occhi le forme di sovranità dei suoi anni, può pensare ad una istituzione, un organo o un personaggio politico che 'esercita' questa funzione attraverso il controllo e la manipolazione delle categorie estetiche al di fuori del territorio artistico, oggi sembra sempre più difficile attribuire a 'qualcuno' un ruolo simile. Piuttosto la contemporaneità assiste all'autoaffermazione dell'estetizzazione in quanto tale. Il carattere estetizzante non è più un attributo della politica *fascista*, ma è il tipo di sovranità cui oggi siamo soggetti.

Del resto non potrebbe essere altrimenti, se davvero oggi assistiamo al compimento estremo del dispiegamento tecnico: il carattere peculiare della tecnica moderna consiste nel fatto che, agendo sul modo stesso in cui l'uomo percepisce l'altro da sé, nonché

sullo spazio dell'azione umana (etica, politica e sociale), essa finisce per coinvolgere nel proprio meccanismo l'uomo stesso che le ha dato il via, rendendolo parte del meccanismo medesimo<sup>14</sup>. Se la tecnica agisce sul rapporto con l'alterità, di conseguenza gli attori politici non possono che essere progressivamente assorbiti dal processo della tecnicizzazione (del resto la forma 'spettacolare' assunta ormai dalle campagne elettorali non fa che confermare il ricorso sempre più frequente a paradigmi estetico-pubblicitari da parte dei nostri politici), per cui la minaccia non sta tanto in eventuali scelte più o meno dittatoriali aventi per strumento la tecnica, quanto nella inevitabilità di un 'pro-gramma' resosi ormai autonomo. Non a caso si ricorre qui al termine 'programma', nel quale risuona immediatamente, innanzi tutto, un richiamo al mondo informatico, branca centrale dello sviluppo tecnologico contemporaneo. Tuttavia, questo termine appare doppiamente perspicuo in questo contesto nella misura in cui reca con sé l'idea di un tracciato già pianificato e avviato, anteriore a qualsiasi iniziativa di una volontà individuale, come se lo spazio dell'azione, del discorso, dell'esistenza in generale (e quindi anche della politica) fosse già sempre orientato alla realizzazione di un che di pre-stabilito, pro-grammato, appunto.

Appare vantaggioso prendere in prestito, a tale proposito, l'illuminante espressione con cui De Carolis definisce questo fenomeno, ovvero l'«ottimizzazione del prodotto». Lo sviluppo tecnologico che si realizza nella modernità sarebbe essenzialmente orientato, cioè, alla standardizzazione e attuazione diffusa di procedure tendenti unicamente alla realizzazione sempre più accurata del prodotto, per cui l'agire, il processo, perderebbe importanza rispetto al risultato, cui tutto si piega<sup>15</sup>. La perspicuità

---

<sup>14</sup> Si tratta dell'importante indicazione fornita da Heidegger, 1953: «Quando (...) l'uomo, nell'assenza di oggetti è solo più colui che impiega il "fondo" – allora l'uomo cammina sull'orlo estremo del precipizio, cioè laddove egli stesso può essere preso solo più come "fondo". E tuttavia proprio quando è sotto questa minaccia l'uomo si veste orgogliosamente della figura di signore della terra» (pp. 20-21). Come la natura viene asservita dalla tecnica moderna come mera risorsa (*Bestand*), fonte di energie e materie prime per il sostentamento dell'impianto tecnico medesimo (*Gestell*), così allo stesso modo l'uomo viene fatto rientrare nel meccanismo dello sviluppo tecnico quale fondo, riserva. Cfr. anche Ruggenini, 1978: «Nell'età della tecnica il soggetto della filosofia moderna non resta che un mito, dietro il quale si nasconde la realtà della riduzione dell'uomo a materiale da produrre artificialmente» (p. 243); «la produzione totale, fuori della quale non si dà sicurezza, non può non proporsi la produzione degli stessi produttori, e dunque non può che trattare come oggetto anche l'uomo» (p. 248); «Il mondo della tecnica e della pubblica opinione manipolata e programmabile non riconosce che gli assoluti – norme di comportamento e di giudizio, ideali di vita – che si produce. Con essi non si confronta, ma se ne serve. Anche i valori oggettivi dell'epoca del soggetto sono ormai assorbiti nella dinamica della produzione e del consumo di tutto, che ne ha rivelato il carattere storico, l'incapacità di resistere oltre il proprio tempo» (p. 332).

<sup>15</sup> Cfr. De Carolis, 2004, 62: «le forme di competenza tecnica del mondo moderno sono state ridefinite in modo che alla logica tradizionale del perfezionamento si è sostituita, in tutto e per tutto, quella dell'ottimizzazione del prodotto»; «Ottimizzare le prestazioni tecniche, come esige la modernità, vuol dire infatti, all'opposto che nel modello antico, *ridurre al minimo il rumore* (e con esso la contingenza, l'imprevedibile, l'eccezionale ecc.), con il risultato che la prassi umana viene forzosamente uniformata

di questa interpretazione si mostra nell'effettiva tendenza tecnico-scientifica a ridurre le zone di contingenza, non solo nei processi, ma anche e soprattutto nei prodotti. A questo schema si possono ricondurre, per esempio, fenomeni evidenti come quello della moda e degli stereotipi sociali, la cui risonanza è enormemente amplificata dai sistemi di comunicazione di massa, che li rende capaci di dar luogo ad una omogeneizzazione del gusto, del tutto funzionale alle esigenze di mercato. Ma ad essi si affiancano anche aspetti maggiormente complessi, in cui la riduzione della contingenza agisce a livello più profondamente esistenziale: basti pensare al dilagare della chirurgia estetica, palliativo dell'inarrestabile quanto ormai assolutamente inaccettabile trascorrere degli anni. Ancor di più sono obiettivo di riduzione la 'fine' e la 'finitudine' in quanto tali, all'interno dell'attuale processo di esorcizzazione della morte. Così, i progressi medico-scientifici non sono rivolti tanto al miglioramento delle 'condizioni di vita' dell'individuo e della società, ma all' 'esser-in-vita' in quanto tale, ovvero al tendenziale annullamento della possibilità-di-morire. In tal modo anche l'uomo viene fatto rientrare all'interno dell'impianto tecnico come oggetto dello stesso, anch'egli diviene prodotto da ottimizzare.

Tutto ciò ha notevoli implicazioni, che qui ci si limita a segnalare nella prospettiva di un necessario approfondimento della questione:

1) Innanzi tutto sorge inevitabilmente la questione: in *cosa* l'uomo deve essere ottimizzato? Alla luce di quanto esposto, se è vero che l'uomo è egli stesso parte dell'ingranaggio tecnico, sorge il dubbio inquietante sulla possibilità che questi venga sempre più inserito all'interno di un programma standard per la realizzazione di obiettivi prestabiliti. Qui saremmo ben oltre alla serialità del lavoro operaio alla catena di montaggio industriale, poiché non si tratterebbe 'soltanto' di una gerarchizzazione del lavoro, ma di un coinvolgimento di tutta la struttura sociale in quanto tale, delle sue stesse 'forme-di-vita': cominciando dalla produzione di merci, fino a quella delle informazioni; per giungere alla creazione di un pubblico sufficientemente numeroso per far aumentare l'*audience*, o di una massa elettorale disposta ad appoggiare interventi bellici e sociali nello stesso modo in cui si acconsente semplicemente all'acquisto di un

---

all'ideale di correlazione univoca tra segnale e programma che guida l'istintualità dell'animale non umano».

prodotto ben reclamizzato – solo per citare alcuni esempi attualmente sotto gli occhi di tutti.

In quest’ottica, allora, l’azione perde valore di fronte all’obiettivo. Il fine giunge a giustificare indiscutibilmente i mezzi, o meglio: tutto ciò che non è scopo, è processo strumentale per il suo raggiungimento ottimale. Evidentemente qui sorge un problema etico impellente sulla volontà, la libertà e la responsabilità dell’agire umano nell’era delle nuove tecnologie<sup>16</sup>.

2) Inoltre, è anche possibile che il programma ‘ottimizzazione’ possa essere rivolto all’uomo in quanto tale. Ma allora c’è da chiedersi: in che termini l’uomo *può* essere ottimizzato (nel duplice senso di ‘essere in grado’ e ‘avere il diritto legittimo’ di realizzare un tale scopo)?

Se si considerano i casi specifici di progresso tecnologico diviene evidente quanto qui siano in gioco molti ambiti, tutti critici. Da un lato, infatti, si può prendere in considerazione la ‘natura biologica’ dell’uomo, la sua ‘vita fisica’ e, se si vuole ‘animale’. In questo caso l’ottimizzazione si traduce negli studi medici volti al miglioramento e al prolungamento della vita, il che va dalle più agghiaccianti sperimentazioni dei campi di concentramento nazisti alle dibattute ricerche sulle cellule staminali, fino al paradosso dei processi instaurati per stabilire se sia legittimo ‘staccare la spina’ che tiene in vita un essere umano in coma vegetativo permanente e che solo grazie allo strumentario tecnico può rimanere in vita.

È la questione della politica sulla vita, in cui quest’ultima diviene problematica in se stessa, già nel suo senso prettamente biologico<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> A tal proposito notevole la lungimiranza e la prontezza speculativa di Jonas, 1979, 151: «l’interrogativo [di fronte all’ignoranza sulle possibilità e le conseguenze future del progresso tecnologico] non è: funzionerà? (si deve temere che funzionerà), ma: a che cosa si *deve* (*darf*) adattare l’uomo? A che cosa si deve costringerlo ad adattarsi o che cosa gli si deve consentire? Quali condizioni si devono perciò accettare come a-che (*Woran*) del suo adattamento? Tali questioni mettono in gioco l’idea di uomo; anch’essa rientra nella responsabilità del politico, costituendo il suo contenuto ultimo e nel contempo più immediato, il nucleo della sua totalità, l’orizzonta autentico del suo avvenire». «Con l’insediamento al potere della tecnologia (quella rivoluzione non pianificata da nessuno, del tutto anonima ed irresistibile) la dinamica ha assunto degli aspetti che non erano inclusi in nessuna concezione precedente né potevano venir previsti da alcuna teoria, neppure da quella marxista – una direzione che, anziché un compimento, potrebbe determinare una catastrofe universale [...] non possiamo più confidare in una “ragione nella storia” e [...] parlare di un senso autorealizzantesi degli eventi sarebbe una leggerezza; pertanto pur *senza conoscere il fine* dobbiamo farci carico in modo completamente nuovo della forza trainante del processo» (p. 159).

<sup>17</sup> È il tema della biopolitica e dell’ingresso come soggetto/oggetto politico della ‘nuda’ vita. Cfr. Esposito, 2004, 4-5: «più che al termine *bios*, inteso nel significato di “vita qualificata” o di “forma di vita”, la biopolitica rimanda semmai alla dimensione della *zoè*, vale a dire della vita nella sua semplice tenuta biologica; o almeno alla linea di congiunzione lungo la quale il *bios* si affaccia sulla *zoè* naturalizzandosi anch’esso»; «se non esiste una vita naturale che non sia, contemporaneamente, anche

Ma, come si è visto, l'uomo non è *solo* 'vita fisica'. Le riflessioni benjaminiane hanno messo in luce il carattere essenzialmente relazionale delle 'forme-di-vita' umane, e come le trasformazioni storiche delle stesse siano spiegabili nei termini di modificazioni essenziali di questi 'modi' della relazione. Lo stesso Benjamin aveva già notato come la tecnicizzazione agiva nella società modificando proprio il rapporto sensibile con il mondo e più in generale le relazioni di carattere sociale. Se questo è vero, allora oggi assistiamo ad un'azione di 'ottimizzazione' di queste stesse 'relazioni'. Vien da chiedersi, allora, se l'*optimum* su cui è parametrato il programma sia stabilito in relazione all'uomo o non piuttosto al programma medesimo, con il rischio di andare a discapito dell'uomo stesso. Ciò richiede di stabilire se esistano dei criteri oggettivi o quantomeno condivisibili per discernere tra cosa è 'giusto' per l'uomo e cosa no, il che apre a sua volta la questione su 'chi' sia l'uomo.

3) Queste ultime osservazioni mettono in luce un ulteriore nodo problematico: può essere la 'natura' umana un criterio per stabilire il grado di pericolo e di legittimità etica ed esistenziale del programma tecnologico? La risposta a questa domanda richiederebbe di ampliare ulteriormente le questioni sollevate dal punto precedente e tentare di comprendere se la 'natura' umana sia definibile in termini puramente biologici o non piuttosto anche storico-esistenziali. A ciò si aggiunge l'interrogativo ancora anteriore sulla possibilità di parlare di *qualcosa* come la 'natura' umana e di offrirne, eventualmente, una definizione precisa.

Come si vede si apre un ricco ventaglio di questioni in cui, a partire dai nuovi modi di percezione della società contemporanea, si intrecciano problemi di carattere essenzialmente etico.

A questo punto è possibile almeno indicare la via di indagine su cui le presenti riflessioni conducono. Proprio quanto detto a proposito della tecnica e delle trasformazioni da essa esercitate sulla società moderna testimonia in modo forte il carattere essenzialmente relazionale dell'essere dell'uomo. Se è necessario affrontare la questione della natura umana, allora, forse, bisogna muovere dalla sua fondamentale apertura al *possibile*, all'*imprevisto* e al *contingente*. E quindi al *nulla*. Allo stesso

---

tecnica; se il rapporto a due tra *bios* e *zoè* deve ormai, o forse da sempre, includere come termine correlato, la *techne*, come ipotizzare una relazione esclusiva tra politica e vita? [...] come intendere il governo politico della vita? Si tratta di un governo *della* o *sulla* vita?».



modo, la ‘vita’ trova una sua prima, essenziale determinazione nella morte, in cui sempre può compiersi<sup>18</sup>.

Accanto a questo, l’apertura essenziale – che, ci si augura, la panoramica sul pensiero benjaminiano dovrebbe aver messo in luce – riveste i modi stessi di esistenza di questa ‘natura’: l’esistenza, i modi percettivi e comunicativi in cui si articola la relazione io-mondo, come si è visto, sono il luogo centrale per la comprensione di ‘come’ l’uomo sia in rapporto all’altro da sé e alla storia. E si è potuto anche notare come proprio per questo l’indagine di Benjamin sollevi innanzi tutto temi di carattere estetico che, tuttavia, per loro stessa natura si rivelano, in senso peculiare, di tipo ‘politico’.

Benjamin ha mostrato come la modernità sia il luogo in cui il residuo di ineffabilità necessario all’apertura del legame originario io-mondo venga cancellato dal dominio tecnico della realtà. A ciò corrispondono trasformazioni sociali al cui interno non ha più senso parlare di soggetto, ma, semmai, di collettività. E tuttavia, insieme all’aura è sembrata sparire proprio quell’apertura in cui il dialogo e l’azione, la memoria e l’esperienza, aprono il territorio *politico* dell’esistenza collettiva.

All’interno di questo processo, forte dei modi percettivi della distrazione, l’«estetizzazione» si è imposta come modo del programma in cui siamo già sempre immessi quali momenti della sua autoaffermazione.

Ma se davvero la nostra epoca, l’età della globalizzazione, è l’era in cui il soggetto sono i ‘molti’, allora, paradossalmente, è proprio quello spazio *politico* essenziale, a potersi contrapporre al processo di ottimizzazione sfruttando i suoi stessi strumenti tecnici. Questo era quello che Benjamin auspicava guardando al cinema come realizzazione della «politicizzazione dell’arte».

Oggi sempre di più sono le ‘forme di comunicazione’ (materiale e immateriale, sociale e globale, reale e virtuale, mediata e immediata) a mostrare nuovi terreni di indagine, anche solo perché è questa una delle forme maggiori dello sviluppo

---

<sup>18</sup> Anche su questo tema esiste una ricca letteratura. Basti ricordare il celeberrimo argomento heideggeriano sull’essere-per-la-morte. L’argomentazione è troppo complessa per poter venir qui puntualmente ricostruita. Ci si limita quindi a notare come, nell’ambito dell’analitica esistenziale, l’essere-per-la-morte è la costituzione essenziale dell’esserci in quanto sempre aperto alla sua possibilità estrema – ovvero il ‘non-esser-più’. Solo fintanto questa possibilità rimane aperta l’Esserci è. Nel momento in cui essa viene meno, infatti, vuol dire che l’Esserci ha raggiunto la sua nullità, non esiste più. Solo fintanto che l’Esserci *può* morire, allora, esso è. Cfr. Heidegger, 1927 «All’Esserci è connessa una costante “non totalità” a cui solo la morte pone termine» (p. 297). Ma questo essere non-totale inerisce all’Esserci in quanto tale, non è una sua mera qualità accessoria. «Noi concepiamo esistenzialmente la morte come la possibilità già chiarita dell’*impossibilità* dell’esistenza, cioè come la pura e semplice nullità dell’Esserci. La morte non si aggiunge all’Esserci all’atto della sua fine ma è l’Esserci che, in quanto Cura, è il gettato (cioè nullo) “fondamento” della sua morte» (p. 370).

tecnologico attuale (*mass media*, internet, comunicazione globale). Ma la comunicazione, ancora una volta, richiede uno spazio su cui esercitarsi. Riaprire questo spazio non vuol dire tornare al *prima* della modernità tecnica. Ciò non sarebbe possibile. Riaprire questo spazio significa, piuttosto, indagare il carattere essenziale della natura umana, per comprendere da un punto di vista filosofico ed etico quale sia il *modo* di questa nuova apertura all'altro nell'era che tale apertura ha lacerato insieme all'aura.

È qui che l'estetica diventa politica, e, come tale, un dovere speculativo per la filosofia contemporanea.

### **Opere di Benjamin citate**

1924, *Goethes Wahlverwandtschaften*, GS, I, 1974; tr. it. di R. Solmi, *Le affinità elettive*, in Benjamin, 2001

1927-1940, *Das Passagenwerk*, GS, V-VII, 1982; ed. it. a c. di E. Ganni, *I «Passage di Parigi»*, Torino, Einaudi, 2002

1928 (DB), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS, I, 1974; tr. it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1998

1933, *Erfahrung und Armut*, GS, II, 1997; *Esperienza e povertà*, tr. it di F. Rella, in Rella, 1980

1936 (ORT), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS, I, 1974; tr. it. di C. Cases, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966

1936, *Der Erzähler*, GS, II, 1977; tr. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni*

sull'opera di Nicola Lesckov, in Benjamin, 2001

1938a (MB), *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS, I, 1974; tr. it. di R. Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Benjamin, 2001

1938b, *Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhundert*, GS, I, 1972; tr. it. di R. Solmi, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in Benjamin, 2001

1938d, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS, II, 1977; tr. it. C. Cases, *Piccola storia della fotografia*, in Benjamin, 1936

1942, *Über den Begriff der Geschichte*, GS, I, 1982; tr. it. di R. Solmi, *Tesi di Filosofia della storia*, in Benjamin, 2001

1972- (GS), *Gesammelte Schriften*, a c. di H. Schweppenhäuser e R. Tiedmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp

2001, *Angelus Novus*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi

### **Altre opere citate**

De Carolis, M.

2004, *La vita nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Bollati Boringheri

Esposito, R.

2004, *Bios*, Torino, Einaudi

Ferraris, M

1988, *Estetica, ermeneutica, epistemologia*, in S. Givone, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza 2001

Galimberti, U.

1999, *Psiche e Techne*, Milano, Feltrinelli Editore

Gehlen, A.

1967, *L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Sugar Editore

Heidegger, M.

1927, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2000

1936 (OOA), *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Milano, La Nuova Italia, 2000

1938a, *L'epoca dell'immagine del mondo*, Milano, La Nuova Italia, 2000

1938b, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 2001

1953, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 2001

Horkheimer, M. - Adorno, T. W.

1947, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1980

Jonas, H.

1979, *Il principio responsabilità*, Torino, Einaudi 2002

Leroi-Gourhan, A.

1964, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977

Vattimo, G.

1985, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1998

1989, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000