

Dall'utopia alla fantasmagoria nel *Passagen-Werk* di Walter Benjamin

Anna Migliorini

Ph.D. in Philosophy (Università di Firenze & Università di Pisa) with a thesis now published on "Walter Benjamin e gli stati d'eccezione".
Cultrice della materia in moral philosophy at Università di Firenze and adjunct lecturer for a private university. Already a visiting scholar at international institutions, and author of publications in Italian, German, English, and French.

anna.migliorini@unifi.it
anna.migliorini@outlook.it

This article examines the concept of utopia in Walter Benjamin's *Arcades Project* (*Das Passagen-Werk*), where utopia appears to be progressively replaced by the term "phantasmagoria". Through an analysis focused on the preparatory texts, it illustrates how Benjamin considers utopia as a non-neutral category that should not be confused with the related concept of phantasmagoria, which represents an ideological distortion of reality through illusory and deceptive representations.

107

For Benjamin, phantasmagoria is the way in which capitalism and modern culture, caught up in the process of commodification and fetishisation, create illusory visions that distance the possibility of making critical use of perceptions of reality. Utopia, on the contrary, offers a vision of emancipation, but appears to be undermined by mythical and irrational elements. In an epoch full of irrational dangers, Benjamin distances himself from both through the dialectic of awakening, whereby criticism operates a sceptical and necessary distancing from the dream, while preserving the utopian drive for emancipation.

1. L'utopia e il *Passagen-Werk*

L'utopia ritorna a più riprese nell'opera di Walter Benjamin, sia come concetto appartenente alla storia del pensiero occidentale, sia come elemento teoretico che ha un peso all'interno della sua stessa elaborazione filosofica.

Lo scopo di questo articolo è determinare quale ruolo abbia l'utopia a partire da *I «passages» di Parigi* (Benjamin 2000a, comunemente chiamati anche *Passagen-Werk* e *Passagenarbeit*), dove essa è mescolata a elementi ambigui se non negativi, quali il sogno, il mito, la fantasmagoria. Seguendo una lettura cronologica di alcuni brani significativi emergerà che il termine "utopia" viene gradualmente sostituito da quello, correlato, di fantasmagoria, che peraltro diverrà emblematica chiave di lettura di alcuni dei maggiori assi tematici della riflessione di Benjamin. Questo movimento, come vedremo, può essere esemplificato nel percorso *Wunschbild/Traumbild*-fantasmagoria-immagine dialettica.

Intorno al 1928 Benjamin lavora già al progetto, il cui titolo provvisorio recita "Parigi capitale del XIX secolo". Egli ne parla nei termini di una «*dialektische féerie*», dove *féerie* è letteralmente luogo di fate e anche forma di spettacolo teatrale con effetti speciali, che i traduttori italiani rendono con «fantasmagoria dialettica» (Benjamin 1997a, 322, Benjamin 2000a, 1029; cfr. Cohen 2004, 203, Eiland & Jennings 2014, 286 e 490).

Benjamin non impiega l'utopia come un modello rispetto a cui modellare il futuro, facendo del futuro medesimo un sogno o una promessa non pienamente realizzabile. Il suo interesse principale riguarda il rapporto tra passato, presente e futuro con la categoria di giustizia, in un senso politico. In questo contesto, per Benjamin, parlare di utopia significa innanzitutto denunciare quel rischio fondamentale che consiste nel mettersi in posizione di attesa fideistica, sperando, in un'ottica progressista (e borghese e socialdemocratica), che le cose migliorino da sé *perché è così che va la storia* (Benjamin 1997b, 33 e 53-5). Benjamin critica precisamente questo visione ideologica del progresso tipica della modernità, secondo cui l'emancipazione è un effetto necessario della dialettica storica – e non il risultato di un'azione di critica radicale. In questo senso, sostiene Benjamin, l'utopia del progresso avrebbe bloccato la modernità in un meccanismo antiemancipatorio non consapevole (Benjamin 2000a, N11a, 1).

Secondo Benjamin, nel contesto di una società che al contempo crede nel progresso e naviga nelle sue crisi, ogni proposta di organizzazione e azione deve fare i conti con una doppia ingiunzione, che tocca l'utopia da vicino. Da un lato, si trova un elemento di matrice ebraica che riguarda la non figurabilità del futuro. Benjamin osserva, infatti, che «agli ebrei era vietato investigare il futuro», sottolineando però che questo divieto non si traduceva in un esperire disperso in un «tempo omogeneo e vuoto. Poiché in esso ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia» (Benjamin 1997b, 57). Dall'altro si trova, secondo il *Frammento teologico-politico* del 1920-21, il nichilismo come tendenza e modo di esistere della vita profana. Questo nichilismo profano, che si muove nell'orizzonte della caducità, non va però pensato come negazione della trascendenza, dato che «l'ordine profano del Profano», pur non funzionando come causa lineare, «può favorire l'avvento del regno messianico» (Benjamin 2008, 512). La questione, per Benjamin, riguarda in generale la possibilità di indagare il futuro evitando sia l'ottimismo progressista

sia il nichilismo della vita profana, poiché entrambi gli atteggiamenti riducono le energie e le azioni del piano critico e pratico. In linea con il principio simile de *Il carattere distruttivo*, la cui manifestazione tutt'altro che utopica comunque contribuisce a un futuro qualitativamente diverso (Benjamin 2002, 521-25; cfr. Raulet 1997), la centralità è assegnata a un elemento che destituisca le strutture vigenti dell'oppressione, siano esse di potere, giuridiche o economiche, dove il contenuto programmatico esplicito non è l'obiettivo primario.

Quest'ultimo consiste nel concepire l'utopia nei termini di una spinta, nel senso dunque di una forza utopica estranea alla passività della tradizionale concezione utopistica: per questo, scrive Benjamin, «dobbiamo risvegliarci», «e non far[ci] cullare stancamente nel “sogno” o nella “mitologia”» (Benjamin 2000a, 988). Premesso questo, anche Benjamin considera l'utopia orientata non esclusivamente verso il futuro (ossia come attesa e idealizzazione), ma anche verso il passato (ossia come nostalgia di un tempo remoto e paradisiaco non più replicabile). Il passato delle utopie non rappresenta semplicemente un'epoca storica precedente, ma anche un tempo originario, *Urgeschichte*, che sarebbe paradisiaco (e perduto), simbolo di una società “preistorica” ossia precapitalistica, preindustriale, senza classi (cfr. Löwy 1992, 120-130). Il primo *Exposé* (1935) spiega il nesso del passato più antico con la versione moderna dei sedimenti della memoria: «[l]e esperienze» della storia originaria «depositate nell'inconscio della collettività, producono, compenetrandosi col nuovo, l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere» (Benjamin 2000a, 6-7).

In questo orizzonte teorico, si afferma l'idea che l'elemento peculiare e prevalente dell'utopia sia quello dell'ambiguità: un'ambiguità che la rende uno strumento non molto servibile, soprattutto in un'epoca di irrazionali e rischiose derive politiche. Eppure, l'utopia ha anche il merito di indicare la via d'uscita da questi stessi pericoli. Nella dialettica tra sogno e realtà, verranno valorizzate figure come la “dialettica in stato di arresto” e il “risveglio”, che impongono di interrompere la visione onirica del futuro e di guardare con disincantato scetticismo al presente e al passato. Infatti, sancisce il primo *Exposé*, «[l]’utilizzazione di elementi onirici al risveglio è il caso esemplare di pensiero dialettico. Perciò il pensiero dialettico è l’organo del risveglio storico» (Benjamin 2000a, 117-18).

Il volume sui *passages*, il cuore bibliografico di questa ricerca, è rinomatamente frammentario, non ordinato all'origine e incompleto. Esso si occupa del XIX secolo, un momento storico di per sé attraversato dalla vena dell'utopia, a partire dalla forma canonica delle molteplici manifestazioni del socialismo utopico (cfr. Abensour 2015, 94). In questo libro la riflessione sull'utopia e sulla spinta utopica si muove parallelamente ad alcuni altri elementi che Benjamin utilizza come metonimie del passato e della modernità, quali, per esempio, il ritratto di Parigi nel XIX secolo e il passaggio e il rapporto tra le epoche. A partire da questo presupposto, vogliamo assecondare una suggestione dello stesso Benjamin e applicare ai *Passages* un «nuovo metodo dialettico della scienza storica» (Benjamin 2000a, K1, 3), che porti ad analizzare l'utopia interrogandone criticamente il rapporto tra sogno e veglia, tra mito e critica, salvandola dalla disattivazione del suo potenziale emancipatorio nell'attesa sognante (o nella disperazione rassegnata).

La lunga gittata temporale della gestazione dell'opera (1927-1940) ne fa il bacino significativo anche per tentare di ricostruire il movimento dia-cronico del ruolo e dell'uso dell'utopia in tutto il pensiero di Benjamin, seppur con tutte le cautele del caso. Vi si trovano brani di vario tipo, e la datazione non è sempre possibile. Il fatto che alcuni siano stati scritti per presentare il progetto e che, non casualmente, siano anche meglio databili di quelli più frammentari, è il criterio che ha orientato la scelta dei brani presi in considerazione in via prioritaria. Si tratta dei primi progetti di stesura, cioè "Passages" (1927), "Passages di Parigi II" (1928-29), "L'anello di Saturno o Sulle costruzioni in ferro" (1928 o 1929). [1]

Così come dei cosiddetti *Exposés*: "Parigi, la capitale del XIX secolo" (1935), e "Paris, Capitale du XIXème siècle", del marzo 1939, redatto in francese e corrispondente a uno stadio avanzato del progetto – che verrà di necessità abbandonato nel 1940 (cfr. Berdet 2012, 427 sgg.).

L'intenzione del progetto è chiara:

[L]e forme fenomeniche della collettività sognante del XIX secolo [...] ci fanno conoscere il mare nel quale navighiamo e la riva da cui salpammo. In una parola, è qui che deve inserirsi la «critica» del XIX secolo. Non la critica del suo meccanicismo e macchinismo, ma quella del suo storicismo narcotizzante, della sua smania di mascheramenti, in cui pure si nasconde un segnale di vera esistenza storica [...]. Decifrare questo segnale è quanto si propone la presente ricerca (Benjamin 2010, K1a, 6, corsivo nostro).

[1] In precedenza furono scritti i primi appunti, i "Passages di Parigi <1>" ("Pariser Passagen I"), redatti tra la metà del 1927 e la fine del 1929 o l'inizio del 1930, ma la loro struttura li assimila più al corpo degli "Appunti e materiali" che ad un testo organizzato. Nonostante *Pariser Passagen II* sia in forma di paragrafi, la sua struttura è ben più articolata di *Pariser Passagen I*.

110

Lo scopo di questo articolo è di decifrare l'utopia come "segnale" di un passaggio dialettico: dall'utopia intesa come paradigma contemplativo verso il futuro (le utopie classiche della modernità), al risveglio nei confronti del sonno dogmatico del presente. È proprio qui che emerge lo slittamento da utopia a fantasmagoria. [2] Quest'ultima, che nasce come produzione di immagini illusorie spettacolari, ha in Benjamin una connotazione più negativa per via del suo carattere mistificatore, presente sia nel caso in cui si faccia riferimento al significato originario di dispositivo meccanico teatrale, sia nel caso in cui ci si richiami alle formulazioni metaforiche e sociopolitiche di Karl Marx (Marchesoni in Pinotti 2018, 55; cfr. Cohen 1989, 99-105).

[2] Dal punto di vista materiale, l'interesse per la fantasmagoria pesca nello stesso bacino visuale di altri elementi importanti dello strumentario benjaminiano, dove reperisce il meccanismo del "panorama" pittorico (Benjamin 2000a, Q1, 1) e la tecnica del montaggio, fotografica e cinematografica.

Benjamin sviluppa il senso metaforico della fantasmagoria, fino al punto che, per analogia, si potrebbe sostenere che «i passages [...] funzionano come delle vere fantasmagorie» (Abensour 2015, 91): «invece delle fate, la fantasmagoria risvegliava i morti, evocando demoni e fantasmi» (Taylor 2015, 317, basandosi anche su Cohen 1989, 87-107). Nel *Passagen-Werk* la fantasmagoria, di cui prevale quindi il carattere illusorio mistificatore, è l'immagine di uno strato aggiunto di significato, trasfigurante, ideologico e abbellitore, che si innesta su elementi materiali, modificandone in termini qualitativi il valore percepito, divenendo nella modernità capitalista immagine ipostatizzata del reale, prodotta da una coscienza ideologica (Benjamin 2000a, X, 13a, che fa anche riferimento a Adorno 1939, 17; cfr. Marchesoni in Pinotti 2018, 56-58). Non a caso, quindi, l'elenco delle fantasmagorie nominate da Benjamin esprime una serie di nodi cruciali della critica della modernità (Marchesoni in Pinotti 2018, 56), e punta a

smantellare la fantasmagoria ultima, quella che contiene le altre, la fantasmagoria della storia: l'ideologia del progresso materiale lineare e infinito, con la consapevolezza aggiunta della sua complementarità con l'eterno ritorno del nuovo (Benjamin 2000a, D10a, 5). La fantasmagoria – con la terminologia de *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto e riscritto dal 1935 in poi (Benjamin 2022) – può anche essere letta come «forma di ricostituzione dell'aura» (Raulet 2000, 92, trad. nos.), di reincantamento, vale a dire di conferimento di un carattere distante, attraente, un carattere più elevato, che attinge dal territorio pericoloso del mito e del culto. [FIG. 1]

L'individuo, muovendosi nello spazio-tempo del *passage*, fa esperienza della fantasmagoria della città e società moderne, «nel doppio senso: l'essere apparenza (il fantasma) di un rapporto di produzione e la mercificazione di ogni cosa (la reificazione dei rapporti), e l'essere nel contempo una variopinta girandola di oggetti messi in mostra» (Ponzi 1993, 39). Da questo primo sguardo capace di dissociare le singole componenti, inizia la critica scettica.

2. Attraverso i brani

La lettura cronologica di tutto il volume è impossibile, dato che il libro è un collage ordinato postumo. Però lo sviluppo del rapporto con l'utopia si può in una certa misura dedurre e ricostruire analizzandone i materiali

111

[FIG. 1] Cartolina scritta da Benjamin (07/1924), "Gottfried Salomon-Delatour Papers, inventory number 110", International Institute of Social History (Amsterdam).



più compiuti, più organici e meglio databili. “*Passages*” (1927), facente parte dei cosiddetti “Primi progetti di stesura”, è «l’unico testo compiuto di quella primissima fase di lavoro» (Benjamin 2000a, 1014 ndc). Esso contiene certi punti-chiave che torneranno successivamente: il tempo (passato) che si fa spazio; la dinamica tra dentro e fuori; la persistenza di un passato ormai finito, anche sotto forma di oggetti particolarmente espressivi – come i «bottoni per i quali non esistono più né colletti né camicie» (Benjamin 2000a, 956).

A seguire, in “*Passages di Parigi II*”, un altro dei primi progetti, il tema chiave dell’ambiguità si esplicita grazie alla personificazione del *Passage* in tre ambiti, in realtà indissolubili, dell’ambiguità: l’indecisione temporale, spaziale e concettuale. In questo brano compare anche l’analogia oggettiva tra i *passages* e la struttura architettonica dei *phalanstères*, che farebbe dei primi uno degli elementi base dell’utopia storica di Fourier (Benjamin 2000a, 7; cfr. Asholt 1999, 1035-36). [3]

I *passages*, precursori delle gallerie commerciali sviluppatasi nelle traverse dei *boulevard* parigini a partire dalla fine del XVIII secolo, si presentano tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento oramai (e già) in via di dismissione (Benjamin 2000a, <a°, 2>). L’epoca storica che inglobano, nei commerci e negli oggetti che contengono ed espongono, non è sincronizzata con i modi e i contenuti della vita esterna, che di fatto resiste meno al cambiamento apportato sotto gli impulsi dalla tecnica. [4] Tali corridoi *marchands* che bucano i palazzi offrono un’idea di transizione, d’indecisione temporale evidente nell’architettura e negli oggetti, facendone una sorta di museo dell’appena passato. Un “invecchiato” da cui è preferibile prendere rapidamente le distanze.

L’«[a]mbiguità dei *passages* come ambiguità dello spazio», in *Pariser Passagen II* (Benjamin 2000a, <c°, 3>), è la seconda manifestazione di questo esitare. Ricalcando l’architettura domestica borghese su altra scala, essi prendono il sembiante d’*intérieur*, di salotto della città. Ciò accade nonostante siano un luogo pubblico ed esterno alle abitazioni e allo spazio privato, spazio di vita (*Lebensraum*) (Benjamin 1991, 52), e restino più un luogo di transito che di sosta (Benjamin 2000a, <e°, 1>; cfr. Benjamin 2000a, <d°, 1>).

In terzo luogo, e cioè da un punto di vista al contempo estetico e concettuale, i *passages*, che impiegano materiale all’epoca innovativo e non (ancora) destinato all’arredamento, come ferro e vetro – ma «[v]etro prematuro, ferro venuto troppo presto» (Benjamin 2000a, <a°, 1>) –, mostrano nella struttura, così come nei loro prodotti e nei loro accostamenti, un’identità indecisa o ambigua. In altre parole: la mancata o rimandata identificazione e riconoscimento definitivi dei materiali con le loro finalità e dell’opposizione alla mercificazione nell’epoca del capitalismo avanzato. Allo stesso modo, e ancora sotto un angolo concettuale, i *passages* si situano anche all’incrocio tra realtà, veglia e sonno. Grazie appunto all’asincronicità che esprimono sono «architetture in cui, come in un sogno, riviviamo la vita dei nostri genitori, dei nostri nonni» (Benjamin 2000a, <e°, 2>). Sono luoghi della persistenza della memoria prossima, attraversabili

[3] Emerge un’altra importante connessione, quella tra Paul Scheerbart e il «Fourier utopista»: «Ancora nel 1869, le «strade-gallerie» di Fourier – sottolinea l’*Exposé* del 1939 (Benjamin 2000a, 23) – «forniscono il tracciato dell’utopia di Moilin[,] Paris en l’an 2000». Cfr.: Benjamin (2000a, A8a, 2; A8a, 3; A9a, 1; C5a, 3). Moilin (1869).

[4] Ciò accadrebbe in analogia con l’andamento delle modificazioni ideologiche: rapide per la borghesia, più lente per il proletariato, dove «le ondate della moda s’infrangono contro la massa compatta degli oppressi» (Benjamin 2000a, J77, 1). Cfr. Benjamin (2000, O13, 5): «Soprattutto per la borghesia, gli eventi politici assumono facilmente la forma di avvenimenti al tavolo da gioco. Per il proletariato le cose non stanno così. Esso e più incline a riconoscere delle costanti negli accadimenti politici».

in momenti che già non condividono più gli immaginari appena passati che li avevano originati. Gli oggetti-merci ivi contenuti, dal canto loro, si oppongono alla spinta tecnica e sociale che, in direzione opposta a modi di produzione e commercio precedenti, ha spostato il valore da oggettuale e d'uso, a valore di scambio, manifestando – per ritornare a un linguaggio marxiano – un feticismo crescente (cfr. Pezzella 1986, 517-18).

Già in questo testo del 1928-29 – peraltro non casualmente coevo a quello sul *Surrealismo* – è presente anche la componente del risveglio. La famosa forma, emblematica ed efficace, della «svolta copernicana nella visione storica», ribalta il rapporto tra passato (che era il cardine) e presente. Non si devono, cioè, più ricostruire i fatti come sarebbero realmente stati, né celebrare i grandi eventi della storia. Invece, «il passato deve ottenere la sua fissazione dialettica dalla sintesi che il risveglio compie con le sue antitetiche immagini di sogno. La politica consegue il primato sulla storia» (Benjamin 2000a, <h°, 2>).

L'interesse di Benjamin per il presente va inteso quindi in almeno due sensi: come momento storico e come categoria temporale. Un presente che legga il passato, e agisca produttivamente in funzione di un futuro migliore (cfr. Bensaïd 2016, 45-6), poiché nel *passage*, così come nel sogno, «[c]’è un sapere “non ancora cosciente”, di ciò che è stato», che va risvegliato e «la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio» (Benjamin 2000a, <h°, 2>). Questa necessità metodologica del risveglio, che approdi a una visione lucida e critica, ha chiaramente un forte impatto sul ruolo che può essere assegnato o lasciato alla sfera onirica.

Del breve testo “L’anello di Saturno o Sulle costruzioni in ferro” vale la pena evidenziare la questione, non secondaria, della tecnica e del rapporto a essa come un’altra manifestazione dell’ambiguità, legata alle precedenti. Questo brano mette ulteriormente l’accento sulla “confusione tecnica”, quella già indicata dal vetro e del ferro intempestivi. Di fronte all’avanzare della tecnica è «come se [le persone], e gli “artisti” in particolare, non osassero schierarsi apertamente dalla parte del nuovo materiale, con tutte le sue possibilità», preferendo camuffarlo dietro le forme e i sembianti di quelli tradizionali, nell’architettura, nell’arredamento e negli accessori (Benjamin 2000a, 975, trad. mod.).

La questione della tecnica era già presente più che in nuce dagli studi su Paul Scheerbarth e la *Politik*, che iniziano nel 1919. Essa verrà ulteriormente sviluppata e ripresa nel già citato *L’Opera d’arte*, dove va segnalata la differenziazione tra una cosiddetta «prima tecnica», dominatrice e sfruttatrice della natura, e una «seconda tecnica», capace di liberare la natura dalla subordinazione all’umano favorendo il rapporto con la “natura” in un’ottica non regressiva ma che armonizzi gli interessi di entrambi, in direzione di uno sviluppo anch’esso armonico e non violento. Con la felice formula del paragrafo, intitolato “Zum Planetarium”, di *Strada a senso unico* (*Einbahnstraße*, 1927), la relazione cessa di essere «dominio della natura», per divenire «dominio del rapporto tra natura e umanità» (Benjamin 2001, 462). Questa relazione, a suo modo post-antropocentrica e post-illuminista, converge con le aspirazioni di alcune utopie storiche, inclusa quella di Fourier, la quale «non conosce il concetto di sfruttamento» (Benjamin 2000a, W14a, 6).

Più precisamente, il primo *Exposé* – circa coevo a *L’opera d’arte*, ci mostra l’intricatezza socio-economica del meccanismo di dominazione: «La

concezione posteriore dello sfruttamento della natura da parte dell'uomo è il riflesso dello sfruttamento di fatto dell'uomo da parte dei proprietari dei mezzi di produzione. Se l'integrazione della tecnica nella vita sociale ha fallito, la colpa è di questo sfruttamento» (Benjamin 2000a, 23, trad. nos.).

Questo *Exposé*, "Parigi, la capitale del XIX secolo", è stato scritto nel maggio 1935 su richiesta dell'*Institut für Sozialforschung*, da cui Benjamin dipendeva lavorativamente e finanziariamente. «[È] saltato fuori che con questa relazione, da me accettata senza grandi aspettative, il lavoro è entrato in una nuova fase, la prima che assomigli – lontanamente – a un libro (Benjamin & Scholem 2019, 226-27).

L'*Exposé* marca quindi un punto di svolta nel progetto, sviluppa gli stessi temi dei testi abbozzati precedentemente, sottolinea la complessa relazione tra inconscio collettivo, sogni, immagini ideali e il rapporto con il passato (prossimo e originario), analizza alcune utopie storiche, aggiunge una certa attenzione al concetto di traccia e al rapporto tra utopia e traccia. Altrettanto introduce il tema centrale della dialettica tra nuovo e «sempreuguale» (emblemizzato nel fenomeno della moda), e della loro complementarità. Sono due elementi di una stessa visione storica, nefasta e solo parzialmente cosciente, quindi fantasmagorica (Benjamin 2000a, 10-12).

Per quanto riguarda l'inconscio collettivo, Benjamin prende le distanze dalla terminologia junghiana (Benjamin & Scholem 2019, 286 e 278): anzitutto, «[1] adesso della conoscibilità è l'attimo del risveglio», e «Jung vuole tenere il risveglio lontano dal sogno» (Benjamin 2000a, N18, 4), inceppando il movimento dialettico. La questione pone un consistente problema anche a T.W. Adorno, per il quale, come scrive a Benjamin nella famosa lettera del 2-4 agosto 1935, l'inconscio "collettivo", uniformante anche rispetto alla necessaria distinzione tra classi, inficerebbe la critica (Adorno & Benjamin 1994, 142). A Benjamin però un "collettivo" serviva comunque: come correttivo della soggettività individuale, surrealista, borghese, arbitraria o dittatoriale (Wolin 1982, 179-80). In altre parole, anche se forte è l'ingiunzione a superare il punto di vista soggettivo e individuale – dove sono di casa l'arbitrarietà, l'estremismo e il "bloccante" modo di vita e pensiero borghese – dare fiducia a un'unità sovraindividuale sociale simile a un irriflesso inconscio collettivo, presenta un doppio pericolo. Quello insito nelle adesioni acritiche e omogeneizzate, tipiche delle masse, e quello di una depoliticizzazione delle istanze di classe attraverso l'omogeneizzazione di un inconscio preteso universale.

Non è quindi sufficiente smascherare la negatività dell'utopia denunciando certe espressioni dell'epoca – le fantasmagorie – come incantatrici e schermi di una realtà ben più bloccata. Si tratta, spingendosi un po' più in là, di interpretare i sogni di un'epoca, e gli incantamenti che essi generano in tutta la loro ambivalenza, per giungere a interpretazioni demistificatrici.

Nella discussione epistolare dell'agosto 1935, Adorno avanza anche serie critiche ad alcuni concetti benjaminiani, a partire dal rapporto con il sogno e con la preistoria (*Urgeschichte*) che l'utopia lascia emergere. Problematici appaiono a Adorno proprio quei rapporti con la storia originaria, la società senza classi e dell'età dell'oro, cui effettivamente attingono in parte le immagini a base onirica, sia utopiche che

fantasmagoriche. [5] Ciò avrà un impatto sulle modifiche che Benjamin apporterà alla versione del 1939, influenzando però meno la posizione teorica rispetto al sogno, che l'espressione scritta e l'esplicitazione di idee preesistenti. Pensarla diversamente equivarrebbe anche a far saltare il ponte eretto da Benjamin tra l'*Origine del dramma barocco tedesco* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1916-1927), e la stessa *Passagenarbeit*, dato che già nel contesto del Barocco la componente catastrofica e regressiva è centrale, non premette una visione ingenua e positiva del passato arcaico e anticipa il sentimento e il ruolo centrale della catastrofe, che permeano anche la fase finale del *Passagen-Werk*. La filosofia della storia benjaminiana conserverà infatti la polarità tra restaurazione, distruzione e salvataggio lungo tutto il suo sviluppo (cfr. Wolin 1982, 178).

In aggiunta, nell'appendice a *Su alcuni motivi su Baudelaire*, Benjamin definisce alcune osservazioni di Adorno sull'immagine dialettica come «riferimenti fuorvianti» (Benjamin 2006, 417). Da un lato, e in breve, puntualizza, senza cambiare idea, in risposta a Adorno in una lettera a Gretel Karplus del 16 agosto 1935: «[l']immagine dialettica non riproduce il sogno – [affermare ciò non è mai stato mia intenzione]». Dall'altro, «[a]nche qui», cioè nella ricerca sui *passages*, «[vuole ancora essere teso un arco, e conquistata una dialettica]: quella tra immagine e risveglio» (Benjamin 1999, 688 e Benjamin 1978, 310, trad. mod., corsivo nostro).

Uno dei passaggi criticati da Adorno, che peraltro è uno dei passaggi più salienti del primo *Exposé*, descrive proprio la struttura dell'utopia e il legame con termini chiave, quali «immagine ideale» (*Wunschbild*) – forse meglio comprensibile se tradotta come immagine-desiderio o immagine di desiderio –, «storia originaria» (*Urgeschichte*) e «coscienza collettiva» (*Kollektivbewußtsein*) (Benjamin 1991, 46-7). Precisamente:

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Si tratta di immagini ideali [*Wunschbilder*], in cui la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale (Benjamin 2000a, 6-7). [6]

Questo brano così denso non ricomparirà nella versione del 1939, ma non perché i suoi temi saranno abbandonati. La critica di Adorno, utilizzata qui come elemento che evidenzia l'evoluzione e l'esposizione del tema da parte di Benjamin, si concentra anche sul problema oggettivo e reale di un uso lucido della dimensione utopica, reso necessario per controllarne gli intrinseci elementi di incoscienza e irrazionalità.

L'ultimo *Exposé* testimonia la continuità teorica. Qui ben si nota come Benjamin non abbandoni affatto l'utopia come tema, ma sposti l'attenzione da un'acritica spinta verso il futuro (che integrerebbe anche il problematico passato più arcaico) a un'interpretazione critica della componente utopica. Leggendo i due *Exposé* in parallelo, i punti appaiono evidenti.

[5] Sulla "questione Adorno", in realtà già aperta alla fine del 1934 a partire del lavoro su *Kafka*, cfr.: Moroncini (1984, 396-98); Wolin (1982, 163-212); limitatamente al 1935, Abensour (2015, 100-40).

[6] Le *Wunschbilder* sono parte del lessico di Ernst Bloch, per il quale, a differenza di Benjamin, si mostrano nella loro faccia più positiva, e stanno alla base del suo progetto sull'utopia (Bensaïd 2016, 36-41).

L'*Exposé* del 1939, "*Paris, Capitale du XIXème siècle*", è stato scritto prima del marzo di quell'anno su indicazione di Max Horkheimer col fine di attrarre finanziamenti per il progetto di ricerca (Benjamin 2000a, XXXIV e 1119, ndc). Vi figurano un'introduzione e una conclusione teoriche prima assenti, come spiega anche la lettera del 13 marzo 1939, in cui Benjamin scrive a Horkheimer: «In generale, l'*exposé* che Le ho consegnato si distingue da quello che Lei conosce per il fatto che il confronto tra apparenza e realtà ha ottenuto il primato su tutta la linea» (Benjamin 2000b, 233 e 2000a, 1159-60).

L'ultimo *Exposé* è contemporaneo delle riflessioni ed esperienze che porteranno alle *Tesi* del 1940. Il suo approccio si iscrive pertanto nella critica della storiografia «storicista», colpevole di considerare il passato come eterno (fissato per sempre). Identificandosi, con il linguaggio delle *Tesi*, con il punto di vista dei vincitori, della classe dominante, colleziona (addiziona) fatti come si svolgessero in un tempo omogeneo e vuoto (Benjamin 1997b, 45), ed è ben poco funzionale a una critica radicale e a un'emancipazione effettiva. Le *Tesi*, che sposano invece una visione il cui punto di partenza è il presente, e il passato – nel bene e nel male – mai è definitivo, mettono al centro del dispositivo la «tradizione degli oppressi». Nella forma inusuale di una tradizione discontinua, essa contribuisce a una costruzione storica che non esclude gli eventi cosiddetti minori o fallimentari. Si tratta di un altro modo di dire la rivoluzione copernicana tra storia e politica, confermando le tesi di "*Passages di Parigi II*" e "*Passages di Parigi I*" (Benjamin 2000a, <F°, 7>; <h°, 2>; <h°, 4>).

116

L'approccio materialista punta alle forme concrete del momento storico appena conclusosi. Non solo i *passages*, ma anche le esposizioni universali, l'esperienza del *flâneur* e del mercato, l'*intérieur*. Tutte queste utopie del capitale vengono degradate in fantasmagorie attraverso lo sguardo sveglio e concorrono alla «fantasmagoria della civilizzazione» o «della storia». Per capire concretamente quali sono gli obiettivi critici, basti pensare che Georges Eugène Haussmann, con la sua "igienica" modificazione architettonica di Parigi, è uno degli emblemi di questa fantasmagoria della civilizzazione (Benjamin 2000a, 19-20). Questa progressione nella portata della fantasmagoria è gravida di conseguenze sul piano critico-politico ma anche su quello gnoseologico. Nel suo estendersi raggiunge infatti la capacità di rovesciarsi nella denuncia di ciò che stava velando, basti pensare all'esempio di Louis-Auguste Blanqui, che possiamo prendere a figura contestuale complementare di quella di Haussmann. Se quest'ultimo rappresenta ed espande la fantasmagoria della storia moderna, Blanqui invece la estremizza e mette in crisi. Infatti il suo «libro completa la costellazione delle fantasmagorie del secolo con un'ultima fantasmagoria, di carattere cosmico, che implicitamente comprende la critica più aspra di tutte le altre» (Benjamin 2000a, 33, trad. nos.)

Sono proprio le nuove introduzione e conclusione all'*Exposé* del 1939 a portare al centro della questione l'elemento fondamentale Blanqui. La presenza del pensatore e rivoluzionario francese del XIX secolo, non conosciuto da Benjamin prima degli anni Trenta, diviene significativa non prima del 1937 (cfr. la lettera a Horkheimer del 6 gennaio 1938, Benjamin 2000b, 9-10) e influenza lo sviluppo finale del lavoro sui *passages*. Oltre che per le suggestive disquisizioni cosmologiche che informano la tematica dell'eterno ritorno, Blanqui avrebbe il merito di mostrare, nella

fantasmagoria ultima della storia, come il nuovo, simbolo della modernità, si rivolga in quel “sempreuguale” di cui era già questione nel primo *Exposé*, rinforzandone le tesi. La potenza della visione di Blanqui consiste nel fatto che egli smaschererebbe, seppur involontariamente, questa stessa fantasmagoria, rivelando così la possibilità d’uscita da una (e da ogni) visione fantasmagorica (Benjamin 2000a, 20).

Quindi, anche alla fine dell’*Exposé* del 1939, Benjamin non abbraccia la fantasmagoria per usarla produttivamente senza mediazione, ma la rende utilizzabile una volta reindirizzata. Ne mostra sì una utilità per la storia e la politica, ma che richiede la non adesione all’immagine del mondo che essa produce. Nella sua espansione moderna, il parossismo fantasmagorico si rovescia e scivola nello scetticismo utile a destituzione ed emancipazione.

Rispetto a Blanqui, Benjamin avrebbe potuto concentrarsi sul potenziale insito nel margine di antideterminismo delle cosiddette «biforcazioni», e invece pare soffermarsi – e fermarsi – al fatto che «[l]’universo si ripete e scalpita sul posto» (Benjamin 2000a, D6, 1, che cita Blanqui da Geffroy 1897, 399, ora in Blanqui 2012, 98-9; Benjamin 2000a, D7; D7a, che cita nuovamente da Geoffroy).

Significativamente, la nuova figura strumentale di Blanqui (Migliorini 2019, 190–91), introdotto nel secondo *Exposé* invero anche come il rappresentante più notevole tra i «cospiratori di professione» (Benjamin 2000a, 28; cfr. Benjamin 2000a, 16, Migliorini 2018, Heimes 2016), appare nei punti chiave dell’introduzione e della conclusione, concludendo quindi l’intero brano. Nella conclusione, inoltre, l’accento è posto soprattutto sul limite di una storia che si considera – ma fantasmagoricamente – ricondotta a una condanna, la cui ripetizione negativa eterna prende le sembianze di un eterno ritorno direttamente infernale (Benjamin 2000a, 34-45). Questa versione impiega il linguaggio teologico per rappresentare il mondo moderno come crisi e catastrofe permanente: «l’inferno non è qualcosa che ci attende, ma è questa vita qui» (Benjamin 2000a, N9a, 1). Ma lo è fantasmagoricamente e non necessariamente, poiché «l’umanità sarà in preda ad un’angoscia mitica *finché* la fantasmagoria vi occuperà un posto» (Benjamin 2000a, 28, trad. e corsivo nostri). Come se – ed è questa la sua intenzione nell’analisi del nuovo e della ripetizione – con il risveglio dalla fantasmagoria, la modernità potesse liberarsi dal doppio gioco del falso progresso e dell’eterno ritorno. Così termina l’“Introduction” del secondo *Exposé*

Oltre alle aggiunte dell’ultima stesura, vi sono diversi elementi del testo esplicativo-programmatico del 1935 che non vengono ripresi, o a cui viene sottratta parte dell’articolazione. In particolare, nel 1939 non verrà riproposto il rapporto dell’utopia con la traccia – peraltro molto interessante per lo sviluppo del tema del poliziesco, così come per il profilo del detective come alter-ego del *flâneur*, che vuole l’anonimato e «cancella le tracce» (Benjamin 2000a, M16, 2, che cita Brecht 1930; cfr. Salzani 2007).

3. Conclusioni

Alla luce di questa comparazione, si può sottolineare che il testo del 1939 contiene, addensate, alcuni dei punti chiave teorici del progetto sui *passages*, nonché elementi utili per le conclusioni della presente analisi. Esso

conferma come il contenuto utopico – connotato sia dal riferimento al futuro che da quello alla storia originaria, la «società senza classi» (Benjamin 2000a, 6) – ceda il passo all'avanzare del fantasmagorico negativo e generalizzato, scontrandosi così di fatto anche con le critiche e i desiderata di Adorno.

Una variazione dello stesso tipo si riscontra per gli elementi onirici ambigui, cui non si fa più riferimento in quanto «immagini ideali», «immagini di desiderio» (*Wunschbilder*) o «immagini di sogno» (*Traumbilder*) (Benjamin 1991, 46-7 e 55 e Benjamin 2000a, 6 e 14). Il *Wunschbild*, infatti, non è un'immagine (sufficientemente) dialettica, anche perché il suo desiderio non è ancora consapevole. Gli elementi onirici, mobili e opachi del desiderio e del sogno, con il loro legame con il mondo psicologico e psicanalitico, oltre che con quello surrealista, sono componenti spurie di un processo di conoscenza che non è ancora sufficientemente distante e disidentificato da rendere possibile la conoscibilità: in fin dei conti, «desideri e sogni sono categorie psicologiche che per Benjamin non hanno uno status di verità filosofica» (Buck-Morss 1989, 114).

La fantasmagoria e l'utopia hanno stretti legami con l'antico, il preistorico, quindi con il mito concepito non come narrazione funzionale, ma come componente mitica e miticizzante che Benjamin riconduce a una mancanza di criticità, di analisi, di coscienza, di storia. L'«immagine dialettica», che contiene o accetta elementi opposti senza risolverli e disolverli in una sintesi, si erge contro questo rischio. Essa rappresenta un momento di interruzione del tempo che permette la critica e l'innesto del cambiamento (cfr. Pinotti 2018, 75-6) e diviene strumento disposto anche contro questo atemporale mitico, antistorico, fissato per sempre, che avviluppa i tempi moderni impedendone l'emancipazione. L'immagine dialettica, con la sua ambiguità produttiva, è allora la fodera rivelata della fantasmagoria, il suo lato utile per pensare un'uscita dai meccanismi bloccati e che girano a vuoto.

Questo spostamento d'accento sui tratti negativi o quantomeno pericolosi dell'utopico e dell'onirico riporta l'attenzione anche al rapporto tra Benjamin e il movimento surrealista, fino a corrispondere all'allontanamento dal Surrealismo come metodo (Benjamin & Scholem 2019, 235; cfr. Benjamin 2010, 201-14, Benjamin 2000a, N1, 9, Ponzi 1992). Ciò in favore di uno sguardo critico puntato sulla componente della veglia, o meglio, del risveglio – della capacità di critica e presa di distanza dall'immagine d'insieme, alterata e non analitica del reale. Questo distacco è deducibile attraverso la presa di posizione nei confronti di Louis Aragon, esponente di spicco del movimento surrealista, autore del – tanto caro a Benjamin – *Le paysan de Paris* (1926). A tal proposito scrive lo stesso Benjamin: «mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico – la “mitologia” – [...] qui si tratta, invece, di una dissoluzione della “mitologia» nello spazio della storia» (Benjamin 2000a, N1, 9).

Nel contesto del sogno, ciò che conta in primis diviene ben presto in realtà il momento del risveglio, inteso, in un senso dialettico sintetico, come il superamento necessario della componente onirica in favore di quella cosciente, che è in grado di operare la critica. In altre parole, Benjamin non può non abbandonare il Surrealismo, ma ne conserva insegnamenti importanti. Si pensi ad esempio al legame strettissimo con il

sogno per il metodo creativo e al suo meccanismo involontario, al concetto più specifico di «illuminazione profana» (Benjamin 2018, 201-14), [7] che si situa sull'onda dell'accostamento nel montaggio e che, in termini politici e gnoseologici, prende anche il sembiante dell'importante «morte dell'*intentio*» (Benjamin 2000a, N3, 1).

Lasciamo ancora che siano i brani a parlare. Nell'*Exposé* del 1939, bisogna sottolineare sia l'omissione della famosa citazione utopica di Jules Michelet, presente invece nel 1935 – «Ogni epoca sogna la successiva» (Benjamin 2000a, 6) – sia l'avvicinarsi in primo piano della figura “rassegnata” di Blanqui, in quanto critico della società della ripetizione della sconfitta politica, innalzata a multiversum di un eterno ritorno cosmico moltiplicato nello spazio-tempo infinito. Attraverso questi due elementi, la componente utopica sembra perdere terreno in termini di valenza positiva (cioè di sogno come ambiente fertile e foriero di speranza e anticipazione).

In realtà, già nel 1935 Benjamin parafrasa e “corregge” Michelet: «Infatti ogni epoca non solo sogna la successiva, ma sognando urge al risveglio» (Benjamin 2000a, 18). Ciò invero, lungi dal ridurre lo spazio per la critica e la speranza, ottiene l'effetto di aumentare la possibilità analitica, a condizione però d'operare quel passaggio nella dimensione del risveglio, senza però annientare del tutto l'elemento onirico. Detto altrimenti: si trattava già nel 1935 di disattivare le fantasmagorie, o di non perdersi nel lato incantatore delle utopie e dell'inconscio, ovvero il sonno, il sogno, l'incoscienza, l'acriticità, il desiderio irriflesso.

Così come dal sonno si passa alla veglia, lo scettro dell'interpretare storico, dubitando già che sia mai appartenuto veramente ad un'entità come l'inconscio collettivo, capace più che altro di seminare immagini-sintomo, passa, grazie all'immagine dialettica, nelle mani dello storico materialista – come suggeriranno le *Tesi* del 1940. Gli “Appunti e materiali” della *Passagenarbeit* e le *Tesi* chiariranno che l'insorgenza di tali immagini è solo parzialmente dipendente dal soggetto storico (colui che presta attenzione al passato, critica e scrive la storia), che è chiamato ad avere presenza di spirito nel momento del pericolo e dell'interpretazione, ma senza per ciò divenirne il creatore o il produttore. Il compito di questo soggetto, detto con le categorie di questo excursus nel libro dei *passages* che ci ha portati dall'utopia alla fantasmagoria al risveglio, è pertanto di «concepire la fantasmagoria come immagine dialettica, l'espressione della dialettica “in stato di arresto”» (Raulet 2000, 93, trad. nos.). Un arresto che, come abbiamo tentato di mostrare, permette di distanziarci scetticamente dalle illusioni della modernità.

[7] Momento di compenetrazione tra l'onirico, l'ebbrezza e la razionalità in termini extrareligiosi che ristrutturava la percezione di pezzi di mondo con lo scopo di aprire un'altra via interpretativa che passa da una percezione più estetica e meno mediata.

Bibliografia

- Abensour, M. (2013). *Les passages Blanqui. Walter Benjamin entre mélancolie et révolution*. Paris: Sens&Tonka.
- Abensour, M. (2015). *L'utopia da Thomas More a Walter Benjamin*. A cura di G. Pintus. Roma: Inschibboleth.
- W. Adorno, T.W. (1939). Fragmente über Wagner. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1/2), 1-49.
- Adorno, T.W. & Benjamin, W. (1994). *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Asholt, W. (1999). "Benjamin und Fourier" (pp. 1032-1044). In Klaus Garber & Ludger Rehm (eds.), *Global Benjamin: Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*. München: W. Fink.
- Benjamin, W. (1978). *Lettere 1913-1940*. Raccolte e presentate da G. G. Scholem e T. W. Adorno. Trad. it. A. Marietti e G. Backhaus. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Band V.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996). *Gesammelte Briefe. Band II. 1919-1924*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1997a). *Gesammelte Briefe. Band III. 1925-1930*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1997b). *Sul concetto di storia*. A cura di G. Bonola e M. Ranchetti. Torino: Einaudi
- Benjamin, W. (1999). *Gesammelte Briefe. Band V. 1935-1937*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2000b). *Gesammelte Briefe. Band VI. 1938-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2000a). *Opere Complete. IX. I «passages» di Parigi*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2001). *Opere Complete. II. Scritti 1923-1927*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2002). *Opere Complete. IV. Scritti 1930-1931*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2006). *Opere Complete VII. Scritti 1938-1940*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2008). *Opere Complete. I. Scritti 1906-1922*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2010). *Opere Complete. III. Scritti 1928-1929*. A cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2018). *Origine del dramma barocco tedesco*. A cura di A. Barale. Roma: Carocci.
- Benjamin, W. (2022). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*. A cura di F. Desideri, M. Montanelli. Milano: Feltrinelli.
- Benjamin, W. & Scholem, G. (2019). *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*. A cura di S. Campanini. Milano: Adelphi.
- Bensaïd, M. (2016). Utopia and Messianism: Bloch, Benjamin, and the Sense of the Virtual, in *Historical Materialism*, n. 24.4, 36-50.
- Berdet, M. (2012). Chiffonier contre flâneur: Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin, in *Archives de Philosophie*, n. 75, 3 2012, 425-47.
- Blanqui, A. (2012). *L'Éternité par les astres*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Brecht, B. (1930). "Aus dem Lesebuch für Stadtbewohner" (pp. 49-65). In B. Brecht, *Versuche II*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge-London: MIT Press.
- Cohen, M. (1989). Walter Benjamin's Phantasmagoria. In *New German Critique*, 48, 87-107.
- Cohen, M. (2004). "Benjamin's Phantasmagoria: The Arcades Project" (pp. 199-220). In D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press.
- Desideri, F. (1995). *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*. Bologna: Pendragon.
- Eiland, H. & Jennings, M.W. (2014). *Walter Benjamin: A critical life*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Geffroy, G. (1897). *L'enfermé: avec le masque d'Auguste Blanqui*. Paris: Eugène Fasquelle.
- Heimes, A. (2016). "Revolution in Permanenz: Auguste Blanquis Ewigkeit durch die Sterne" (pp. 199-213). In R. Rössler & P. Weber (eds.), *Kosmos & Kontingenz*. Paderborn: W. Fink.
- Löwy, M. (1992). *Redenzione e utopia. Figure della cultura ebraica mitteleuropea*. Trad. it. D. Bidussa. Torino: Bollati Boringhieri.
- Migliorini, A. (2018). Louis-Auguste Blanqui als Kollaborateur von Profession. *Berliner Debatte Initial (Karl Marx und der Anarchismus)*, 29 (2), 43-53.

- Migliorini, A. (2019). "Walter Benjamin reads «L'Eternité par les astres»" (pp. 170-192). In F. Voigt et al. (eds.), *Material und Begriff: Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins*. Hamburg: Argument.
- Migliorini, A. (2024). *Walter Benjamin e gli stati d'eccezione*. Firenze: Clinamen.
- Moilin, T. (1869). *Paris en l'an 2000*. Paris: Librairie de la renaissance.
- Moro, T. (2008). *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*. A cura di T. Fiore. Roma-Bari: Laterza.
- Moroncini, B. (1984). *Walter Benjamin e la moralità del moderno*. Napoli: Cronopio.
- Mosès, S. (1993). *La storia e il suo angelo. Rosenzweig. Benjamin, Scholem*. Trad. it. M. Bertaglia. Milano: Anabasi.
- Pezzella, M. (1986). "Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk" (pp. 517-28). In Heinz Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Pinotti, A. (a cura di) (2018). *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi.
- Ponzi, M. (1992). "Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie". In C. Graziadei, et al. (a cura di), *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini* (295-319). Roma: Editori Riuniti.
- Ponzi, M. (1993). *Walter Benjamin e il moderno*. Roma: Bulzoni.
- Raulet, G. (1997). *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier.
- Raulet, G. (2000). *Walter Benjamin*. Paris: Ellipses.
- Salzani, C. (2007). The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective. *New German Critique* 100, 34 (1), 165-87.
- McFarland Taylor, S. (2015). "Shopping and Consumption" (pp. 317-335). In J.C. Lyden & E.M. Mazur (eds.), *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*. London: Routledge.
- Wizisla, E. (2013). "«Krise und Kritik» (1930/31). Il progetto della rivista" (pp. 119-141). In G. Bonola (a cura di), *Walter Benjamin. Testi e commenti*. Macerata: Quodlibet.
- Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.