



## L'opera d'arte di Walter Benjamin si fa in cinque

di

DARIO GENTILI

1. L'edizione integrale per Donzelli, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin può essere a tutti gli effetti considerata quella definitiva<sup>1</sup>. L'affermazione è perentoria, e lo è a maggior ragione se si considera che a un'edizione definitiva in traduzione italiana si sia giunti solo nel 2019, addirittura a più di ottant'anni dalla prima pubblicazione del saggio (in francese) nel maggio del 1936 sulla *Zeitschrift* dell'*Institut für Sozialforschung*, diretto al tempo da Max Horkheimer ed espressione della cosiddetta Scuola di Francoforte. Destino singolare, questo, dello scritto più noto di Benjamin, alla cui riscoperta negli anni Sessanta si deve l'inizio dell'enorme fortuna postuma dell'autore, che ancora oggi non accenna a diminuire.

Con la pubblicazione nel 2013 del volume XVI dell'edizione critica delle opere di Benjamin<sup>2</sup>, parrebbe proprio – il condizionale è però d'obbligo, considerando come la gran parte dell'opera di Benjamin sia stata pubblicata postuma e diverse siano state le “scoperte” casuali nel corso dei decenni<sup>3</sup> – che la tormentata vicenda redazionale

---

<sup>1</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di F. Desideri-M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019.

<sup>2</sup> Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in B. Lindner (ed.), *Walter Benjamin: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. XVI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2013.

<sup>3</sup> Per non parlare dell'alone di mistero che ancora circonda la famosa valigetta che, a detta di coloro che con Benjamin fuggirono attraverso i Pirenei per trovare scampo dal Nazismo, egli aveva con sé e custodiva con la massima attenzione, in quanto custodiva il suo ultimo e fondamentale lavoro, e che non è stata più ritrovata in

ed editoriale di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* sia giunta finalmente a conclusione. Nell'edizione tedesca risultano cinque le versioni del saggio, che si sono susseguite in un arco di tempo piuttosto breve: dal settembre 1935 all'agosto 1936 (sebbene poi Benjamin vi sia ritornato a più riprese fino al 1940). È allora quanto mai opportuno per Fabrizio Desideri portare a compimento il lavoro di ricostruzione e curatela su *L'opera d'arte*, che nel 2012 conosce un primo passaggio editoriale con la pubblicazione di tre versioni<sup>4</sup>: la versione francese del maggio del 1936; quella tedesca (fine dicembre 1935-inizio gennaio 1936), che Benjamin presentò a Horkheimer per la pubblicazione sulla *Zeitschrift* dell'*Institut für Sozialforschung*; l'ultima versione (la cui datazione oggi è stabilita al 1936 mentre in passato lo era al 1939), quella a cui si deve la fortuna postuma del saggio e che, fino ai giorni nostri, ne è stata considerata – anche dalla critica – la versione “finale” e definitiva. A queste tre versioni, l'edizione integrale – alla cui curatela con Fabrizio Desideri collabora Marina Montanelli – aggiunge la prima versione manoscritta del settembre 1935<sup>5</sup> e la seconda dell'ottobre 1935, di fatto la prima formulazione compiuta del testo.

Prima di questa Donzelli, una traduzione in italiano de *L'opera d'arte* che dia conto delle cinque versioni è stata già pubblicata. Si tratta di quella a cura di Salvatore Cariatì, Vincenzo Cicero e Luciano Tripepi per Bompiani<sup>6</sup>. È proprio in confronto a questa edizione che è possibile evidenziare la peculiarità dell'edizione a cura di Desideri e Montanelli. Infatti, a detta dei suoi stessi curatori, l'edizione Bompiani presenta una “collazione” delle cinque versioni, da cui ne risulta un testo unico: sulla base del testo della quinta versione,

---

seguito al suo suicidio in quel di Portbou il 26 settembre 1940.

<sup>4</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, trad. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012.

<sup>5</sup> La prima versione del saggio è stata già tradotta e pubblicata in italiano da Marina Montanelli e Massimo Palma in M. Montanelli-M. Palma (eds.), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata 2016. Si tratta della prima volta in Italia in cui, sulla scorta delle *Werke und Nachlaß*, questa prima versione è assunta nella sua autonomia e non semplicemente come preparatoria alla prima stesura compiuta (la seconda versione, secondo la numerazione ormai acquisita). È significativo che anche nelle *Gesammelte Schriften* di Benjamin (hrsg. v. R. Tiedemann-H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989) non fosse riportato il testo nella sua interezza.

<sup>6</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*, a cura di S. Cariatì-V. Cicero-L. Tripepi, Bompiani, Milano 2017.

l'ultima in ordine di tempo, «sono poi stati innestati *tutti* i brani e passi ritenuti *significativi, autonomi* (non portatori di mere ripetizioni), contenuti nelle altre quattro versioni»<sup>7</sup>. Insomma, un'operazione condotta nello spirito benjaminiano del “montaggio”. L'edizione di Desideri e Montanelli, invece, riporta le cinque versioni nella loro integrità e interezza. A prescindere da ragioni di resa e di restituzione del testo al lettore, questa differenza d'impostazione nella curatela del saggio comporta sostanziali implicazioni nell'interpretazione stessa del saggio benjaminiano e della sua vicenda editoriale. Se la collazione delle cinque versioni assume l'elaborazione del saggio da parte di Benjamin come un processo tutto sommato continuo – una sorta di evoluzione che culmina e si compie nella quinta versione “finale” –, invece, il proporre le cinque versioni ognuna nella sua autonomia restituisce una elaborazione segnata da conflitti, interferenze, influssi, censure, compromessi, opportunismi, per cui ognuna delle cinque versioni fotografa nitidamente il contesto e la situazione determinata in cui è venuta a essere redatta. Per dirla con Desideri, il nesso interno che lega le cinque versioni di quel *work in progress* che è il saggio non è tanto costituito dalle sue “variazioni” interne, quanto piuttosto dalle “differenze”, che ne arricchiscono il palinsesto senza entrare in contraddizione. È l'assenza di un vero e proprio originale, tale per la sua unicità, a caratterizzare, anche di “di fatto”, un saggio sulla riproducibilità<sup>8</sup>.

Pertanto, con le cinque versioni de *L'opera d'arte*, non abbiamo a che fare esclusivamente con una riflessione di Benjamin che attraversa più stadi di evoluzione per una sua ragione interna; siamo piuttosto al cospetto di una riflessione che di volta in volta incontra, se non proprio si scontra con una serie di ostacoli e difficoltà che sono la situazione politica del tempo e la condizione esistenziale di Benjamin – anche nel senso strettamente economico – a produrre. È di tali contesti – costituiti ogni volta dall'intreccio tra la necessità di sviluppare intuizioni dalla sorprendente potenza teorica e la contingenza dei compromessi dettati dalla precarietà – che provo ora a dar conto.

2. In *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, Montanelli ricostruisce in modo puntuale ed esauriente l'accidentata vicenda dell'e-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. CXXV.

<sup>8</sup> Cfr. F. Desideri, *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. XIII-XIX.

laborazione del saggio e dei diversi tentativi di pubblicarlo (perseguiti da Benjamin non da meno per ottenere quei compensi che gli garantissero la sopravvivenza). Come emerge dal contributo di Montanelli, questa vicenda non riguarda soltanto un approfondimento filologico imprescindibile per gli studi benjaminiani, bensì restituisce un vero e proprio spaccato della seconda metà degli anni Trenta, dell'*intelighenza* europea di quegli anni: della diaspora degli intellettuali ebraico-tedeschi di fronte all'avanzata inesorabile del Nazismo e del rapporto tra intellettuali comunisti europei e Unione Sovietica.

Anche nel caso di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, come per diversi altri scritti benjaminiani degli anni Trenta<sup>9</sup>, è all'interno del grande laboratorio di pensiero di *Das Passagen-Werk* che va individuato quello spunto iniziale da cui prende forma l'intenzione di elaborare un saggio a sé stante. All'inizio del 1935, al fine di ottenere una borsa di studio dell'Istituto, Benjamin invia a Horkheimer l'*Exposé di Parigi capitale del XIX secolo*, che in quella fase della ricerca ha al centro dell'analisi l'architettura dei *passages* (gallerie pedonali commerciali in vetro e ferro che collegano i boulevard della metropoli haussmanniana), in quanto fantasmagoria del moderno ed emblema della nuova fase del capitalismo che si cominciava a profilare. Horkheimer ne resta colpito, in particolare dalla critica che Benjamin avanza all'*art nouveau*. Benjamin prende l'apprezzamento per un invito a sviluppare una concezione dell'arte che coincida con la storia di una determinata epoca, quella della sua riproducibilità<sup>10</sup>. Da qui nasce la vicenda del saggio sull'opera d'arte e quel grande equivoco con Horkheimer che ne rappresenterà il momento più travagliato.

Prima però di proporre il saggio per la *Zeitschrift dell'Institut für Sozialforschung*, Benjamin prova la strada della pubblicazione nella rivista moscovita dell'emigrazione tedesca *Die Internationale Literatur*. Che questa sia la sua prima opzione manifesta – e non è un caso isolato – il suo desiderio di vedersi accreditato quale intellettuale comuni-

<sup>9</sup> Basti nominare a titolo d'esempio *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) e *Über den Begriff der Geschichte* (1940). Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd I.2, cit., pp. 605-654 e 691-704 (ed. it. *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben-B. Chitussi-C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 853-893; *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola-M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997).

<sup>10</sup> Cfr. M. Montanelli, *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. XLV.

sta in Unione Sovietica<sup>11</sup>. Da questo primo tentativo presto fallito, scaturiscono le prime due versioni del saggio. Solo la seconda, quella proposta per la pubblicazione sulla rivista, è compiuta, mentre la prima è una bozza (che tuttavia presenta alcune sue peculiarità teoriche). Benjamin intraprende allora la via più naturale e scorrevole per la pubblicazione del saggio: quella che conduce appunto alla *Zeitschrift* dell'*Institut für Sozialforschung*. Sulla base della seconda versione – dove è già pienamente esplicito il proponimento di formulare «la prima teoria materialistica dell'arte»<sup>12</sup> – elabora la terza, intorno a cui si consuma uno dei capitoli più intensi e illuminanti della storia del pensiero critico nel Novecento, che vede protagonisti con Benjamin personalità di primo rango quali Max Horkheimer, Theodor Adorno, Raymond Aron e, infine, il traduttore in francese del testo poi effettivamente pubblicato (la quarta versione), Pierre Klossowski.

Come sostengono nei rispettivi contributi Desideri e Montanelli, in effetti la terza versione del saggio è quella, da un punto di vista sia filosofico che politico, più avanzata e ricca di spunti; è a questa versione in particolare che si può attribuire quella «forza storico-profetica» che Desideri riscontra nel saggio<sup>13</sup>. In essa, infatti, la diagnosi sul celebre “decadimento dell'aura” come tratto esemplare della crisi delle forme tradizionali dell'arte viene perfettamente bilanciata dalla prognosi riguardante le possibilità che la nuova arte riproducibile aprirebbe, se fosse una nuova forma di vita collettiva a farsene carico. Si tratta della ben nota “politicizzazione dell'arte” che – in tutte e cinque le versioni – Benjamin contrappone all’“estetizzazione della politica” come fenomeno peculiare dei fascismi del suo tempo. Ebbene, ciò che in qualche modo viene a perdersi nelle ultime due versioni del saggio (particolarmente nella quinta) è una chiara determinazione della “politicizzazione dell'arte”, che finisce per configurarsi soprattutto come *critica dell'estetizzazione della politica*. Ma non è soltanto una decisa affermazione della potenzialità rivoluzionaria custodita nell'arte riproducibile a incontrare le resistenze e l'ostracismo di Horkheimer prima e di Adorno poi. E nemmeno, più di

---

<sup>11</sup> È bene però ricordare come di lì a pochissimi anni Benjamin fu tra i primi intellettuali comunisti a cogliere le contraddizioni del comunismo sovietico di epoca staliniana, che arriverà ad accusare di “tradimento” della causa della lotta di classe nella tesi X di *Über den Begriff der Geschichte*. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 37.

<sup>12</sup> M. Montanelli, *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera*, cit., p. L.

<sup>13</sup> Cfr. F. Desideri, *I Modern Times di Benjamin*, cit., p. XXI.

tanto, è il fatto che Benjamin abbia disatteso alle raccomandazioni di Horkheimer di evitare ogni riferimento diretto alla politica. Certo, il testo che Benjamin presenta a Horkheimer è a tutti gli effetti *militante*. E sicuramente l'intervento censorio del revisore della rivista, Hans Klaus Brill, che più degli altri ha indispettito e amareggiato Benjamin, è stata la soppressione del primo capitolo, in cui si prende posizione all'interno del dibattito marxista sul rapporto tra struttura e sovrastruttura. Benjamin vi sostiene l'importanza dei rivolgimenti sul piano della sovrastruttura, ivi compresa l'arte, come non meno decisiva per la lotta di classe dell'analisi del modo di produzione capitalistico sul piano economico della struttura<sup>14</sup> (detto tra parentesi, in quegli stessi anni, stava riformulando il rapporto tra struttura e sovrastruttura un'altra vittima dei fascismi, Antonio Gramsci). E tuttavia, stando alla corrispondenza tra Horkheimer e Adorno che Montanelli restituisce<sup>15</sup>, l'aspetto su cui si concentra il dissenso dei due è quello relativo all'*art pour l'art*. Mentre nell'*autonomia dell'arte* i francofortesi riconoscono un momento dialettico, quella negazione determinata della società di massa che la rende un rifugio della critica e l'avamposto della resistenza alla mercificazione e alla standardizzazione, Benjamin vi riscontra piuttosto un retaggio di auraticità, che svolge una funzione tutt'altro che dialettica, bensì immediatamente «controrivoluzionaria», e pertanto va liquidata<sup>16</sup>. Beninteso, con l'*art pour l'art* – comprese le sue espressioni più avanzate, come quelle delle avanguardie – viene liquidata ciò che fino all'epoca della riproducibilità tecnica veniva denominato dalla tradizione "arte": per Benjamin, Chaplin è più progressista di un Picasso, come lo è il cinema rispetto alla pittura. Evidentemente Horkheimer ha equivocato la critica benjaminiana all'*art nouveau* contenuta nell'*Exposé*: la critica

<sup>14</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [Terza versione]*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 73-74.

<sup>15</sup> Cfr. M. Montanelli, *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, cit., pp. LIV-LVIII.

<sup>16</sup> Per misurare la profonda differenza tra la posizione di Benjamin e quella di Horkheimer sulla funzione dell'arte nella cultura di massa, cfr. M. Horkheimer, *Arte nuova e cultura di massa* (1941), in Id., *Teoria critica. Scritti 1932-1941*, 2 voll., trad. it. di G. Backhaus, Einaudi, Torino 1974, vol. II, pp. 305-323. Per approfondire la disputa tra Benjamin, Horkheimer e Adorno a partire dalla terza versione di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, mi permetto di rimandare a D. Gentili, *Aura e mercato. A partire da L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Walter Benjamin*, in N. Emery (ed.), *Arte nuova e cultura di massa*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 127-140.

che lì Benjamin muoveva all'arte come ornamento non apriva affatto all'autonomia dell'arte. Tant'è vero che la critica dell'arte autonoma è un punto fermo del saggio in tutte le sue versioni, fin dalla prima. Qui troviamo una delle affermazioni più radicali e lapidarie in proposito (nelle altre versioni viene poi in parte diluita nell'analisi del dadaismo), che, nonostante oggi non ci scandalizzi, non ha tuttavia perduto la sua forza: «È infecondo dedurre dalla loro differente finalità confini fondamentali e insuperabili tra *réclame* e arte»<sup>17</sup>.

Dalla contrattazione intensa e – ripeto – dai contenuti teorici illuminanti tra, da una parte, Horkheimer e Adorno e, dall'altra, Benjamin (spalleggiato da Aron, responsabile della rivista in Francia), scaturisce la quarta versione, tradotta in francese da Klossowski con la collaborazione – a detta del francese – fin troppo scrupolosa dello stesso Benjamin. Certo, questa versione è passata tra gli studiosi di Benjamin come quella “censurata”. Eppure, al netto dei tagli, conserva ancora la sua forza affermativa e propositiva: i tratti salienti della “politicizzazione dell'arte” quale alternativa comunista all’“estetizzazione della politica” rappresentata dai fascismi. A essere ridimensionata dal punto di vista della radicalità politica è piuttosto la quinta versione: quella poi pubblicata nel 1955 nella prima raccolta di scritti benjaminiani curata da Adorno e sua moglie Gretel, quella a cui si deve il grande successo postumo del saggio (la versione francese fu stampata in sole 40 copie e passò quasi inosservata; mentre la terza versione è stata ritrovata tra le carte di Horkheimer soltanto nel 1989). A leggere consecutivamente le cinque versioni del saggio, dalla prima all'ultima, resta l'impressione che sia la terza la più avanzata, quella che sviluppa più a fondo le implicazioni della benjaminiana «teoria materialistica dell'arte»; a proposito delle ultime due, invece, seppure non manchino nuovi interventi di un certo interesse, l'impressione è quella del rimaneggiamento<sup>18</sup>.

Anche questa della quinta versione è una vicenda su cui vale la pena soffermarsi. Evidentemente insoddisfatto della pubblicazione in francese, Benjamin riprova a pubblicare il saggio in tedesco e di

---

<sup>17</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [Prima versione]*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 11.

<sup>18</sup> F. Desideri, *I Modern Times di Benjamin*, cit., p. XVI, evidenzia questa differenza non solo nei contenuti, ma anche nel “tempo” (in senso musicale) dello svolgimento dell'argomentazione: «Più che segnato da accenti nostalgici o, nel migliore dei casi, da una gravità malinconica [...], il saggio di Benjamin pare rispondere a un ritmo veloce e sincopato, teso a prendere in contropiede i tempi storici nel loro addensarsi come nubi foriere di catastrofi. Un ritmo ferocemente e insolitamente allegro».



nuovo in una rivista moscovita: *Das Wort*. Membro della redazione della rivista è Bertolt Brecht e Benjamin si reca proprio presso di lui, in Danimarca, nell'estate del 1936, per redigere il saggio. Porta con sé la traduzione francese e la terza versione. Sarà stata l'influenza di Brecht (che infatti non ha espresso giudizi lusinghieri sulla concezione benjaminiana dell'aura<sup>19</sup>), sarà stata l'intenzione di andare incontro all'impostazione letteraria della rivista (che poco gli valse, essendo andato fallito pure questo tentativo), fatto sta che la quinta è probabilmente la versione più "povera" delle cinque, soprattutto dal punto di vista dell'elaborazione politica. Basti notare, infatti, come al posto di quasi tutte le note della terza edizione – alcune rappresentano un folgorante concentrato di teoria politica – compaiano ora note di teoria dell'arte o di esempi tratti comunque dall'ambito dell'arte. Andare a evidenziare – come del resto fanno i curatori del volume – quali categorie e quali concetti si perdano nella quinta versione risulta altamente istruttivo per comprendere cosa Benjamin intenda per "politicizzazione dell'arte".

3. Tralasciando la modifica e la soppressione di alcune formulazioni o le variazioni terminologiche, a mio parere sono tre le questioni fondamentali che nella quinta versione scompaiono praticamente del tutto: l'articolazione e la differenza tra «prima» e «seconda tecnica»; lo «spazio-di-gioco» come possibilità di azione che si apre nel «decadimento dell'aura»; il rapporto tra individuo e massa. È bene subito precisare che tali questioni non si perdono nel nulla, ma defluiscono in altri testi di Benjamin, in particolare nel *Baudelaire-Buch*<sup>20</sup>.

Impossibile è qui rendere in modo adeguato la portata enorme di queste analisi benjaminiane. Mi limito almeno a considerarle all'interno dell'economia del saggio sull'opera d'arte. Ebbene, sia la «seconda tecnica» sia lo «spazio-di-gioco» sia la «massa proletaria» rappresentano un versante – quello affermativo e positivo – di una polarità: una polarità che, in conclusione del saggio, vediamo configurarsi nella contrapposizione tra "estetizzazione della politi-

<sup>19</sup> Cfr. M. Montanelli, *Breve storia del saggio di Benjamin sull'opera d'arte*, cit., p. LXVIII.

<sup>20</sup> Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit. Si tratta di aspetti approfonditi anche dai curatori del nostro volume: cfr. M. Montanelli, *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2017; F. Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018.



ca” e “politicizzazione dell’arte”. La «seconda tecnica» stabilisce un rapporto della tecnica con l’umano in cui quest’ultimo – a differenza della «prima tecnica» – non costituisce il materiale naturale da dominare e sacrificare; essa piuttosto innerva il collettivo facendone corrispondere armoniosamente le conquiste sociali e politiche alla produzione di una seconda natura<sup>21</sup>. Lo «spazio-di-gioco» è ciò che si apre dal “decadimento dell’aura” e dell’involucro che costringe l’opera d’arte nella forma della «bella apparenza»; esso assicura al valore di esposizione – di cui il *film* è il principale portatore nell’epoca della riproducibilità tecnica – uno spazio alternativo a quello del mercato, dove il capitale cinematografico lo riduce a merce<sup>22</sup>. La massa proletaria si distingue dalla massa piccolo borghese «impenetrabile e compatta», da cui muovono le analisi della psicologia delle masse e su cui il fascismo costruisce la propria estetica, in quanto la lotta di classe la dota di una coscienza che la mobilita a preparare «una società in cui non esisteranno più le condizioni né oggettive né soggettive per la formazione di masse»<sup>23</sup>. Ed è solo all’interno della massa proletaria configurata dalla coscienza di classe che l’individuo può davvero avanzare le proprie pretese; pretese che, nella società di massa, sono spese sul mercato in quanto ambito che promette illusoriamente la distinzione dalla massa, il riconoscimento della propria singolarità, differenza, eccentricità (è questo il caso di Baudelaire, che proprio in quegli anni diventa il fulcro del lavoro di Benjamin sui *passages*).

Detto questo, non voglio concludere lasciando l’impressione che la quinta versione del saggio – proprio quella che ha permesso la scoperta (più che riscoperta) del pensiero di Benjamin – sia soltanto un ridimensionamento e un rimaneggiamento della terza. Anch’essa va letta nella sua peculiarità – evidentemente Benjamin ha deciso di circoscrivere più nettamente alla teoria dell’arte la gran mole di spunti e questioni che sono emersi nel corso del lavoro. Quanto è rimasto fuori, ripeto, lo si può trovare – magari in formulazioni diver-

---

<sup>21</sup> Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [Terza versione], cit., pp. 82-83 e 92.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, p. 92. Lo «spazio-di-gioco» può corrispondere a una formulazione che compare soltanto nella prima versione: «forma agonale». Tale formulazione, oltre al carattere “sportivo”, ne esplicita efficacemente la dimensione politica (l’*agon* rimanda infatti anche al dibattito politico nell’*agorà*). Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [Prima versione], cit., pp. 18-19.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [Terza versione], cit., p. 94.

se – in altri scritti del periodo. Inoltre, vi restano diverse intuizioni fondamentali che hanno dato avvio al *work in progress* di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – le discute con la consueta maestria Desideri nel saggio introduttivo al volume: concetto di aura, *mimesis* come origine dell'opera d'arte, percezione nella distrazione come caratteristica della ricezione collettiva del *film*, valutazione quantitativa della *performance* che diventa criterio estetico, riproduzione della propria immagine come esito della pratica attoriale e politica. Queste sono solo alcune delle questioni che emergono dal passare in rassegna le cinque versioni del saggio; sono tutte questioni che, in virtù della forza profetica del saggio, risuonano più familiari a noi oggi di quanto lo furono ai contemporanei di Benjamin.

*Università degli Studi Roma Tre*  
[dario.gentili@uniroma3.it](mailto:dario.gentili@uniroma3.it)