

## **Immagini di pensiero: la foglia, il denaro e i passages. Per una ricerca del principio formativo dell'immaginario.**

Antonio Tramontana<sup>1</sup>

**Images of Thought: the Leaf, the Life and the Arcades. For a Research of the Generative Principle of Imaginary.** *The main aspect of our imaginary is the variety and the quantity of phenomenon that characterizes our everyday life. This fragmentary scenario makes it tough to consider every element as a part of a unique imaginary. However, we can take into account some classic works in order to consider different phenomenon manifestations of a unique generative principle. The aim of this paper is to examine the works of Goethe, Simmel, and Benjamin, considering that they have in common the capacity to assemble multitude in a single image of thought. In fact, although they start from different field of research, they examine the empirical world as an expression of a unique generative principle. Therefore, for Goethe leaf is the "original form" of the botanical world. While, in Simmel's work life is the "central idea" of the modern daily life. Finally, Parisian Arcades are for Benjamin the origin of the modern capitalism. Thus, the leaf, the life, and the Arcades, are meaningful examples to focus our attention on the opportunity to discover a synthetic image of our imaginary.*

**Keywords:** Goethe, Simmel, Benjamin, Imaginary, Morphology .

Svegliarsi al mattino con un soave suono sintetico in base al programma "Sonno" organizzato dall'iPhone. Leggere la seguente notifica inviata da un applet: "Oggi piove: ricordati l'ombrello". Scorrere le tante email arrivate di notte: offerte di lavoro dal mondo anglosassone inviate da Academic Positions, gli *Highlights* di Twitter, le offerte del giorno di un noto brand di calzature che s'impongono all'attenzione con sconti strepitosi. Ripercorrere la discussione di amici insonni che nel corso della notte hanno animato la chat di gruppo. Organizzare le letture in maniera da affrontare l'ennesima scadenza. Far fronte alle chiamate impreviste che potrebbero cambiare il corso della giornata. Godersi un momento di pausa grazie alla visione di un documentario sottotitolato suggerito da Netflix. Ascoltare musica elettronica influenzata da sonorità che spaziano dall'ambient al pop, passando per il soul e il rap, ed elevarlo a tappeto sonoro discreto e gentile in attesa lungo la fila del supermercato.

---

<sup>1</sup>Antonio Tramontana è Phd in Antropologia e studi storico-linguistici presso L'Università degli Studi di Messina. È coordinatore della redazione Im@go. A Journal of The social Imaginary e membro del Centro di Ricerca sull'Immaginario Mediale. Si occupa delle forme espressive del mutamento sociale, con particolare riferimento alla questione del corpo, degli oggetti e ai fenomeni legati alle nuove tecnologie.

Tutte questi momenti microscopici caratteristici della vita quotidiana sono fenomeni che affollano il nostro immaginario. Essi sono di una quantità e varietà che scoraggiano qualsiasi tentativo di riunirli attorno a un'immagine sintetica capace di rendere intellegibile la nostra epoca. Ma possono fenomeni tra loro differenti essere considerati manifestazioni che rispondono a un unico principio formativo che si danno alla visibilità di chi li indaga? Tentativi in questa direzione non mancano e, pertanto, qui si intende esplorare l'opera di tre classici del pensiero: Goethe, Simmel e Benjamin. I tre sono accomunati dall'impiego della "scienza delle forme". Nella versione moderna nasce con Goethe e trova un primo tentativo di sistematizzazione nei suoi studi di botanica, zoologia, osteologia e meteorologia. Sin dai suoi albori, la morfologia, non essendo una scienza che nasce "in ragione del suo oggetto, [...] bensì in virtù della prospettiva e del metodo" (Goethe, 1987a, p. 332), è stata considerata con sospetto da parte di quelle visioni scientiste del più ampio mondo della conoscenza. Tuttavia l'approccio conoscitivo iniziato con il poeta e scrittore tedesco, a partire dal '900, conosce il punto di massima influenza non solo nel campo delle scienze naturali. Ad autori come D'Arcy Thompson, Portmann, Weizsäcker, si aggiungono quelli legati alle scienze sociali, come ad esempio Spengler, Simmel, Jünger, Benjamin, Cassirer e Wittgenstein.

Dato l'ampio panorama di autori legati a quella tradizione di pensiero, si è scelto di esplorare tre di loro. Questi ultimi sono accomuni dal metalinguaggio morfologico (Targia 2013, p. XXXIX) e dallo scopo di riunire la moltitudine dei fenomeni indagati (Dodd 2008, p. 412). Tra i tre vi è dunque un'affinità teorica – non sempre esplicita –, ma anche delle divergenze fondate sulla specificità del campo indagato; e l'intento consiste nel far emergere analogie e peculiarità di tali esperienze gnoseologiche. L'economia del saggio non consente di svolgere una trattazione sistematica della loro opera. Verrà effettuato, pertanto, un carotaggio al fine di recuperare i minerali utili per forgiare gli arnesi necessari per lo studio dell'immaginario, visto come tentativo di ricerca di un principio formativo attorno a cui si attorciglia l'essere e il dover essere dei fenomeni quotidiani.

### *1. Goethe e la forma originaria*

Da più di mezzo secolo sono conosciuto, in patria e anche all'estero, come poeta, e valutato tutt'al più come tale; non è invece noto, e ancor meno considerato con attenzione, il fatto che mi sono impegnato con serietà e solerzia, e con grande scrupolo, di tutti i fenomeni naturali organici e più in generale fisici, seguendo silenziosamente, con costanza e passione, le opinioni che venivano esposte seriamente al riguardo (Goethe 1987a, p. 332).

Con queste parole Goethe esprime tutto il suo rammarico per lo scarso riconoscimento ottenuto per una parte importante dei suoi interessi, quelli legati allo studio dei fenomeni naturali. Eppure, in lui sia la componente artistica e quella scientifica non si scindono mai. Le sue osservazioni sulla metamorfosi delle nuvole (Rovagnati 2007), così come il simbolismo contenuto ne *Le affinità elettive* (Benjamin 1955a; Conte 2004), sono cristallizzazioni che si diramano da un *unicum* e s'intrecciano senza mai prevalere l'una su l'altra. Come ha potuto chiarire Simmel nelle intense pagine monografiche a lui dedicate, l'arte in Goethe “non scaturisce da un impulso eudomonistico verso il bello, ma dall'anelito a creare, dalla natura plastica in noi che vuole creare forma” (1913, p. 143). Si tratta dello stesso impulso che, secondo Goethe, anima la forma vegetale: la natura, infatti, “si serve a tale fine del principio vitale che contiene la possibilità di moltiplicare gli inizi più semplici dei fenomeni con l'ascesi graduale verso l'infinito e verso l'assolutamente diverso” (1790a, p. 159).

L'esemplare del mondo vegetale, la carcassa di un mammifero e le fragilità del giovane Werther, sono accomunati da un unico movimento che “non conosce né sosta né quiete” (1949, p. 46). Come tali, sono espressioni di un'unica dinamica vitale – una dinamica dunque creativa – capace di “generare le cose più diverse” (1790a, p. 159). Questa produzione di cose tra loro differenti si impone come un panorama molteplice di forme da cui lo sguardo goethiano è attratto. Un erotismo della differenza, potremmo definirlo, tanto da condizionare emotivamente lo stesso Goethe. Dal ritorno del suo viaggio in Italia, in cui poté osservare e studiare tutta la ricchezza espressiva delle forme naturali mediterranee, egli avvertì, una volta approdato “nell'informe Germania” (ivi, p. 82), una sensazione di disagio

tanto da costringerlo progressivamente all'isolamento, circoscrivendo la sua attività intellettuale entro una cerchia ristretta di personaggi stimati.

La sua opera scientifica, quindi, tiene ferma la necessità di doversi confrontare con l'infinita ricchezza di forme con cui la natura si manifesta, tanto da poter considerare il suo campo d'indagine come una sorta di polverizzazione dell'esistente. In un lungo poema contenuto ne *La metamorfosi delle piante*, egli scrive:

Ti turba, o amata, qui la mescolanza  
di mille e mille fiori, onde il giardino  
è variopinto; molti nomi ascolti,  
e con barbaro suono ecco che sempre  
l'uno soppianta nell'orecchi l'altro (ivi, p. 86)

Tale ricchezza si moltiplica esponenzialmente se si considera da vicino l'oggetto di studio della morfologia goethiana, ossia la forma. Egli osserva, infatti, come le forme con cui entriamo in contatto percettivamente sono *Gestalt* (=forma), “termine nel quale si astrae da ciò ch'è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri” (ivi, p. 43). Tuttavia, “se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le forme organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto” (ibidem). Da questo punto di vista la qualità statica della forma percepita dal morfologo è la manifestazione della *Bildung* (=formazione), termine tedesco con il quale indicare “sia quanto è già stato prodotto, sia ciò che sta producendosi” (ibidem). Se si considera dunque la successione statica del movimento di una forma vivente che rientra nel nostro quadro percettivo e a questo si aggiunge la pressoché infinita varietà di forme presenti in natura, ne deriva che il campo di osservazione è sterminato. La mescolanza del variopinto mondo a cui accenna Goethe nel poema prima richiamato – e da cui scaturisce un senso di inquietudine – è un problema da affrontare gnoseologicamente al fine di pervenire a un'immagine unica del mondo, un'immagine che sappia essere la rappresentazione del processo formativo della natura.

Il vivente studiato in quanto forma comporta innanzitutto fare i conti con i modi con cui ogni essere vivente appare alla vista e al resto dei sensi (Lenoir,

1984: 322). Quando nel germoglio del fagiolo o nella conformazione delle ossa del cranio di un mammifero egli ripone la convinzione che “tutto ciò che esiste si debba anche delineare e mostrare” (1987b, p. 317), in Goethe – e in generale in tutti coloro i quali seguono la prospettiva di ricerca morfologica – vi è una difesa radicale del fenomenico che sfugge all’opposizione tra l’*eidōs* e l’*eidolon*, tra l’essenza e apparenza (Conte 2013). L’apparenza della forma ha piuttosto una qualità simbolica: essa è la rivelazione dell’interiorità del vivente – nella misura in cui l’interno di un essere vivente si “affaccia alla superficie” (Vercellone 2007, p. 66).

La centralità dell’esperienza ottica nella ricerca morfologica oltrepassa tuttavia il valore ermeneutico dell’essere vivente. Le forme, nell’essere molteplici e differenti tra loro, hanno un principio insito nel loro modo di apparire che consente “cogliere la legge interna al manifestarsi dei fenomeni” (Goethe 1790a, p. 19) e così ridurre la complessità caotica del vivente – ed è proprio nell’intento di strappare al caos della natura un ordine che si costituisce, secondo Moiso, la necessità di formulare una legge (2002, p. 13).

Secondo una direttrice che parte da Aristotele e che – passando per Pico della Mirandola e Giordano Bruno per poi ancora passare per Leibniz e Spinoza – interseca la concezione della natura goethiana, tra le differenze morfologiche vige il principio della continuità della vita (Cislaghi 2008, p. 37). Ogni forma, per quanto differente l’una dall’altra, è legata da rapporti reciproci con altre forme. Pertanto, le differenze tra crani, come ad esempio quello tra l’elefante e la tartaruga (Goethe 1987c, p. 17-18), sono interrelate tra loro da forme intermedie che, se disposte l’una accanto all’altro, costituiscono la manifestazione del principio per cui *natura non facit saltus*. Ogni individuo singolo costituisce dunque la ‘parte’ che entra in relazione con altre forme all’interno di un ‘tutto’ organico (Goethe 1790b) – e al limite lo stesso essere singolo è il risultato di una serie di parti che reciprocamente costituiscono l’unità formale del vivente (Goethe 1790a: 43). Queste forme accomunate dal principio di continuità della vita possono, attraverso un’attenta analisi comparata, rivelare l’esistenza di somiglianze estetiche (Fabbrichesi Leo, Leoni, 2005, p. 85). L’analisi analogica è, pertanto, animata dal seguente principio della ricerca: nel disporre diverse forme

in serie continue, così da riunire i singoli casi di una sequenza attorno alle somiglianze, se ne ricava “la tendenza del molteplice a ridursi in unità” (Zecchi 1983, p. 18; Cfr. Pinotti 2013, p. 99).

La manifestazione empirica e singolare di un’aragosta e una formica, o quella di un abete e un cactus, o ancora quella della lucertola e di un rinoceronte; tutte queste forme così diverse tra loro spingono la ricerca morfologica a ricondurre tutti questi particolari modi di manifestarsi delle forme a un’unica legge che ne incarna il principio morfogenetico del vivente (Marzo 2006, p. 34). La ricerca di una legge fondamentale della cromatica, di una forma originaria delle piante o quella dei mammiferi, si fonda sul tentativo di ricavare dall’unità empirica – costituita “dal collegamento di molte parti diverse, che presentano la più grande varietà, e formano un individuo apparente” – un’unità ideale – ossia l’idea che “queste diverse parti sorgono da un ideale corpo originario” (Goethe 1987b, p. 323). Tra l’abete e il cactus, l’aragosta e la formica o la lucertola e il rinoceronte, esiste dunque un’ideale forma originaria (*Urform*) da cui discendono la moltitudine delle forme empiriche. Sia esso albero o una pianta grassa, un insetto o un crostaceo, un rettile o un mammifero; pur nella loro differenza, appartengono a regni morfologici diversi tra loro e il loro studio si spinge alla ricerca dell’*Urform* del regno vegetale, del regno degli invertebrati e di quello dei vertebrati. Così, il viaggio in Italia è segnato dalla costante ricerca dell’*Urform* del regno vegetale. Da Padova osserva come nella “varietà che viene incontro sempre nuova, acquista nuova forza la congettura che le forme vegetali abbiano potuto svilupparsi da un’unica pianta” (1816, p. 63). Da Palermo invece scrive: “di fronte a tante forme nuove o rinnovate si ridestò in me la vecchia idea fissa se non sia possibile scoprire fra quell’abbondanza la pianta originaria. È impossibile che non esista!” (ivi, p. 295). Solo ritornando, da Napoli, annuncia in maniera entusiasta l’imminente scoperta dell’*Urform*. Così scrive all’amico Herder:

ho da confidarti che ormai sono prossimo a scoprire il segreto della genesi e dell’organizzazione delle piante e che si tratta della cosa più semplice da immaginare. [...] La pianta originaria sarà la più strabiliante creazione del mondo, e la natura stessa me la invidierà (ivi, p. 359).

L'individuazione dell'*Urform* del regno vegetale (*Urpflanze*) assume nella sua ricerca sulle forme botaniche l'aspetto di una foglia. Essa appartiene al contempo a quell'unità empirica – dal momento che la foglia è presente in forme differenti in tutte le piante – ma anche all'unità ideale – dal momento che riassume tutte le forme vegetali. La stessa foglia è d'altra parte presente in ogni fase della vita di una pianta: all'interno del seme, nel nodo sotto forma di foglia caulinaria e, nella sua metamorfosi, in calice, petali, stami e pistilli, per poi ritornare ad essere di nuovo seme. Dirà Simmel che, in quanto forma originaria, la foglia è “da un lato, qualcosa di diverso dalla comune apparenza, che è solita mostrare questa forma fondamentale in mescolanze e deviazioni torbide; ma dall'altro è, al contrario, esattamente fenomeno, seppure dato solo nella visione spirituale” (1913, p. 106). Così, quanto viene percepito e quanto viene pensato collassano e si fondano in un'unica immagine generale (*Urbilder*) (Steigerwald, 2002, p. 296) della natura, elevando la foglia a quell'immagine del pensiero in grado di cogliere il fenomenico nelle sue manifestazioni diversificate e imponendo alla percezione ottica il seguente movimento del pensiero: “l'universale e il particolare coincidono; il particolare è l'universale che appare in condizioni diverse” (Goethe 1949, p. 62).

## *2. Simmel e il concetto centrale*

Sono molti i concetti goethiani che riecheggiano in Simmel (Giacomoni 1995). Le forme sono notoriamente al centro della sua sociologia (Simmel 1908, pp. 10-14). Al pari di Goethe, vi è inoltre la consapevolezza che il proprio campo di osservazione, a partire dalla modernità, si presenta frammentato (1918a p. 29). Così la sua indagine si concentra su diverse forme della vita associata, come il denaro (1900), la metropoli (1903), la socievolezza (1918b, pp. 75-93), la grande arte di Michelangelo (1910), la moda (1911), etc. Questa differenziata analisi della vita moderna è accompagnata dallo sforzo di interpretare la polverizzazione del reale come espressioni di un unico “concetto centrale” (Simmel 1918c, p. 18) che varia di epoca in epoca. Una sorta di *Urform* delle forme storico-sociali che a partire dalla modernità si presenta come tragedia (Dodd, p. 414). Tuttavia questo

legame che tiene insieme la morfologia goethiana e quella simmeliana subisce una diversificazione dettata dalla natura del fenomeno indagato (Marzo 2006, p. 28). Il mondo sociale studiato da Simmel ha delle caratteristiche peculiari da cui scaturiscono strumenti gnoseologici specifici. Prima di approdare al modo in cui Simmel utilizza la morfologia e la sua ricerca della forma originaria nel campo delle scienze sociali, occorre soffermarsi sul suo concetto di forma sociale, su come quest'ultima ha una natura estetica e sulla caratteristica frammentazione dell'esperienza moderna.

La forma, per Simmel, è un insieme di individui che eccede la semplice somma delle parti (1890, p. 13). Eppure questo insieme non costituisce in nessun caso “un'unità assoluta”. D'altra parte la società (*Gesellschaft*), “non è una sostanza e, di per sé, non è nulla di concreto” (p. 18). Essa è una dinamica (*Vergesellschaftung*) grazie alla quale gli individui interagiscono tra di loro. Queste interazioni sono alimentate da motivi determinati, che egli definisce contenuti (1908, p. 9), e che fanno sì che un individuo si relaziona con altri e viceversa. Gli impulsi erotici, religiosi, socievoli, etc., così come determinati scopi come la difesa, l'attacco, l'aiuto, etc.; costituiscono, in quanto contenuti, la materia dell'associarsi nella misura in cui si strutturano in delle forme. La forma sorge nell'istante in cui dalla dinamica si costituisce come “coesistenza isolata degli individui uno accanto all'altro in determinate forme di coesistenza con e per l'altro” (p. 9).

Questo brulicare di motivi che animano le relazioni reciproche costituiscono la vita sociale da cui sorge la forma dell'associarsi. La forma sociale per Simmel è la via attraverso cui “gli individui raggiungono insieme un'unità” (ibidem). Essa si presenta dunque come il risultato della dinamica che si determina grazie alle relazioni tra individui ed è attraverso la forma che questa dinamica si organizza e determina l'avvicinarsi delle situazioni anche micrologiche della vita associata. La forma rappresenta in definitiva il punto focale della sua osservazione e verso cui converge tutta la sua analisi sociologica.

Ogni forma si presenta come il risultato di determinate dinamiche dell'associarsi e ognuna di essa ha un proprio principio interno di funzionamento. Pertanto ogni forma si differenzia da tutte le altre. Pertanto “la forma è

individualità” (Simmel 1918a p.14) e, “come forme viventi capaci di autodeterminazione” (Simmel 1918b, p. 42), anche quelle sociali sono dunque dotate di leggi proprie (p. 42). Per affrontare la specificità morfologica di ciascun fenomeno sociale, Simmel procede come se fosse un artista. Nel riconosce all’arte lo straordinario vantaggio di “porsi ogni volta un unico problema rigorosamente circoscritto, sia questo un uomo, un paesaggio, o uno stato d’animo” (1900, p. 88); nel cogliere in ciascuna forma la singolarità dell’esistente, sonda la complessità della vita associata, tratteggiandone le minuzie di cui essa compone. La ricerca della forma diventa di tipo “micrologico-molecolare” (Simmel, 1908 p. 20), caratterizzando così la propria analisi per una cura dei dettagli solo apparentemente insignificanti. (Frisby 1992, p. 13)

Ma il legame che il pensiero simmeliano stringe con l’arte è ancora più complesso (cfr. De La Fuente, 2008, pp. 344-345). Al punto da non distinguere l’estetico dall’artistico (Perucchi 1985, p. 14), il suo approccio morfologico è di carattere prevalentemente visivo (Davis 1973, p. 328) ed è dunque una sociologia, la sua, orientata verso la superficie della forma (Mele 2006, p. 21). Risalire in superficie comporta, per Harrington e Kemple, un allontanamento inesorabile dalle terre del positivismo per approdare sui territori in cui l’analisi empirica si coniuga con quella metafisica (2012, p. 11). Ed è proprio da questa particolare angolazione che la superficie economica del denaro s’intreccia “ai valori e ai significati ultimi dell’umano nella sua totalità” (Simmel, 1900, p. 87); oppure il fenomeno architettonico del ponte e della porta ne diventa la manifestazione dei misteri dell’esperienza antropologica (Simmel 1909, pp. 2-6). Pertanto, la questione estetica è sostanzialmente quel tipo di esperienza con cui fare sociologia e con cui penetrare in profondità della mondo dello spirito.

Il fatto che per Simmel la forma sia il risultato di determinate dinamiche dell’associarsi, che essa dunque esiste nella sua singolarità e che, pertanto, venga considerata nei dettagli apparenti; tutte queste caratteristiche della forma sociale sono, in fondo, una risposta gnoseologica alle caratteristiche tipiche dell’epoca moderna. In contrapposizione alle epoche che l’hanno preceduta, la modernità si caratterizza per la libertà, da parte di ogni singolo individuo, di muoversi liberamente tra una serie interminabile di cerchie ed in ognuna di esse è possibile

ritrovare una parte della propria personalità (Featherston, 1991, p. 3). Tale carattere frammentato della realtà sociale, per Frisby, fa della modernità prima di tutto un'esperienza interiore e l'unico modo per coglierla è "osservare quelle forme di espressione umana che possono cogliere la natura fugace delle esperienze interiori" (1985, p. 68). Queste espressioni, la cui natura è intrinsecamente estetica, sono delle tracce che ognuno lascia sul campo dell'osservazione sociologica, e nel complesso costituiscono la componente visibile dell'esperienza moderna.

Ma se la componente estetica della forma diventa il centro di un'attenzione scrupolosa animata dalla significatività dei dettagli microscopici – e che ad esempio partono dall'ansa di un vaso fino a risalire ai conflitti tipici dell'individuo moderno (1905, p. 17) –, questa attenzione morfologica per i dettagli estetici delle dinamiche dell'associarsi è stata considerata, da Weber fino ai giorni nostri, come incapace di formulare una visione sistematica delle società (Featherstone, pp. 4-7). In Simmel tuttavia non manca la necessità di voler cogliere la centralità dell'epoca moderna. Poiché il senso risiede nella moltitudine di fenomeni e forme che ci circondano, allora "l'essenza dell'osservazione e della rappresentazione estetica risiede nel fatto che il tipico deve essere scoperto in ciò che è unico, ciò che segue la legge in ciò che è casuale, l'essenza e il significato delle cose nel superficiale e nel transitorio" (Simmel, 1986, p. 180).

La ricerca di un'unità ideale, attorno a cui i fenomeni sociali sono chiamati a raccolta e da cui ne discende il loro senso, si fa evidente in uno degli ultimi saggi di Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna*. Come un fulmine che rischiara le tenebre della notte, qui si chiarisce come "in ogni grande epoca di civiltà, provvista di caratteri nettamente scolpiti, si può avvertire un concetto centrale da cui scaturiscono i moti spirituali e in cui insieme essi sembrano confluire" (1918c, p. 18). Questo concetto centrale che si attorciglia attorno all'essere e il dover essere dei fenomeni, si pone come significato ideale capace di attraversare la moltitudine frammentaria dei fenomeni sociali, così che questi ne possono stabilire la propria misura nella loro unitarietà.

Questo concetto centrale si manifesta tanto nei contenuti quanto nelle forme e – come si vedrà a breve – nel rapporto conflittuale che è caratteristico, per

Simmel, tra le due categorie. Tra la vita sociale e le forme che ne regolano tale dinamica esiste, infatti, un'antinomia (Dal Lago, 1993, p. 89). Da una parte la vita (*Leben*) non fa che creare più vita (*Mehr-Leben*), accrescendo se stessa all'infinito (1918a, p. 16). Dall'altra, questo processo riproduttivo della vita associata – del tutto immanente – diviene qualcos'altro. La vita, che sfocia in una dimensione che le trascende, in più che la vita stessa (*Mehr-als-Leben*), genera una forma della vita associata (Simmel, 1918a, p. 18). Pertanto, se da una parte la creazione della vita, che si eleva come entità autonoma, ne regola il divenire della vita associata e la tiene insieme in un campo mediante un centro (Simmel, 1918, p. 13); dall'altra – come precisa Levine –, in quanto forma della vita associata, esiste nella misura in cui soddisfa i contenuti che l'hanno creata. Nel momento in cui l'energia vitale non viene più soddisfatta dalla forma sociale, quest'ultima è destinata a mutare (Levine, 2012, p. 35).

Nell'istante in cui la modernità si caratterizza per una dissoluzione costante di forme – e nel manifestarsi dal campo filosofico, artistico, religioso, fino ad approdare alle forme amorose –, la nuova centralità dei fenomeni, nel corso della modernità, è quanto di più si possa contrapporre alla forma, p. ossia la vita (Simmel, 1918c, p. 21). Essa, infatti,

vuole infrangere, non questa o quella forma, ma la forma in generale, e assorbirla nella propria immediatezza, per porre se medesima al suo posto e lasciar scorrere la propria forza e pienezza così e solo così come esse zampillano dalla sua fonte, per modo che ogni conoscenza, valore e formazione sia soltanto la diretta rivelazione della vita medesima (p. 15).

Una modernità che si configura come pura energia – in cui si non si tratta più tanto della “lotta della forma riempita dalla vita contro la vecchia divenuta priva di vita, ma la lotta della vita contro la forma in generale” (p. 15) – trova nel denaro la sua incarnazione (Cacciari, 1970, p. XII). Quest'ultimo diventa quella forma – al contempo empirica e metafisica – attorno a cui si riuniscono le tracce frammentarie della vita quotidiana ed è proprio grazie al denaro si che determina una sofisticata articolazione di forme eterogenee. Nella sua *Filosofia del denaro* infatti, passando in rassegna i frammenti dello stile di vita moderno, quasi a chiudere l'ampio cerchio che attraversa tutta la ricerca, nota come la forma denaro

è paradossalmente ‘priva di forma’, nel senso che “come un liquido, è privo di confini interni e si adatta, senza opporre resistenza, ai confini esterni del recipiente solido che di volta in volta lo contiene” (1900, p. 695). Come la vita, la capacità adattiva del denaro lo rende “il più terribile distruttore di forme” (p. 395): esso diventa l’*Urform* di un’epoca in cui si fluidificano, disarticolano e frammentano le forme sociali e che ne caratterizza la tragedia di una cultura incapace di porre un argine a questa disintegrazione continua della vita sociale.

### 3. Benjamin e il fenomeno originario

Nel suo saggio commemorativo dedicato a Benjamin, Scholem riporta un aneddoto capace di mettere in luce l’importanza che egli attribuiva alle cose piccole e marginali.

Tutto ciò ch’era piccolo lo attraeva irresistibilmente. [...] La medesima caratteristica è impressa anche nella sua scrittura, improntata a un’estrema tendenza alla piccolezza. [...] La sua ambizione mai raggiunta era di far entrare cento righe nella normale facciata di una lettera; e nell’agosto del 1927 mi trascinò al Musée de Cluny a Parigi, per mostrarmi tutto estasiato [...] due chicchi di grano su cui un’anima gemella era riuscita a trascrivere l’intero *Shema’ Israel* (Scholem 1968, p. 78).

Il fascino che l’infinitesima porzione di mondo esercita su Benjamin cela una delle traiettorie della sua complessa ricerca. Hannah Arendt aggiunge come la significatività delle cose per Benjamin era inversamente proporzionale alle dimensioni del fenomeno osservato. Tale attenzione non è da ascrivere tanto nel capriccio personale dell’autore, quanto nel fondamento goethiano “dell’esistenza fattuale di un *Urphänomen*, un fenomeno archetipo, una cosa concreta da rinvenire nel mondo delle delle apparenze”. Così più piccolo era il fenomeno osservato maggiori le possibilità di scovare il fenomeno originario (1968, p. 25).

Pertanto, al pari di Goethe e Simmel, per Benjamin si tratta di esplorare la moltitudine fenomenica per ricondurre la multiformità dell’esperienza a un unico principio formativo. Tale convinzione si dipana con il lavoro sul *Dramma barocco* e in cui per Benjamin la ricerca della verità si celava nella seguente

immagine: “come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell’insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati” (Benjamin, 1928a, p. 4).

La ricerca di “una forma globale” a partire dall’elaborazione micrologica” (ivi, p. 5) attraversa la sua sterminata produzione letteraria. Inizialmente è indirizzata alla critica filologica e qui la parola – intesa come fenomeno che sfugge dalla relazione convenzionale ed arbitraria con l’oggetto (Rabinbach, 1979, p. 61) –, nell’aver una traiettoria autonoma, costituisce il frammento su cui incentrare la sua critica letteraria. Successivamente, voltando il suo pensiero verso il materialismo storico (Scholem, 1968, p. 73), egli indirizza l’analisi ai fenomeni provenienti dalla vita quotidiana e, passando per *Strada a senso unico* (1928c) e *Infanzia berlinese* (1938), questa nuova traiettoria culmina nell’opera mai compiuta sui *passages* parigini. Qui i frammenti sono costituiti dal vetro, il ferro, la merce, gli specchi, *l’art nouveau*, i panorama, *l’interieur*, le bambole, gli automi, la litografia, etc. Nell’articolazione di questi frammenti il progetto benjaminiano consiste nella ricerca del fenomeno originario della modernità (Benjamin, 1982, p. 517).

Il complesso e ambizioso progetto riserva nel suo seno una critica allo storicismo e alla concezione del tempo “omogeneo e vuoto” (Benjamin, 1974, p. 45), un tempo lineare e continuo. A questo tempo mobilitato dalla sete di progresso egli contrappone una configurazione determinata dall’addensarsi, attorno a una costellazione, di frammenti storici: un addensato significativo di forze sature di tensioni e tendenze contrapposte (ivi, p. 51).

Una temporalità discontinua, che arresta il *continuum* lineare della storia, consente a Benjamin di generare “combinazioni fulminee, combinazioni e commutazioni istantanee fra luoghi distanti nel tempo, eppure affini, sparsi nel corpo della *scrittura* storica, costruendo con essi polarità e costellazioni di “citazioni”” (Gurisatti, 2006, p. 396). Ogni frammento diventa la sede di un’intrinseca co-appartenenza di luoghi differenti della storia al medesimo contesto di senso” (ivi, p. 398) e questo fa di un fenomeno un agglomerato di parti che gravitano attorno al testo della storia e che in esso si addensano. Una

compresenza di opposizioni dialettiche, dunque, che si determinano con l'interruzione del flusso continuo dei fatti storici. Per Benjamin si tratta propriamente di un'immagine dialettica, poiché,

Immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti (Benjamin 1982, p. 516).

Così nel *Passagenwerk* è contenuta tutta una serie di combinazioni di elementi arcaici con quelli moderni (Cfr. Costa, 2008, pp. 90-105). Il *passage* stesso è un'immagine dialettica. In quanto creazioni architettoniche, i *passages* sorgono verso la fine della prima metà del XIX Secolo come risposta all'alta congiuntura del mercato tessile (Benjamin, 1982, p. 5). Grazie al fatto che l'arte entra "al servizio del commerciante" (ibidem), quei luoghi diventano sede di contemplazione della fantasmagoria della merce (ivi, p. 10). Erette come vere e proprie cattedrali del commercio di lusso da una borghesia che si affaccia sulla scena economica mondiale con una valanga di merce, al loro interno prende vita in forma germinale una nuova figura sociale: il consumatore di massa. Mentre all'esterno, nel fluire massificato degli abitanti di Parigi, compare anche il *flâneur* – il tipo sociale metropolitano che osserva con distanza l'accalcarsi della folla, pur vivendoci in mezzo (1955b, p. 107). Ma a questa ventata di novità si contrappone dialetticamente la presenza di figure arcaiche: prostitute (1982, p. 14) e mendicanti (ivi., p. 446), costituiscono la pre-storia compresente alla post-storia e che insieme determinano il campo di tensione dialettica di tutta un'epoca (ivi., p. 527). Questa contrapposizione tra vecchio e nuovo viene incorporata dalla loro stessa struttura architettonica. In quanto luoghi di transito, al pari dei padiglioni dell'esposizione universale e le stazioni ferroviarie, i soffitti erano costruiti con vetro e ferro (ivi., p. 5); mentre, snodandosi attraverso i caseggiati come lunghi corridoi, le pareti erano ricoperte dal sempiterno marmo (ivi., p. 41). Al loro interno compare per la prima volta, come illuminazione pubblica, la luce a gas avvolta in una struttura di ghisa (ivi., p. 973). Compresenza dialettica che non si esaurisce con l'uso dei materiali elencati. La stessa funzione dei *passages* è

dialettica: essi sono insieme sia casa che strada (ivi., p. 916) e attorno a tale duplice funzione si affaccia tanto la folla anonima che in perenne movimento si accalca sui marciapiedi, quanto l'*intérieur* borghese, un ambiente casalingo che protegge gli abitanti della folla e in cui tutto viene personalizzato (ivi., pp. 11-12).

Se la costellazione di frammenti esprime per Benjamin la totalità di un'epoca, quest'ultima viene ricercata presso aggregati che non sono certamente accompagnati da una marcia trionfale. Non si tratta di grandi fatti o di fenomeni sontuosi. Come uno *chiffonnier*, che cataloga e mette insieme secondo un ordine scrupoloso e "micrologico" i rifiuti di una giornata di una metropoli, Benjamin mette insieme quegli stracci della storia strappati dall'oblio (Wohlfarth, 2006, p. 13). I fenomeni più anonimi diventano l'oggetto di una ricerca animata dal desiderio di "leggere la vita odierna e le forme odierne nella vita e nelle forme apparentemente secondarie e perdute nel tempo" (Benjamin, 1982, p. 512). Nel tentativo dunque di inseguire "l'indistruttibilità della vita più elevata in ogni cosa" (ivi., p. 513), si tratta per Benjamin di rammemorala: "stracci e rifiuti (...) ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli" (ivi., p. 514). Pertanto, l'immagine dialettica costituisce la forma di un contenuto messianico ed è grazie ad essi che si può giungere alla redenzione della storia sepolta dall'andamento progressivo (Wolin, 1993, p. 177).

Si tratta pertanto di costruire grandi edifici utilizzando minuscoli elementi, fino a scoprire "nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale" (Benjamin, 1982, p. 515). Da questa prospettiva i *passages* costituiscono il frammento microcosmico ed empirico in cui osservare la totalità macrocosmica di un'epoca (Pozzi, 1993, p. 10). Come in Goethe, anche qui si ripropone la relazione tra la parte e il tutto. Il nesso tra l'empirico e l'ideale anche qui si coniuga come possibilità di cogliere l'interiorità del fenomeno attraverso la sua esteriorità visibile (Pizer, 1989, p. 218). In fondo, per Benjamin, "nell'opera risulta mantenuta e insieme trasportata l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca e nell'epoca il corso della storia" (1937, p. 83). Pertanto, nell'essere empiricamente rilevabile nel testo della storia, il frammento costituisce appunto "l'espressione fisiognomica" dell'idea che attraversa l'intero corpo collettivo della modernità.

Se la singola manifestazione particolare di un fenomeno costituisce la via per accedere alle profondità di una data epoca, nel *Passagenwerk*, i fatti economici da cui prendono forma i frammenti della modernità sono quell'idea collettiva di un dato corpo sociale (interno) che si dona alla visibilità attraverso *passages* (esterno). Le merci, la moda, la fotografia, l'illuminazione, etc., diventano forme della vita associata realizzate a partire dall'elaborazione dei fatti economici e come tali dunque ne costituiscono l'espressione tangibile di una idea collettiva. La fisiognomica materialistica di Benjamin insegue pertanto i comportamenti quotidiani allo scopo di penetrare nelle interiora della modernità (Tiedemann, 1982, p. xxv). Non si tratta dunque di ridurre i fenomeni allo rispecchiamento di una struttura economica (Marx), e neanche al loro nesso causale (determinismo) (Cfr, Agamben, 1972; 130). Piuttosto che “illustrare l'origine economica della civiltà”, Benjamin cerca nella nascita della modernità il “processo economico come fenomeno originario intuibile, dal quale procedono tutte le manifestazioni vitali dei *passages* (e, in questo, del XIX Secolo)” (1982, pp. 513-514).

Un singolo *passage* costituisce per Benjamin un “mondo in miniatura” (p. 41) in cui osservare la serie di fenomeni quotidiani che in esso e attorno a esso si dispiega. L'urbanistica moderna di Haussmann contrapposte alle barricate della Comune di Parigi (pp. 15-17). I materiali impiegati e le lotte intestine tra una concezione estetizzante dell'ambiente collettivo contro quello funzionale – da cui s'impone il dominio della tecnica anche nelle più impercettibili sfere della vita associata (pp. 973-975). Ancora: la funzione ambigua di questi luoghi – uno spazio pubblico e privato – implode nella disposizione caotica della merce: come le stelle, le merci “sono il sempreuguale in grandi masse” (1955c, p. 131) e “la palma e lo spolverino, l'asciugacapelli e la Venere di Milo, la protesi e il portacarte di ritrovano qui insieme come dopo una lunga separazione” (1982, pp. 959-960).

L'insieme di questi tratti tipici della modernità si riuniscono attorno ai *passages* – i quali, proprio in quanto immagine dialettica si elevano a quella “forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze che Goethe pone per l'oggetto di un'analisi: mostrare una vera sintesi” (ivi., p. 532). In definitiva,

*Immagini di pensiero: la foglia, il denaro e i passages. Per una ricerca del principio formativo dell'immaginario.*

“come la foglia da sé l'intero regno del mondo vegetale empirico” (ivi., p. 517), i *passages* costituiscono per il mondo della conoscenza un'immagine attraverso cui il pensiero può riunire la complessità dell'epoca moderna nel momento in essa si affaccia al mondo.

\* \* \*

Così la foglia è per Goethe la “forma originaria” capace di riunire l'universo del mondo botanico osservato empiricamente. Il denaro, per Simmel, è il “concetto centrale” attorno a cui riunire l'esperienza frammentata della vita moderna. Per Benjamin, infine, i *passages* costituiscono l'“origine” da cui discendono le forme moderne del capitalismo e grazie ad esso si danno alla visibilità sociale-storica. La foglia, il denaro e i *passages*, costituiscono pertanto il risultato di tre ricerche differenti mosse dal tentativo di comprendere il modo in cui la differenziazione empirica delle forme si relaziona a un tutto. Come ebbe a dire lo stesso Benjamin a proposito di Goethe ed Herder, ci trasformiamo lillipuziani di fronte certi spiriti giganti (1928b, p. 224) e probabilmente la strada della morfologia nel campo di studi legati all'immaginario non è certamente scevra da insidie e problematiche gnoseologiche. Eppure è la nostra realtà sociale a chiedercelo. È un immaginario che si disintegra sempre più nelle tante e diverse microscopiche azioni quotidiana a urlare una immagine sintetica capace di rappresentarlo simbolicamente in un'unica visione d'insieme. Plastico come non mai, incurante delle multiformi qualità che ci caratterizza, questo immaginario è insito in ogni nostra forma sociale, ogni nostro oggetto, ogni nuova riconfigurazione tecnica dell'ordinaria vita quotidiana. Pertanto, tanto più la vista si affolla di elementi disparati maggiore è il materiale per una ricerca della forma originaria di questo immaginario così ampio ma allo stesso tempo capace di abbracciare la diversità che ci caratterizza.

### **Riferimenti bibliografici**

Agamben, G., (1972), *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino, Einaudi, 2001.

- Arendt, H., (1968), *Walter Benjamin. 1892-1940*. Milano, SE, 2004.
- Benjamin, W.,(1928a), *Il Dramma Barocco tedesco*. Torino, Einaudi, 1999.
- \_\_\_\_\_ (1928b), “Novità sui fiori”, in *Aura e choc*. Torino, Einaudi, 2012.
- \_\_\_\_\_ (1928c), *Strada a senso unico*. Torino, Einaudi, 2006.
- \_\_\_\_\_ (1937), “Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico”, in *L’opera d’arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2000.
- \_\_\_\_\_ (1938), *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Torino, Einaudi, 2006.
- \_\_\_\_\_ (1955a), “Le affinità elettive”, in *Angelus Novus*. Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_ (1955b), “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in *Angelus Novus*. Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_ (1955c), “Parco centrale”, in *Angelus Novus*. Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Sul concetto di Storia*. Torino, Einaudi, 1997.
- \_\_\_\_\_ (1982), *I Passages di Parigi*. Torino, Einaudi, 2002.
- Cacciari, M., (1970), “Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel”, in Georg Simmel, *Saggi di estetica*. Padova, Liviana.
- Cislaghi, F., (2008), *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*. Milano, Mimesis.
- Conte, P., (2004), “Contatto e redenzione. Il ruolo del simbolo in Goethe, Bachofen, Warburg”, *Leitmotiv*. n. 4, pp. 139-151.
- \_\_\_\_\_ (2013), “Fanerologia. Adolf Portmann tra estetica e biologia”, in A. Portmann, *La forma degli animali*. Milano, Raffaello Cortina.
- Costa, M. T., (2008), *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Macerata, Quodlibet.
- Dal Lago, A., (1993), “Le antinomie dell’esistenza. Simmel e la filosofia della vita”, *Aut-Aut*. n. 257, pp. 85-104.
- Davis, M.S., (1973), “Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality”, *Social Forces*. vol. 51, pp. 320-329.
- De la Fuente, E., (2008), “The Art of Social Forms and the Social Forms of Art: The Sociology-Aesthetics Nexus in Georg Simmel’s Thought”, *Sociological Theory*. Vol. 26 n. 4, pp. 345-362.

*Immagini di pensiero: la foglia, il denaro e i passages. Per una ricerca del principio formativo dell'immaginario.*

- Dodd, N., (2008), "Goethe in Palermo: Urphenomen and Analogical Reasoning in Simmel and Benjamin", *Journal of Classical Sociology*. Vol. 8, n. 4, pp. 411-445.
- Fabbrichesi Leo, R., Leoni, F., (2005), *Continuità e variazione. Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein*. Milano, Mimesis.
- Featherstone, M., (1991), "Georg Simmel: An Introduction", *Theory, Culture, & Society*. Vol. 8, n. 1, pp. 1-12.
- Frisby, D., (1985), *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Bologna, Il Mulino.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory*. London, Routledge.
- Giacomoni, P., (1993), *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*. Napoli, Guida editori.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Classicità e frammento. Georg Simmel goethiano*. Napoli, Guida editori.
- Goethe, J.W.,(1790a), *La metamorfosi delle piante*. Parma, Guanda, 2008.
- \_\_\_\_\_ (1790b), "Tentativo di una teoria generale della comparazione", *Evoluzione e forma*. Milano, Herrenhaus, 2007.
- \_\_\_\_\_ (1890), *Viaggio in Italia*. Milano, Arnoldo Mondadori, 2013
- \_\_\_\_\_ (1949), *Aforismi sulla natura*. Milano, SE, 1994.
- \_\_\_\_\_ (1987a), "Considerazioni sulla morfologia", in *Morfologia*. Torino, Aragno, 2013.
- \_\_\_\_\_ (1987b), "Morfologia", in *Morfologia*. Torino, Aragno, 2013.
- \_\_\_\_\_ (1987c), " Saggio di teoria osteologica comparata, in cui si dimostra come l'osso intermedio della mascella superiore sia comune all'uomo e agli altri animali", in *Morfologia*. Torino, Aragno, 2013.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Massime e riflessioni*. Milano, Tranchida, 1989.
- Gurisatti, G., (2006), *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata, Quodlibet.
- Harrington, A., Kemple, T. M., (2012), "Introduction: Georg Simmel's 'Sociological Metaphysics': Money, Sociality, and Precarious Life", *Theory, Culture, & Society*. a. 29, n. 7/8, pp. 7-25.

- Highmore, B., (2002), *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*. London, Routledge.
- Lenoir, T., (1984), “The Eternal Law of Form: Morphotypes and the Conditions of Existence in Goethe’s Biological Thought”, *J. Social Biol. Struct.* n. 7, pp. 317-324.
- Levine, D. N., (2012), “Soziologie and Lebensanschauung: Two Approaches to Synthesizing ‘Kant’ and ‘Goethe’ in Simmel’s Work”, *Theory, Culture and Society*. a. 29, n. 7/8, pp. 26-52.
- Marzo, P. L., (2006), *Le metamorfosi: natura artificio e tecnica. Dal mutamento sociale alla mutazione socio-biologica*. Milano, FrancoAngeli.
- Mele, V., (2006), “Introduzione”, in Georg Simmel, *Estetica e sociologia*. Roma, Armando.
- Moiso, F., (2002), *Goethe: La natura e le sue forme*. Milano, Mimesis.
- Perucchi, L., (1985), “I significati del visibile”, in Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull’arte*. Bologna, il Mulino.
- A. Pinotti (2013), “The Pontifical Gaze. Morphology and the History of the Images”, in Luigi Russo (ed.), *Evolutions of Form*. Berlin, Logos, pp. 995-112.
- Pizer, J., (1989), “Goethe’s “Urphanomen” and Benjamin’s “Ursprung”: A Reconsideration”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Vol. 3, n. 3, pp. 205-222.
- Pozzi, M., (1993), *Walter Benjamin e il moderno*. Roma, Bulzoni Editore.
- Rabinbach, A., (1979), “Introduction to Walter Benjamin’s “Doctrine of the Similar””, *New German Critique*. n. 17, pp. 60-64.
- Rovagnati, G., (2007), “Camarupa. La forma delle nuvole”, in J. W. Goethe, *Evoluzione e forma*. Milano, Herrenhaus.
- Scholem, G., (1968), “Walter Benjamin”, in *Walter Benjamin e il suo angelo*. Milano, Adelphi, 2007.
- Simmel, G., (1890), *La differenziazione sociale*, Bari, Laterza, 1992
- \_\_\_\_\_ (1896), “Estetica sociologica”, in A. De Simone, *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici ed estetici*. Urbino, Quattroventi, 2004.
- \_\_\_\_\_ (1900), *Filosofia del denaro*. Torino, UTET, 2004.

- \_\_\_\_\_ (1903), *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma, Armando, 2011.
- \_\_\_\_\_ (1905), “L’ansa del vaso”, in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*. Milano, Mimesis, 2007.
- \_\_\_\_\_ (1906), *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo*. Como-Pavia, Ibis, 2008.
- \_\_\_\_\_ (1908), *Sociologia*. Torino, Edizioni Comunità, 1998
- \_\_\_\_\_ (1909) “Ponte e porta”, in *Saggi di estetica*. Padova, Liviana, 1970.
- \_\_\_\_\_ (1910), *Michelangelo*. Milano, Abscondita, 2003.
- \_\_\_\_\_ (1911), *La moda*. Milano, Arnoldo Mondadori, 2007.
- \_\_\_\_\_ (1913), *Goethe*. Macerata, Quodlibet, 2012.
- \_\_\_\_\_ (1918a), *Intuizioni della vita. Quattro capitoli metafisici*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- \_\_\_\_\_ (1918b), *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- \_\_\_\_\_ (1918c), *Il conflitto della civiltà moderna*. Milano, SE, 1999.
- Steigerwald, J., (2002), “Goethe’s Morphology: Urphänomen and Aesthetic Appraisal”, *Journal of the History of Biology*. Vol. 35, n. 2, pp. 291-328.
- Targia, G., (2013), “Introduzione”, in J. W. Goethe, *Morfologia*. Torino, Aragno
- Tiedemann, R., (1982), “Introduzione”, in W. Benjamin, *I Passages di Parigi*. Torino, Einaudi, 2002
- Vercellone, F., (2007), Goethe e la forma come struttura comunicativa, in J. W. Goethe, *Evoluzione e forma*. Milano, Herrenhaus.
- Wohlfarth, I., (2006), “Et cetera? The Historian as Chiffonnier”, in B. Hanssen (Ed.), *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London, Continuum, pp. 12-33.
- Wolin, R., (1993), “Aestheticism and Social Theory: The Case of Walter Benjamin’s Passagenwerk”, *Theory Culture and Society*. vol. 10, pp. 169-180.
- Zecchi, S., (1983), “Il tempo e la metamorfosi”, in *Metamorfosi delle piante*, J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*. Parma, Guanda, 2008.