Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598
DOI 10.1400/283005

Saggi | Essays
86 – 107

Nicola Emery

Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice

DOI 10.1400/281758

Abstract

Walter Benjamin e l'aura di Venezia

Venezia non figura fra i luoghi ritratti da Benjamin nel suo libro postumo *Immagini di città*. Tuttavia il saggio mostra come il giovane Benjamin visitò Venezia e la sua laguna e ne scrisse, mentre anche in uno scritto successivo egli fece riferimento alle riproduzioni fotografiche della Serenissima. Il saggio mette in evidenza come i giorni veneziani del giovane Benjamin coincisero con quelli delle feste organizzate in città per la ricostruzione del Campanile di San Marco. Benjamin anche a motivo dei resti delle macerie del crollo ancora fresche, oltre che sotto la suggestione di una sua gita nella misera Chioggia, fece un'associazione illuminante fra la realtà di questa Venezia tendente ad un "sempre eguale" immunitario e miticamente destinale e la realtà immaginaria di Perle, la città al centro del capolavoro di Alfred Kubin, *L'Altra parte*. Venezia ricorda Perle e a sua volta Perle consente di pensare Venezia, secondo un circolo ermeneutico ricco di implicazioni.

Walter Benjamin and the Aura of Venice

Venice is not among the places that are portrayed by Benjamin in his posthumous book *Städtebilder*. However, the essay shows how the young Benjamin visited Venice and his lagoon and how he wrote about it, while also, in a later writing, he referred the photographic reproductions of the Serenissima. The essay highlights how the young Benjamin's Venetian days coincided with those of the revelries organised in the city to celebrate the reconstruction of the St. Mark's Campanile. Benjamin – because of the rest of the collapse's rubbles, as well as under the suggestion of his travel to the miserable Chioggia – made an illuminating association between the reality of this Venice that tends to an immune and mythically fateful "always the same" and the imaginary reality of Perle, the city of Alfred Kubin's masterpiece, *The Other Side*. Venice resembles Perle and, in its turn, Perle calls to mind Venice, according to an hermeneutic circle, rich of implications.

Indice DOI | DOI Index

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Armin Linke, *M.O.S.E. - Consorzio Venezia Nuova, ship maneuvering simulator,* Venezia, 2007

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

SUPERVENICE

Quodlibet

9 788822 904164
ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 1

SUPERVENICE

Fall | Winter 2019
Journal of Architecture, Arts & Theory

Autunno | Inverno 2019
Rivista di architettura, arti e teoria

Armin Linke, *Lagunari Regiment, excercise*, Venezia, 2007.

Editoriale | Editorial
6 – 7 Sara Marini
Supervenice

Citazione | Quote
8 – 12 Manfredo Tafuri
Nella Tempesta

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
14 – 29 Paul O Robinson
Site Castings: Entwinements in Palazzo Fortuny
Site Castings. Intrecci con Palazzo Fortuny

30 – 45 Luigi Guzzardi
Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa: incontri e relazioni nella Venezia degli anni Cinquanta-Sessanta
Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa: Encounters and Relationships in the Venice of the Nineteen-Fifties and Sixties

46 – 55 Paolo Ceccon
Oltre un eloquente silenzio. Progetto per l'ex Casa-studio Scatturin di Carlo Scarpa
Beyond a Revealing Silence. Recondition of Scatturin's Home Studio by Carlo Scarpa

56 – 61 Robert Henke
Venice Dust

62 – 74 Mario Piana
Un restauro di "lunga durata": il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa
A 'Long-lasting' Restoration: the Palazzo dei Grimani in Santa Maria Formosa

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Racconti | Tales
76 – 80 Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos
The Water Constellations
Costellazioni acquatiche

81 – 84 Manuele Fior
Celestia

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

Saggi | Essays
86 – 107 Nicola Emery
Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

108 – 115 Gabriele Monti
Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane
Le Bal. The Violent Surface of the Venetian Parties

116 – 127 Fernando Quesada
The Superlabyrinth of the Community in Exile
Il super labirinto della comunità in esilio

128 – 137 Annalisa Sacchi
Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere
The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

138 – 156 Serenella Iovino
Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities
Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna

Inserto | Extra
160 – 169 Riccardo Miotto
Tornelli
Turnstiles

Forma e modo d'espressione di questa rubrica sono a discrezione dell'autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Traduzione | Translation
170 – 175 NOVISSIME
Giovanni Marras
Radicalismo inverso: il vuoto come valore, gli studi urbani come strumento
Inverse Radicalism: the Void as a Value, Urban Studies as a Tool
176 – 185 Giuseppe Samonà (capogruppo | team leader), Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato
Explanatory Report motto: NOVISSIME
Relazione illustrativa motto: NOVISSIME

Traduzione inedita di un documento anticipata da un commento critico che ne evidenzia l'attuale rilevanza e attualità. | Unreleased translation of a document introduced by a critical comment highlighting its relevance.

Viaggio | Journey
186 – 191 Luca Trevisani
Costum car commando. Ovvero non tutti i viaggi sono vacanze
Costum Car Commando. I.e. Not All Travels Are for Leisure

Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. | A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.

Ring
192 – 195 Supervoid+Friel
I Giardini della Biennale. Dialettica e scontro tra aspirazioni nazionali e internazionali
The Giardini of the Biennale di Venezia. Dialogue and Clashes between National and International Aspirations

Fronteggiamento tra posizioni differenti poste sullo stesso "campo di gioco". | Different points of view facing each other on the same 'playing field'.

Tutorial
196 – 203 Fabrizio Antonelli
Le pietre (di Venezia) raccontano: come leggerle
The Stones (of Venice) Tell Stories: How to Read Them

Manuale d'uso per l'esecuzione di pratiche e/o operazioni. | Instructions to carry out practices and/or operations.

Dizionario | Dictionary
204 – 205 Massimo Santanicchia
Amphibious

206 – 207 Angela Vettese
Biennial

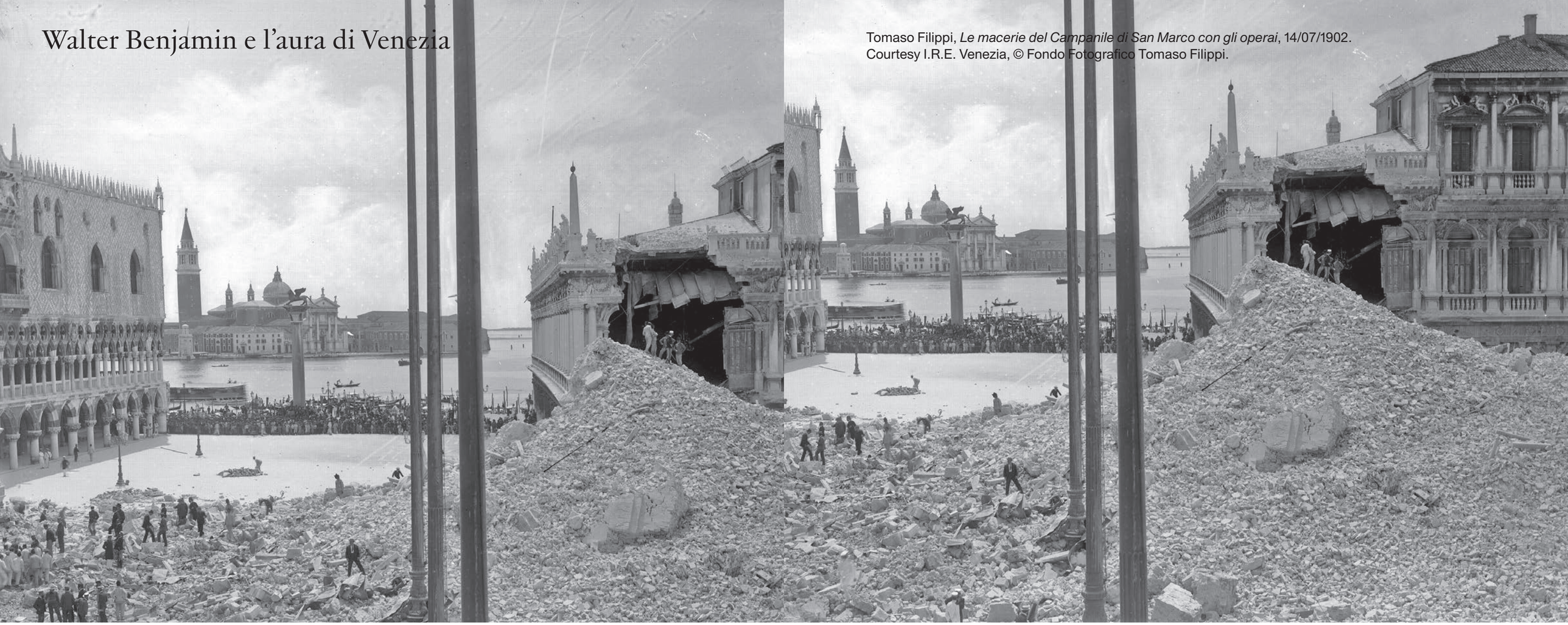
208 – 209 Léa-Catherine Szacka
Crowd

210 – 211 Milovan Farronato
Ultra

212 – 213 Lorenzo Calvelli
Venetiae

214 – 215 Alessandra Pagliano
Zootropio

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l'evolvere di "Vesper", si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue's topic. The definitions through the issues of "Vesper" will compose an ongoing dictionary.



Tomaso Filippi, *Le macerie del Campanile di San Marco con gli operai*, 14/07/1902.
Courtesy I.R.E. Venezia, © Fondo Fotografico Tomaso Filippi.

WALTER BENJAMIN

Nicola Emery

> Poi si visita il ponte dei Sospiri, cioè si porta il proprio corpo in un corridoio buio in cui si sono fermati molti uomini disgraziati e coraggiosi.[1]

Fugace, il soggiorno in laguna avvenne quando Walter Benjamin era ancora molto giovane e costituì l'apice di quel "viaggio di formazione" (*Bildungsreise*) in Italia che egli intraprese in compagnia di alcuni amici nella Pentecoste del 1912, al termine del suo primo, deludente semestre all'Università di Friburgo[2]. Ma questa collocazione giovanile non costituisce di per sé una prerogativa negativa. Anzi, essa potrebbe conferire alle pagine del diario di viaggio un interesse particolare, legato non da ultimo all'importanza, non solo individuale, delle immagini primigenie. Anche la breve durata del soggiorno inoltre non esclude a priori un'esperienza di conoscenza, a maggior ragione in quanto durante quel paio di giorni Walter Benjamin ebbe occasione di assistere alle grandi feste organizzate per celebrare la ricostruzione del Campanile di San Marco. Per la città lagunare quello era un tempo decisamente interessante, segnato dal dibattito sul rapporto con la modernità che con la celebrazione della ricostruzione di quel simbolo secondo il motto *com'era e dov'era*, registrò una sua importante svolta[3]. A fronte dei celebri attacchi futuristi al "passatismo" della città, ma anche a fronte del dibattito internazionale – e in particolare in area mitteleuropea – che il crollo del Campanile di San Marco avvenuto nel 1902 avviò e che vide intervenire non da ultimo Otto Wagner, lo spirito della chiusura conservativa con la ricostruzione poteva celebrare la sua vittoriosa e ormai quasi definitiva affermazione[4]. I festeggiamenti per il ritorno del *paron de casa* furono importanti e l'intera città al giovane Benjamin parve trasformata in un'immensa, quanto intermittente, *sala da ballo*. Il *com'era e dov'era* era accompagnato, oltre che da una grande installazione luminosa che lo affascinò non poco, anche dal motto *post-fata resurgo*, dopo la morte mi rialzo, dove il termine *fata* evidentemente spostava l'incuria del crollo su un'idea di *fatum*, di destino avverso, che la conservazione riteneva di aver sconfitto riproponendo il passato, il già stato, il già fatto, secondo un'idea di ripetizione che, nulla volendo concedere a una rigenerazione dinamica, finiva per riproporre, del tutto paradossalmente, un'idea ciclica del tempo non antagonistica o critica ma vincolata e interna a quell'intrico circolare del fato, del destino che apparentemente quella restaurazione avrebbe voluto superare e negare. Benjamin ricorda i ragazzi che passavano fra i tavoli a San Marco per vendere "le cartoline commemorative" dell'evento[5] e possiamo ipotizzare che queste cartoline abbiano trovato un posto nella sua galleria di immagini, tuttavia non fra i capolavori quanto fra le fotografie "truccate" e "imbellettate" che hanno via via nutrito il suo rifiuto dell'*auratica e ben vendibile* mitologizzazione della realtà[6].

Questo rifiuto del "mondo bello", della sua finzione economico-ontologica, maturò

> Then we visit the Ponte dei Sospiri, that is, we bring our bodies into a dark corridor where many and unfortunate and courageous men have lingered.[1]

Walter Benjamin's brief stay in the lagoon when he at quite a young age constituted the high point of that 'coming-of-age journey' (*Bildungsreise*) to Italy, which he undertook in the company of some friends at Pentecost in 1912 after completing his first, disappointing semester at the University of Fribourg[2]. However, having travelled at a young age is not in itself a negative characteristic. On the contrary, it may add particular interest to the pages of his travel diary, not least in connection with the significance, not only on an individual level, of the first impressions. Moreover, Benjamin's brief stay does not exclude a priori the gaining of an insight, especially since during that couple of days he had the opportunity to attend the revelries organised to celebrate the reconstruction of the St. Mark's Campanile. It was a particularly interesting time for the lagoon city, characterised by the debate on the relationship with modernity which marked a turning point with the celebration of the reconstruction of that symbol following the motto *as it was and where it was*[3]. With this operation, the conservative ideology could mark its victorious and now almost final affirmation in the face of the famous Futurist attacks on the city's 'passatism' and dominate the international debate sparked – particularly in the Central European area – by the collapse of the St. Mark's Campanile in 1902, which had seen Otto Wagner intervene among others[4]. Celebrations for the return of the *paron de casa* were on a grand scale, and to the young Benjamin the city appeared as if turned into a vast, if intermittent, *ballroom*. The *as it was and where it was* was accompanied, as well as by a large light installation that truly fascinated him, also by the motto *post-fata resurgo*, after death I rise again, where the term *fata* evidently shifted the responsibility of the collapse from neglect to *fatum*, adverse fate. The proponents of conservation believed to have defeated the latter by re-proposing the past, that is, the already-done and already-there: an idea of repetition that made no concessions to dynamic regeneration, but ended up reiterating, quite paradoxically, a cyclical notion of time not antagonistic nor critical, but bound and inherent to that circular impenetrability of fate that the reconstruction apparently wished to overcome and deny. Benjamin recall the youths who walked around the café terraces in San Marco selling 'commemorative postcards' of the event[5]; we may assume that these post-

e divenne consapevole anche grazie alla stroncatura che egli riservò, anni dopo, a un volume fotografico dedicato a Venezia, dal titolo *Venedig in Bildern*, composto "dai fondi di magazzino della ditta Alinari di Firenze e dal 'bottino fotografico' di un certo signor Raffestein, dalla cui unione", osserva sarcastico Benjamin, "è stato messo assieme un erbario di architetture malamente compresse"[7]. Egli imputa a questo volume non solo questa naturalizzante, astorica composizione "da erbario" unita a una pessima qualità tipografica ma anche e principalmente il tentativo di far risorgere uno stile quantomeno retorico, oleografico, teso a congelare le architetture in *vedute di genere* e teso ad *abbellire* gli spazi della laguna grazie all'aggiunta di simulacri ornamentali, di "comparse travestite da oziosi trasognati"[8]. Questa breve recensione sulla riduzione di Venezia in *cliché* – sulla riduzione di Venezia a "Traumstadt Venedig" – precorreva e preparava quelli che sarebbero diventati alcuni motivi centrali della sua *Piccola storia della fotografia*, dove si sorride non meno amaramente della "luna ritoccata" delle cartoline illustrate, tese ad abbellire città "immerse nella notte azzurra". Dando un nome e un volto alla meritoria *nuova fotografia*, raccogliendo la lezione di autori come Sander e in particolare come il *risucchiatore d'aura* Eugene Atget, nella *Piccola storia* del 1930 si fa a pezzi questa fotografia commerciale e restaurativa che, come già nell'esemplare caso di *Venedig in Bildern*, è "capace di montare dentro la totalità del cosmo un qualunque barattolo di conserve, ma che non è in grado di mostrare nessuno dei contesti umani in cui essa si presenta e che così, anche quando affronta i soggetti più gratuiti, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza"[9].

Ora, la critica del mito di Venezia, che proprio nel primo decennio del Novecento conosceva un ulteriore processo di irrigidimento e commercializzazione, a ben vedere, costituisce già un motivo, più o meno latente, del resoconto, per quanto di natura narrativa, di quel suo giovanile soggiorno durante la Pentecoste del 1912. Poche pagine, ma alla cui elaborazione, come a quella dell'intero diario, Benjamin, come scrisse a un amico, dedicò non poco tempo ed energia al suo rientro a Friburgo[10]. Leggermente grottesche sono già le prime parole che parlano di *carenze*, di mancanze, ascritte tanto all'io narrante quanto allo *spazio* e al *tempo* di questa città, a tratti sfarzosa ma anche circondata da una continua distesa d'acqua. Il treno, obbligato su un terrapieno, cessa definitivamente la sua corsa e con esso sembra doversi fermare anche ogni elemento generativo e innovativo della durata temporale, al punto che *ogni giornata* – con buona pace di ogni bergsoniana *Metafisica della gioventù*[11] – qui improvvisamente diventa così simile alla precedente da risultare pressoché indistinguibile da essa. Nella continuità acquatica ci sono pali e alti argini, il tempo e lo spazio e l'esperienza nell'arcipelago lagunare sembrano incardinati a una sorta di *sempre-uguale*, a una sorta di inerzia destinale.

cards found a place in his gallery of images, certainly not among the masterpieces, but between the 'manipulated and embellished' photographs that gradually fed his rejection of the *auratic and more saleable* mythology of reality[6].

Benjamin's rejection of the 'beautiful world', of its economic-ontological deception, matured and became self-aware also in the harsh criticism that he addressed years later to a photographic volume dedicated to Venice entitled *Venedig in Bildern*, made up of 'the stock of the Alinari company in Florence and the "photographic booty" of some Mr Raffestein, from whose combination', notes Benjamin sarcastically, 'has been put together a herbarium of poorly compressed architectures'[7]. He criticises this publication not only for the herbarium-style naturalizing, non-historical structure combined with an awful typographical arrangement, but also and mainly for its attempt to resurrect a rhetorical, oleographic style, aimed at freezing architecture into *genre views*, and *embellishing* the spaces of the lagoon with the addition of ornamental simulacra, of 'extras disguised as musing idlers'[8]. This brief essay on the reduction of Venice to *cliché* – to 'Traumstadt Venedig' – anticipated and laid the groundwork for the central themes of his later *Short History of Photography*, where one smiles no less bitterly at the 'retouched moon' of postcards, designed to embellish cities 'immersed in the blue night'. Giving a name and a face to the meritorious *new photography* and building upon the work of authors like Sander and in particular Eugene Atget, who 'suck the aura out of reality', in *Short History* of 1930 Benjamin censures the commercial and restorative photography that, precisely as in the exemplary case of *Venedig in Bildern*, is 'able to relate a tin of canned food to the universe, yet cannot grasp a single one of the human connections in which that tin exists: a photography which even in its most dreamlike compositions is more concerned with eventual saleability than with understanding'[9].

Indeed, the critique of the myth of Venice – which in the first decade of the 20th century further crystallised as part of a process of commercialisation – already underlies more or less explicitly Benjamin's otherwise narrative account of his stay in Italy as a young man during the Pentecost of 1912. The account fills a few pages to which, just as to the entire diary, Benjamin devoted much time and energy once he had returned to Freiburg, as he wrote to a friend[10]. Slightly grotesque are the first words that speak of *shortcomings* and deficiencies, ascribed both to the narrator and to the *space* and *time* of this sometime sumptuous city

surrounded by a boundless expanse of water. The train ends its journey on an embankment; with it, all generative and innovative element of temporal duration also seem compelled to stop, to the point that here *each single day* – with all due respect to any Bergsonian *Metaphysics of Youth*[11] – suddenly resembles so closely the previous one as to be almost indistinguishable from it. In the aquatic continuity there are poles and high embankments, and time, space and experience in the lagoon seem to be anchored to a sort of *constant sameness*, a fateful inertia.

> The shortcomings will turn out to be greater than elsewhere, thinking about Venice, due to the quantity and analogy of the impressions that did not make each day completely different from the previous one. The train enters the city on an embankment surrounded by a vast expanse of water, interrupted only by poles and high embankments.[12]

The arrival in the *Serenissima* is experienced by Benjamin, predictably, from the bow of a *vaporetto*.

> Night is falling, and the sky is overcast. A large gray pool of water, to the left yet more large hotels, to the right gray, brown, insignificant houses, in which sometimes shines a dark golden light. At the next stop there are no travelling companions, the *vaporetto* leaves, puffing. The row of buildings – all the buildings are ancient here – breaks off forming a corner. The water is implausible. In my heart I don't understand the naturalness of human beings on a boat in water. On the contrary, I can accept the buildings almost without surprise. The strangest thing is that they sink their roots in water. Darkness increases and the journey lasts longer.[13]

This uninterrupted succession of images opening Benjamin's narrative delineate a thought-image (*Denkbild*) of Venice to be heeded and questioned, a depiction of *Denkbild* in the grayness of which space and time coincide. *Night is falling, and the sky is overcast*. The banks of the city seemingly do not allow access to all that is new, so that *everything here is old*; indeed not only the buildings – *alles hier sind alte Paläste*[14] – but also the days and the impressions are *gleichgiltige,* they do not make a difference, they are equivalent, and do not express character. The narrative will be deficient because the experiential conditions necessary to attempt a different constellation of meaning are lacking. There has not been a *privileged moment* essentially different from the previous or following ones, nor a day or even an *instant* – a *Kairos* – completely and essentially different from the ones that preceded it, loaded with intensity or a transformation that may be reawakened in writing that preserves memory[15]. The grays and browns, the water and the darkness, the roots of this city, are all entrenched in a distant, undifferentiated, *insignificant* realm, a sort of primordial matter hinted by a skyless darkness that may already be defined *chthonic*.

> Le carenze risulteranno maggiori che altrove ripensando a Venezia, per la quantità e l'analogia delle impressioni che non rendevano ogni giornata completamente diversa dalla precedente. Il treno fa il suo ingresso in città su un terrapieno circondato da una sterminata distesa d'acqua, interrotta soltanto da pali e alti argini.[12]

L'entrata nella Serenissima è vissuta da Benjamin, prevedibilmente, dalla prua di un vaporetto.

> Scende la sera e il cielo è coperto. Un largo specchio d'acqua grigia, a sinistra ancora grandi alberghi, a destra case grigie, marroni, insignificanti, nelle quali a volte brilla una luce d'oro oscura. Alla fermata successiva i compagni di viaggio non ci sono, il vaporetto parte sbuffando. La fila di palazzi – i palazzi sono tutti antichi qui – si interrompe formando un angolo. L'acqua è inverosimile. Nel mio intimo non capisco la naturalezza degli esseri umani su una barca nell'acqua. Al contrario, posso accettare i palazzi quasi senza stupore. La cosa più strana è che affondino le radici nell'acqua. Il buio aumenta e il viaggio si allunga.[13]

Queste immagini, inanellate senza soluzione di continuità in apertura della sua narrazione, tratteggiano un'immagine di pensiero (*Denkbild*) di Venezia da ascoltare e interrogare, lo schizzo di un *Denkbild* nel cui grigiore l'omogeneità dello spazio corrisponde a quella del tempo. *Scende la sera e il cielo è coperto*. Gli argini della città non sembrano consentire l'entrata a niente di nuovo, di modo che qui *tutto è vecchio*, invero non solo i palazzi – *alles hier sind alte Paläste*[14] – ma anche i giorni e le impressioni lo sono, sono *gleichgiltige*, non fanno la differenza, sono equivalenti, non esprimono caratteri. Il resoconto sarà carente perché non sono date le condizioni esperienziali per tentare una diversa costellazione di senso. Non si è affatto stagliato *un momento privilegiato*, essenzialmente diverso dai precedenti e dai successivi, non si è aperta una giornata o fosse pure un *istante* – un *kairos* – completamente ed essenzialmente diverso dai precedenti e carico di un'intensità, di una differenza risvegliabile nella scrittura che salva il ricordo[15]. Il grigio, il marrone, l'acqua e il buio, le radici di questa città affondano in un lontano regno continuo, indifferenziato, *insignificante*, una sorta di materia primigenia donde si tratta di ascoltare cenni, ovvero da un'oscurità priva di cielo che si potrebbe già dire *ctonia*. Entrando a Venezia *scivoliamo*, *scendiamo*, *caliamo*. Ripetutamente Benjamin e i suoi amici si smarriscono, perdono l'orientamento. Appena sceso dal vaporetto, il giovane Benjamin alla ricerca del suo alloggio, da tempo fissato, non solo non lo trova ma cade, inciampa, è inseguito da creature che lo insidiano.

> È buio, i lampioni e le luci sono accesi. Cammino con la valigia in mano lungo la Riva degli Schiavoni, apostrofato dai gondolieri, inseguito dai ragazzi di strada; uno al quale rispondo con un niente, dà un calcio alla valigia. Devo camminare in fretta, se mi fermassi a prender fiato arriverebbero a frotte. Inciampo stanco ma energico sui ponti. Poi imbocco piazza San Marco. Prima chiedo dov'è l'albergo a un poliziotto (in francese), lui non sa niente e chiede a un cameriere. Ricevo una risposta confusa che non mi permette di orizzontarmi. Neppure mi accorgo della bellezza che mi circonda e voglio lasciare la piazza.[16]

Sarebbe difficile sottovalutare la particolarità del timbro, anche sarcastico, di queste prime immagini, radicalmente *dissonanti* rispetto a quella esperienza di saturazione rigenerativa del senso descritta da Goethe all'entrata nella "meravigliosa città insulare, questa repubblica di Castori", auscultando e inverando felicemente quanto l'autore delle *Affinità elettive* riteneva già scritto sul "libro del destino"[17]. In un'auspicabile raccolta, che resterebbe da fare, delle immagini letterarie concernenti l'ingresso – o la discesa – a Venezia – dal "fantasma spoglio di tutto fuorché della sua bellezza" di Ruskin[18] alle "maschere" di Venezia "città dell'artificio" di Simmel alla città per letterati oziosi di Heidegger e oltre[19] – l'incipit del giovane Benjamin, pur non privo di una certa affinità con quello di Simmel[20], colpirebbe per il suo carattere *saturnino*[21]. Benjamin entrando a Venezia – superando in treno il gran ponte sulla veneta laguna costruito con la fissazione di settantacinquemila pali nel fango – vide subito i palazzi come *piante*. Ma non come piante terrestri, quanto come *strane* piante acquatiche. Piante acquatiche non effimere e flessibili sul loro stelo, come invece avrebbero dovuto essere quelle *ninfee primordiali* dalle quali Venezia sembrò nascere come la loro "figlia più felice". Se infatti splendidi fiori acquatici, secondo Julius von Schlosser, giacciono sepolti in fondo al mare o nelle paludi dell'entroterra in quanto *felicemente superate* dalla loro serenissima erede[22], le piante acquatiche di Benjamin, invece, desolatamente grigie, sembrano restare vincolate a un continuo e carente, privativo *sempre uguale*.

Se è difficile capire la naturalezza degli esseri umani su una barca, non sarà ancor più difficile comprendere e giustificare questo abitare, che si trattiene esclusivamente fra file di cose vecchie – non *antike* ma *alte Palaste*? Quale concetto del tempo, del tempo della storia e della civiltà, potrà accompagnare il sistema immunitario conservativo, teso alla cancellazione del tempo, di questa *Altstadt* vegetativa? Qui non solo i palazzi ma anche i giorni non si differenziano uno dall'altro, l'esperienza consegna non altro che un'indistinzione delle impressioni, una *Gleichartigkeit der Eindrücke* che si traduce in *Erinnerungen* manchevoli, in ricordi coagulati, in grumoli di memoria "archetipica"

Thus, entering Venice we *slip*, we *go down*, we *descend*. Benjamin and his friends repeatedly get lost, losing their sense of direction; and as soon as he gets off the *vaporetto*, the young Benjamin not only does not find his previously arranged lodging, but falls, stumbles, and is chased by creatures that beset him.

> It is dark, the streetlamps and the lights are on. I walk carrying my suitcase along the Riva degli Schiavoni, spoken to by the gondoliers, chased by street children; one to whom I answer with a nothing kicks my suitcase. I have to walk quickly, if I stopped to catch my breath they would come in droves. I stumble, tired but energetic on the bridges. Then I turn into Piazza San Marco. First, I ask a policeman (in French) where the hotel is, he has no idea and asks a waiter. I receive a confused answer that does not allow me to find my way. I don't even notice the beauty that surrounds me, and I want to leave the square.[16]

It would be difficult to underestimate the idiosyncratic, sarcastic tone of these first images so at odds with the regenerative saturation of the senses described by Goethe upon entering the 'beautiful island-city, this beaver-republic', happily heeding and accomplishing what the author of *Elective Affinities* considered already written in the 'book of Fate'[17]. In what could be a desirable future anthology of literary images concerning arrivals in – or descents into – Venice – from Ruskin's 'ghost […] bereft of all but her loveliness'[18] to Simmel's 'masks' of Venice 'city of artifice'[19], to Heidegger's city for idle writers and beyond – the incipit by young Benjamin, albeit showing a certain affinity with Simmel's[20], would strike us for its *saturnine* character[21]. Entering Venice – passing by train over the great bridge of the Venetian lagoon built on seventy-five thousand wooden poles in the mud – Benjamin immediately compares the buildings to *plants*, not land but *strange* aquatic plants. These are not ephemeral and flexible on their stems, as would have been those *primordial water lilies* from which Venice seemed to be born as their 'happiest daughter'. If the splendid aquatic flowers, according to Julius von Schlosser, lie buried at the bottom of the sea or in the swamps of the hinterland having been *happily surpassed* by their successor the *Serenissima*[22], Benjamin's desolately gray aquatic plants seem to remain bound to a constant and wanting privative that is *always the same*.

If it is difficult to grasp the naturalness of human beings on a boat, won't it be even more difficult to understand and justify this dwelling exclusively among rows of old things – not *antike* but *alte Palaste*? What notion of time, of the time of history and of civili-

senza possibilità dialettica, *sopravvivenze di mito senza sviluppo*. Si potrà mai "disinfettare" questa atmosfera stantia, liberarla dal cerchio fermo della sua aura, nello stesso modo in cui egli tenterà di diradare la selva della grande città dalle sempre rinascenti "sterpaglie del *mito*"?[23] Fino a che punto gli stessi "alti argini" e le rive, non testimoniano qui piuttosto di un ritorno perenne dell'acqua, del fango e delle loro *uroboriche* e minacciose creature immunitarie? Smarrendo nel tempo la relazione con l'*alterità* – che invero ne costituisce il divenire – smarrendo il tempo ed entrando in un campo di forze omogenee e ritornanti non si regredisce forse al *destino*? Questa "immensa distesa di acqua", questa sorta di immenso acquitrino di terra perennemente bagnata, cui questa città è organicamente vincolata, non assomiglia forse a quella bachofeniana *palude del destino* che Benjamin vedrà combattuta in Kafka?[24] Non viene incontro forse questa città, questa "sala da ballo" dell'auratico eterno ritorno dell'identico – con le sue storicistiche parrucche – al contempo anche come un *mondo palustre*?

Nel taccuino benjaminiano sono i luoghi soglia, i luoghi in cui affiora il passaggio alle tenebre a indicare talvolta il percorso. Ogni palazzo – a Venezia, malgrado tutto, è *fenomenologicamente* anche la prima evidenza – qui ha dunque dei cunicoli, delle soglie bagnate che lanciano in basso le radici, alle tenebre umide e vi chiamano. La visione, l'emozione e la caduta iniziali vengono confermate nelle successive involontarie *flânerie* fra l'oscura bellezza dei *canali secondari*[25], nelle zone fuori mano o dismesse, nelle *abgelegene Gegenden von Venedig* dove si aprono infine *squarci*, ovvero *freien Blick* sulla laguna[26]. Ancora si amplia girovagando per questi meandri anche la sarcastica galleria di personaggi infidi – *gondolieri truffatori*, *poliziotti complici*[27]. Ma è poi quasi in chiusura del resoconto di questo soggiorno che Benjamin offre, un po' di soppiatto, quella che ne costituisce, a mio avviso, la loro *chiave maggiore*. Di ritorno da una gita nei *piccoli e strettissimi vicoli* della *sudicia e oscura* Chioggia, ossia non a caso – di ritorno da un itinerario nei luoghi bassi della laguna e fra i suoi *ceti bassi*[28] – Benjamin osserva che tutti quegli scorci gli ricordano Kubin. Niente di meno, dunque, che i disegni di Alfred Kubin, un autore che a suo modo dialogò direttamente con la *Bachofen-Renaissance*: "Molti scorci di Chioggia mi hanno ricordato i disegni di Kubin. Durante il viaggio di ritorno mi sprofondo con Simon in discorsi di estetica"[29].

Vale la pena di richiamare integralmente alcune delle immagini benjaminiane concernenti Chioggia, che si rivela come il negativo di Venezia, il suo bipolare dialettico nell'ambito di una complessiva *calata* espressionistica nella *dark side* costitutiva della – di ogni – "Serenissima". Il progetto di *distruzione dell'aura* ben prima di diventare un suo consapevole obbiettivo filosofico, si realizza grazie a queste *immagini di città* di forte impatto espressionistico:

zation, can accompany the conservative immune system – whose goal is to erase time – of this vegetative *Altstadt*? Here not only the palaces but also the days are the same, and experience brings nothing but indistinct impressions; a *Gleichartigkeit der Eindrücke* that translates into *Erinnerungen* full of gaps, coagulated recollections, fragments of 'archetypal' memory without a dialectical possibility, *survivals of myth without development*. Will it ever be possible to 'disinfect' this stale atmosphere, to free it from the still circle of its aura, in the same way as Benjamin will try to clear the sylva of the big city of the ever-reviving 'weeds of myth'?[23] To what extent do the 'tall embankments' and shores here bear witness to a perennial return of water, mud and their *uroboric* and threatening immune creatures? Does one not regress to *destiny* by losing, in time, the relationship with *otherness* – which indeed constitutes its becoming – losing time and entering a field of homogeneous and returning forces? This 'immense expanse of water', a kind of immense swamp of perennially wet land, to which this city is organically bound, does it not resemble Bachofen's *swamp of fate* that Benjamin will see fought in Kafka?[24] Does this city, this 'ballroom' of the eternal auratic return of the identical – with its historicist wigs – not reveal itself a *marshy world* at the same time?

In Benjamin's notebook, threshold places – the places where the passage to darkness emerges – sometimes indicate the way. Every building – in Venice, in spite of everything, it is *phenomenologically* also the first evidence – has underground passages, wet thresholds that plunge their roots down towards damp darkness and call you. The vision, emotion and fall experienced at first are corroborated by the ensuing, involuntary *flânerie* among the *secondary canals* with their eerie beauty[25], among the out-of-the-way or disused areas, the *abgelegene Gegenden von Venedig* where finally gaps, or *freien Blick* open onto the lagoon[26]. Even the sarcastic gallery of devious characters – *swindling gondoliers, complicit policemen*[27] – grows larger as we roam these streets. But it is almost at the end of the account of his stay that Benjamin offers, a little stealthily, that which, in my opinion, constitutes their *major key*. Returning from the *small and narrow streets* of the *grimy and dark* Chioggia after a deliberate trip in the lowly places of the lagoon and among its lower classes[28], Benjamin notes that the views remind him of Kubin; no less, therefore, than the drawings by Alfred Kubin, an author who in his own way dialogued directly with the *Bachofen-Renaissance*: 'Many views of Chioggia reminded me of Kubin's drawings. During the return journey I delved into talks of aesthetics with Simon'[29].

Tomaso Filippi, *Le macerie del Campanile di San Marco con gli operai*, 14/07/1902. Courtesy I.R.E. Venezia, © Fondo Fotografico Tomaso Filippi.

Tomaso Filippi, *Le macerie del Campanile di San Marco*, 14/07/1902. Courtesy I.R.E. Venezia, © Fondo Fotografico Tomaso Filippi.

> Attraversiamo un ponte sul quale sono seduti uomini sudici negli atteggiamenti più ripugnanti, molti hanno le facce gonfie. Ricominciano le offerte insistenti. Il ponte porta in un vicolo buio dove, se si tengono le braccia larghe è quasi impossibile camminare. Odore disgustoso. Sul selciato, davanti alle porte delle case, sono accoccolate donne che riparano le reti. Un paio di bambini stesi a terra. Sbuchiamo davanti a un piccolo canale con ponte. Simon crede di essersi sbagliato: dobbiamo tornare indietro per quel vicolo orripilante e riattraversare il ponte. Poi di nuovo poiché la prima direzione era quella giusta. Attraversiamo un ponte e lanciamo un'occhiata in una chiesa buia. Indietro e lungo il margine del piccolo canale. Attraverso gli archi si vedono vicoli bui. Lo spettacolo di donne e bambini sudici è sempre lo stesso. Sul selciato è steso un uomo, bisogna girargli intorno. Simon chiede: "hai mai visto un uomo qui che abbia i pantaloni chiusi sul davanti?" Molte donne hanno i capelli sciolti. Si può parlare solo di cenci che si sono appuntate qua e là con gli spilli.[30]

È sotto il segno dell'improvvisa associazione con l'arte di Alfred Kubin che nasce, fra Benjamin e i suoi amici, una discussione sulla letteratura, alla ricerca di un'estetica, da loro percorsa ritornati di nuovo a Venezia, girovagando sulla riva. Svegliata imbattendosi nel sentimento di un *sempre uguale* inchiodante la vita di poveri pescatori, bevitori, personaggi lascivi, prostitute e "femmine" vestite di cenci "appuntati qua e là con gli spilli" a Chioggia, l'associazione al *sempre uguale* kubiniano getta così la sua oscura luce rivelativa anche sulla parte iniziale della narrazione, che non a caso ci aveva provvisoriamente portato al kafkiano *mondo palustre*[31]. Il riferimento ai disegni si allarga nel corso della loro discussione in direzione della letteratura, il che consente di ritenere che l'associazione va anche in direzione del capolavoro illustrato di Kubin, *Der Andere Seite* del 1909, nel quale ne va anche di "una palude che si estende per molte miglia nella grigia oscurità"[32] e che andava inghiottendo *Perle*, la *città di sogno*, la capitale del *Regno del Sogno*, *che si svela e si*

It is worth quoting in full some of Benjamin's images concerning Chioggia, which appears as the negative of Venice and its dialectical opposite, in the context of an overall expressionistic *descent* into the constitutive dark side of the – and any – 'Serenissima'. Well before becoming a conscious philosophical objective, the planned *destruction of the aura* is achieved thanks to these highly expressionistic *images of the city*:

> We cross a bridge on which filthy men are sitting in the most repugnant attitudes, many have swollen faces. The insistent offers begin again. The bridge leads to a dark alley where, if you keep your arms wide, it is almost impossible to walk. Disgusting smell. Women sit on the pavement outside the doors of the houses mending the nets. A couple of children lying on the ground. We come out in front of a small canal with a bridge. Simon believes he was wrong: we have to go back through that dreadful alley and cross the bridge again. Then back again, because the first way was the right one. We cross a bridge and have a look around inside a dark church. Back and along the edge of the small canal. Dark alleys can be glimpsed through the arches. The spectacle of filthy women and children *is always the same*. A man is spread out on the pavement, we have to walk around him. Simon asks: 'Have you seen any man here who has his pants closed at the front yet?' Many women have loose hair. Their clothes are mere rags that they hold together here and there with pins.[30]

The unexpected comparison with the art of Alfred Kubin sparks a debate on literature between Benjamin and his friends, who travel back to Venice and wander on its banks in search of an aesthetics. Sparked by the perception of *constant sameness* marking the life of poor fishermen, drinkers, lascivious characters, prostitutes and 'females' dressed in rags 'held here and there with pins' in Chioggia, the comparison with Kubin's *constant sameness* casts its obscure revelatory light also on the initial part of the narration, which not surprisingly had temporarily taken us to a kafkaesque *marsh world*[31]. The reference to the drawings is broadened during their discussion about literature, which lead us to believe that the association also includes Kubin's illustrated masterpiece of 1909, *Der Andere Seite*, where 'the marsh, which stretched away many miles into the grey murk'[32] was engulfing *Pearl*, *the dream city*, the capital of the *Dream Kingdom, which is revealed and turned upside down* in a space dominated by the nihilism of fate, an authoritarian urban theatre of incessant collapses.

> As I made my way up Long Street. It was dark and there was a rustling and creaking all around. At one point a slate plummeted down from the roof, at another lumps of mortar fell away from the wall, there was a constant trickle of fine sand from holes in the masonry which were growing visibly larger and everywhere we had to clamber over piles of rubble, posts and stakes sticking up out of the ground. Death weaving its intangible web.[33]

The analogies, latent or explicit, the reference to Kubin's work is indeed explicit, are many, to the point that it may safely be affirmed that *The Other Side*, *Der Andere Seite* constitutes almost the *deep Baedeker* of Benjamin's coming-of-age journey to Venice, its main, albeit latent, allegorical travel guide[34]. Kubin's drawings – and beyond those that illustrate the novel we could also think of *Marsh Plants* (Stumpflanzen, 1905) and *Primordial Mud* (Urschlamm, 1904), as well as of *City that dies* (1903-1904) and *Flood* (Uberschwemmung, 1912) among many others – are associated with the views glimpsed between Chioggia and Venice; which means that these drawings are the tools for a 'physiognomic' knowledge and interpretation of reality, of its connection with a solidified mythical memory, with a *Realm of the Mothers* where time and history are seemingly destined to an eternal, immune repetition; and ultimately, they appear to be obliterated in the fatally autoimmune 'auratic circle' of a destiny – what Kubin calls a 'plot of death', and the young Benjamin[35] 'the guilty context of the living' – devoid of justice and redemption, and already written by an authoritarian hand[36].

I do not know whether the young Benjamin was aware of it, but his immediate association between Kubin's work and the reality of the lagoon has some foundation in fact. Alfred Kubin wrote *The Other*

capovolge in uno spazio dominato dal nichilismo del destino, un autoritario teatro urbano di continui crolli.

> Calata la notte, entrando nella *Via Lunga*, tutto scricchiolava […], qui sibilava una tegola che cadeva dal tetto, lì la calce si sgretolava da una parete e una sabbia fine scorreva ininterrottamente dai buchi dei muri, che si allargavano a vista d'occhio; bisognava arrampicarsi su mucchi di macerie e scavalcare pali e travi che ostacolavano il cammino. Era l'inafferrabile trama della morte.[33]

Le analogie, latenti o esplicite, in ogni caso esplicito è il rimando all'opera di Kubin, sono tante, al punto da sollecitarmi ad affermare che in fondo *L'altra parte*, *Der Andere Seite*, costituisce quasi il *Baedeker profondo* del "soggiorno di formazione" benjaminiano a Venezia, la sua principale, ancorché quasi latente, allegorica guida di viaggio[34]. I disegni di Kubin – e potremmo pensare oltre a quelli che accompagnano il romanzo anche a *Piante palustri* (Stumpflanzen, 1905) e a *Fango primordiale* (Urschlamm, 1904), nonché, fra molti altri a *Città che muore* (1903-1904) e *Inondazione* (Uberschwemmung, 1912), sono associati agli scorci percepiti fra Chioggia e Venezia, il che significa che questi disegni fungono da strumenti di conoscenza per la lettura "fisiognomica" di questa realtà, del suo vincolo con una raggrumata memoria mitica, con un *regno delle Madri* dove il tempo e la storia sembrano costretti all'eterna ripetizione immunitaria e in definitiva sembrano aboliti nel "cerchio auratico", fatalmente autoimmunitario, di un destino – una "trama di morte" dice Kubin, "il contesto colpevole del vivente", dirà il giovane Benjamin[35] – privo di giustizia e di redenzione e autoritariamente già scritto[36].

Non mi è dato sapere se il giovane Benjamin ne fosse o meno consapevole, ma la sua improvvisa associazione fra l'opera di Kubin e la realtà lagunare ha anche un fondamento del tutto reale. Alfred Kubin nel 1908 scrisse *L'altra parte* poco dopo aver lasciato Venezia, dove era giunto in treno – come i protagonisti del suo romanzo, in treno, sulla linea dell'Orient Express, giungono a *Perle*, il *Regno del Sogno*. Alfred Kubin intese "abbandonarsi indiscriminatamente" – annota lui stesso, giunto sul lago di Garda poco dopo aver lasciato Venezia – a tutte le impressioni del viaggio e maturò la convinzione "che i più alti valori della vita fossero contenuti anche nelle umili cose comuni e disadorne dell'esistenza quotidiana"[37]. Il *Wanderer* romantico – si pensi al *Lenz* di Buchner – sembra qui anticipatamente precorrere il *flâneur* alle prese con questa *discesa*, dall'Austria a Venezia, fra le *cose umili*, *disadorne*, *private di ogni trasfigurazione auratica* che gli suscitano un "vibrante desiderio di scrivere e disegnare"[38]. Il narratore descrive il viaggio in treno con sua moglie verso la "città del sogno" di *Perle*, una *Traumstadt* che durante il loro soggiorno si svelerà sempre più come una città assolutamente statica, dalla quale *Patera* – un nome proprio,

Side in 1908, shortly after leaving Venice, where he had arrived by train – much like the protagonists of his novel had reached *Pearl* in the *Dream Kingdom* travelling on the Orient Express. Kubin intended to 'indiscriminately abandon himself' – as he jotted down upon arriving in Lake Garda shortly after leaving Venice – to all the of the journey's impressions, and formed the conviction 'that the highest values of life were found even in the humble, common and unadorned things of daily existence'[37]. The late romantic *Wanderer* – think of *Lenz* by Buchner – appears here as a precursor of the *flâneur* tackling the *descent*, from Austria to Venice, among *the humble, common and unadorned things*, *deprived of any auratic transfiguration* that arouse in him a 'vibrant desire to write and draw'[38]. The narrator describes his journey by train with his wife to 'the dream city' *Pearl*, a *Traumstadt* which during their stay will increasingly turn out to be an absolutely static city; here *Patera* – a name, but also a force, a *tradition* – bans by law any progress or change, and everyone is alienated from their freedom, deprived of all self-determination, forced into a sort of 'hypnotic dream', an 'infectious' and 'irresistible sleeping sickness', a 'sleeping epidemic' during which everyone is at the mercy of Patera's power[39], to which all are resigned as to an inescapable and ruthless 'Fate'[40]. Permanently shrouded in fog and clouds that block even a single ray of sunshine – a symmetrical reversal of the *Serenissima* that in a sense could confirm the reference to it, however partial, in the form of a sarcastic parody – the ghostly *Traumstadt* – built with the ruins of dwellings where disasters and bloody events have taken place[41] and in which only old and used things are allowed to enter – shows signs of 'disintegration', 'falling to pieces', 'collapses of houses', 'mildew', 'degradation', 'diseases', and regressions to a sort of archaic naturalness. 'You have grasped the sweetness of indolence you will hold on to it for ever, even if it is a constant struggle'[42].

> The most uncanny thing was a mysterious process which began with the alarming rise in the number of animals, then continued inexorably, at ever increasing speed, until it led to the complete collapse of the *Dream Realm*: the *Crumbling*. It affected everything. The buildings of such different materials, the objects that had been brought together over the years, all the things the Master had spent his money on were doomed. Cracks appeared in all the walls at once, wood rotted, iron rusted, glass went cloudy, cloth fell to pieces. Precious *objets d'art* succumbed to an irresistible *inner* decay without any reason being apparent. A sickness of inanimate matter. There was rot and mildew in even the best-looked-after houses. There must have been some unknown corrupting agent

Tomaso Filippi, *Le macerie del Campanile di San Marco*, 14/07/1902. Courtesy I.R.E. Venezia, © Fondo Fotografico Tomaso Filippi.

ma anche una forza, una *tradizione* – mette al bando per legge ogni forma di progresso e mutamento e nella quale tutti i soggetti sono alienati dalla loro volontà, privati di ogni autonomia, costretti a una sorta di grande "sonno ipnotico", "un sonno morboso e irresistibile", un"'epidemia del sonno", durante il quale tutti sono in balia del potere di Patera[39] e al quale tutti si rassegnano come a un ineluttabile e spietato "destino"[40]. Permanentemente avvolta da nebbia e nuvole che impedivano l'arrivo anche di un solo raggio di sole – questo capovolgimento della *Serenissima* le rimane simmetrico e in un certo senso potrebbe confermare il rinvio, comunque parziale, in forma di sarcastica parodia – la spettrale *Traumstadt*, nella quale sono autorizzate a entrare soltanto cose vecchie e già usate, costruita con ruderi di dimore che furono tutte teatro già di sciagure e di episodi sanguinosi[41], presenta continui fenomeni di "disfacimento", "caduta in pezzi", "crolli di case", "crescita di muffe", "degradazioni", "malattie", regressioni in una sorta di arcaica naturalità. "Voi siete ricaduti indietro e vivete come accovacciati in una palude"[42].

> Il fenomeno più allarmante consisteva in un misterioso processo, che ebbe inizio con l'invasione degli animali e si sviluppò in maniera irresistibile, a un ritmo sempre più rapido, fino a diventare la causa del crollo completo del *regno del sogno*: era la disgregazione che colpiva ogni cosa. Le costruzioni fatte con i materiali più disparati, gli oggetti riuniti in tanti anni, tutto ciò per cui il sovrano aveva sperperato il suo oro, era votato all'annientamento. Nello stesso tempo in tutti i muri comparivano delle crepe, il legno marciva, il ferro arrugginiva, il vetro si offuscava, le stoffe cadevano a pezzi. Preziosi tesori artistici soggiacevano irresistibilmente alla disgregazione interna, senza che se ne potesse trovare una ragione plausibile. Una malattia della materia inanimata. C'erano fango e muffa anche nelle case più curate. Ci doveva essere nell'aria una sostanza ignota, distruttiva, perché i cibi freschi, la carne e più tardi anche le uova, in poche ore diventavano acidi e guasti. Molte case si spaccarono e gli inquilini dovettero abbandonarle al più presto […]. Non era più possibile rimuovere dalla strada la sporcizia degli animali e la polvere delle case. I vestiti cadevano a pezzi mentre venivano spazzolati e battuti.[43]

È l'incubo di un viaggio nell'occulto mondo meduseo del mito, in auscultazione continua della *esistenza di morte* della città[44]. Laddove con il paradigmatico viaggio in Italia ci si aspettava un goethiano *Pigmalione*, appare il volto agghiacciante della *Gorgone*[45], che si condensa, in una sorta di regressione dal presente a un'epoca arcaica, anteriore di milioni di anni, in una sorta di discesa dall'ambito storico all'idea mitica di destino anche con l'immagine della *Parca*[46] e da ultimo, ancora e coerentemente, *spettralmente* ritorna "l'effige marmorea e fredda di un dio del mondo antico"[47]. "Era il *Fato* che vegliava su tutti noi. Una *giustizia mostruosa*, che penetrava fin negli angoli più nascosti"[48].

Torniamo all'associazione del giovane Benjamin fra Chioggia e Venezia, "molti scorci

> in the air, for fresh food milk, meat, later on even eggs – went off in a few hours. Many houses burst and had to be hastily evacuated. […] It had become impossible to get rid of the animal excrement in the streets or the dust in the houses. […]. Our clothes disintegrated even while we were brushing and beating them.[43]

It is a nightmarish journey into the occult Gorgon world of myth, in a continuous auscultation of the *existence of death* in the city[44]. Instead of the Goethean *Pygmalion* to be expected from a paradigmatic journey to Italy, appears the chilling face of the *Medusa*[45], condensed in a sort of regression from the present to an archaic age, millions of years earlier; a descent from history into the mythical idea of destiny also with the image of the *Parcae*[46]; and finally, again coherently, *spectrally* returns 'cold as marble like the statue of a god from antiquity'[47], 'It was an immense force, which reached into the most secret recesses and dispensed justice'[48].

Let us go back to young Benjamin's comparisons while visiting Chioggia and Venice: 'many views reminded me of Kubin's drawings.' Kubin lets you know and fathom Venice and its myth; at the same time, the mythicizing immunity of Venice in turn allows us to recognise and better understand Kubin. Analysing *Benjamin and the aura of Venice* means initiating this virtuous *hermeneutic circle*, a small vortex of further implications in which whirling we will also and necessarily open a confrontation with Mann of *Der Tod in Venedig*.

From the very first impression, the lagoon therefore seems to have a demonic side; Venice, at times opulent, seems to be hiding a spell, a *fate of sameness*, the curse of an eternal 'auratic' return affecting all. At the same time, however, the young Benjamin also sees in the city a *metropolitan character*:

> I was struck by the speed with which Venice surrounded me as a real and completely obvious entity; by how living here for two or three days makes the most unknown or beautiful thing pleasant or unpleasant, practical or hostile. It is possible that the metropolitan character of Venetian life contributes to this, which is familiar to the citizens of the big city.[49]

mi hanno ricordato i disegni di Kubin": Kubin permette di conoscere e scandagliare Venezia, il suo mito; al contempo anche l'immunitarismo mitizzante di Venezia permette di riconoscere e meglio comprendere Kubin. Indugiare intorno a *Benjamin e l'aura di Venezia* significa intanto avviare questo virtuoso *circolo ermeneutico*, un piccolo vortice di ulteriori implicazioni nel cui turbinio avvieremo anche e necessariamente un confronto con il Mann di *Der Tod in Venedig*.

Sin dalla prima impressione, la laguna pare dunque avere un suo rovescio demonico e Venezia, a tratti sfarzosa, coprire l'appartenenza a un incantesimo, a un *fato del medesimo*, a una maledizione dell'eterno ritorno "auratico" che vi domina. Al contempo, il giovane Benjamin ravvisa tuttavia in città anche un *carattere metropolitano*:

> Sono rimasto colpito dalla velocità con cui Venezia mi ha circondato come un'entità reale e del tutto ovvia, da quanto vivere qui due o tre giorni renda gradevole o sgradevole, pratica od ostile la cosa più sconosciuta o più bella. È possibile che vi contribuisca il carattere pur sempre metropolitano della vita veneziana, che risulta famigliare al cittadino della grande città.[49]

Ma questo parallelo carattere da *Grosstadt* non costituisce semplicemente la negazione del *sempre uguale* dapprima e simultaneamente incontrato. Questa aporia è parte della città, ne scandisce il ritmo, ne compone il volto stratificato e da questo punto di vista certo ambivalente. Anche i fiori palustri di Kubin, forse, lo sono, in qualche misura situati fra la decomposizione e il possibile, fra la morte e un futuro[50]. Ma la prima fisionomia sembra sopravvivere, prolungarsi nella seconda, ritornare più o meno sottotraccia anche nella tensione a un moderno che qui in ogni caso sembra restar vincolato a un *destino* che, similmente a quell'acqua primigenia, circonda il soggetto e lo costringe a ripetere le sue fatiche come un Sisifo che dovrà soccombere alla condanna della sua coazione o come un mondo dell'eterno ritorno dell'uguale privo di ogni speranza messianica e che placidamente si nutre dei suoi escrementi auratici[51].

Importante sarà certo ironizzare un poco – vorrei già dire disincantare, *dialettizzare*, *dissodare* – questa ritornante e sovrapposta mitologia. Ma se per Benjamin vi è mai stata conciliazione con il mito, e se questa conciliazione, come vuole Adorno, costituisce il suo problema, essa non è di certo avvenuta a Venezia, che appare piuttosto segnata

However, this parallel character of a *Grosstadt* does not merely constitute the negation of *constant sameness* encountered initially and simultaneously. This aporia is part of the city, marking its rhythm, composing its stratified and, from this point of view, certainly ambivalent face. Perhaps Kubin's marsh flowers are also ambivalent, situated to some extent between decomposition and potentiality, between death and the future[50]. However, the first physiognomy seems to survive, to be prolonged in the second, and return more or less as an undercurrent in the drive towards modernity; the latter in any case appears bound to a *destiny* that, similarly to that primal water, surrounds the subject and forces him to repeat its labors like a Sisyphus, who will have to succumb to the curse of his compulsion; or like a world of the eternal return of sameness devoid of any messianic hope, and which placidly feeds on its auratic excrements[51].

It will certainly be important to approach with a degree of irony – I would already say to disenchant, *dialectise, break up* – this recurring and layered mythology. But if for Benjamin there has ever been a reconciliation with myth, and if this reconciliation, as Adorno thought, is his problem, it has certainly not happened in Venice, which appears rather marked by a profound original contrast between heaven and earth. One will have to enter the city as a neophyte, without a guide, or pretending to be a neophyte and casually buy a guide on the first morning; smile gazing at the children in San Marco; and while doing so perhaps even mock Winckelmann:

> After coffee we took a walk round Piazza San Marco. I was surprised to find an atmosphere of clear sobriety. I was pervaded by the feeling of being on holiday: people walking and pigeons that do not possess that decisive and incredible importance that the mythology of travel has given them. Here and there are destitute Venetians who sell pigeon feed in deep paper bags that seem to contain little, and indolent ladies who empty them with clumsy gestures. How gracious are the children, who are able to express joy in their movements.[52]

In spite of everything, in this city where time and movement are circular there are also children who move, children – *from Heraclitus*? *From the Bible*? – who experience and join space[53], constructing it and destroying it as a space of integration between the realm of mothers and that of light. The image of the city, the *Stadtbild*, turns into a *Denkbild*, a *thought-image*, lingering on even the slightest differences and dissonances, seeking in them those 'folds' in which 'the essential is found'[54]. Benjamin will explain it many years later, speaking of his *childhood* in Berlin: specifying that knowledge, aided by memory, goes from the small to the very small, and from this to the minuscule; and adding that what he encounters in these microcosms becomes more and more powerful[55]. The image of the city, understood also visually, is prolonged and transformed into a *thought image*, a living framework of thought (*Denkbild*); this in turn tends towards the *dialectical image*, the *Dialektische Bild*, in which opposite moments cohabit, severed from the mendacious historicist movement of synthesis and instead fixed in their tension, in their *caesura*. Moving to the plane of discontinuity and caesuras means extrapolating fragments of truth from the continuum, which in its fundamentally

da un profondo contrasto originario fra cielo e terra. In loco si dovrà arrivare ingenui, anche sprovvisti di una guida, o fingendo di esserlo e acquistarne casualmente una nel corso della prima mattina, sorridere seguendo i bambini a San Marco e così facendo motteggiare magari anche Winckelmann:

> Dopo un caffè abbiamo fatto un giro in piazza San Marco. Mi sono sorpreso nel trovare un'atmosfera di limpida sobrietà. Ero pervaso dalla sensazione di essere in vacanza: gente a passeggio e colombi che non hanno quella decisiva e incredibile importanza che ha attribuito loro la mitologia del viaggio. Qua e là ci sono veneziani indigenti che vendono mangime per colombi in cartocci di carta molto lunghi e che sembrano contenere poco e signore oziose che li vuotano, un movimento goffo. Come sono graziosi invece i bambini che nel movimento sanno trasmettere la loro gioia.[52]

In questa città, teatro di un tempo e di un movimento circolare, malgrado tutto, vi sono anche bambini che si muovono, fanciulli – *eraclitei*? *Biblici*? – che vivono e congiungono lo spazio[53], costruendolo e distruggendolo come spazio di una integrazione fra il regno delle madri e quello della luce. L'immagine della città, la *Stadtbild* si trasforma in un *Denkbild*, un'*immagine di pensiero*, indugiando sulle differenze e sulle dissonanze anche minime, cercando in esse quelle "pieghe" in cui "si trova l'essenziale"[54]. Benjamin lo espliciterà anche molti anni dopo, parlando della sua *infanzia* a Berlino e specificando che la conoscenza, aiutata dalla memoria, passa dal piccolo al piccolissimo, e da questo al minuscolo, e aggiungendo che ciò che incontra, in questi microcosmi, diventa sempre più potente[55]. L'immagine di città, intesa anche in un senso visivo, si prolunga e trasforma in un'*immagine di pensiero*, un quadro di pensiero (*Denkbild*) vivente, che a sua volta tende all'*immagine dialettica*, alla *Dialektische Bild*, nella quale convivono momenti opposti, strappati al menzognero movimento storicistico della sintesi e fissati piuttosto nella loro tensione, nella loro *cesura*. Muoversi sulla discontinuità e sulle cesure significa estrapolare frammenti di verità dal *continuum*, che nel suo movimento, al fondo sempre circolare, sovrappone sistematicamente il medesimo all'altro. Qui invece con Benjamin si tratta di percorrerlo questo *altro*, di riconoscerne il senso, di abbandonare il Canal Grande e la stessa Serenissima e di navigare in quella terra in frammenti che è l'arcipelago lagunare[56]. Ma già a San Marco, transitando dalla piazza all'interno della basilica, Benjamin, sollecitato dai mosaici, sente l'esigenza dell'analisi e della distinzione, attento a cogliere, nella discontinuità, *L'altra parte* della rappresentazione:

> Nella Basilica di San Marco la competenza non consiste solo nella capacità di scoprire la bellezza, ma anche in quella di distinguere tra i mosaici chiassosi, patetici, su un fondo d'oro sfacciato, e la compassata sobrietà del gesto e i colori spenti dei mosaici

circular movement systematically superimposes the same on the Other. Conversely, with regard to Benjamin, it is a question of following the *other*, of recognizing its meaning, of abandoning the Grand Canal and the *Serenissima* itself and of navigating in that land in fragments that is the lagoon archipelago[56]. Already in San Marco, entering the basilica from the square and inspired by the mosaics, Benjamin feels the need for analysis and distinction, grasping in discontinuity *The Other Side* of the representation:

> In the Basilica of San Marco, skill does not consist only in the ability to discover beauty, but also in distinguishing between the gaudy, contemptible mosaics on a brash gold background, and the composed sobriety and dull colours of ancient mosaics, here and there appallingly integrated with the new ones. Inside, a complete tour of the choir was cut short due to the high price of the entrance ticket. In the afternoon we went to Chioggia. On the boat I talked to a very bright Italian factory worker.[57]

The *mosaic* will later become for Benjamin an extremely significant shape-figure, a decisive *Denkbild*. The essence of a mosaic is the fragmentation of its parts, the 'fragmentation into capricious pieces', just as the essence of philosophical pondering – as we read in the gnoseological premise of Benjamin's study on the baroque stage-form called *Trauerspiel* – is continually taking up thought from the beginning[58]. Philosophy finds in the renouncement to the *uninterrupted course of intention, in the renunciation and in the breaking up of the form of the system*, its distinctive trait, that is, its only possibility of accepting the *kairological* representation-revelation of the truth that breaks destiny into pieces. Similarly, the value of a mosaic is produced by the 'quality of the molten glass in the individual tesserae' and not by an already given, uninterrupted and organically presupposed continuity of the composition. In this sense, the clothes made up of rags observed in Chioggia are as true as the mosaics of San Marco. Truth is linked to *intermittence*, caesura, the critique of the false totality of the symbol. The ideal of *knowledge* matured while contemplating the mosaics of San Marco, which in Benjamin's gallery will be complemented by others – such as, for instance, the mosaic *The seven ages of man* on the floor of the Cathedral of Siena, visited in 1929[59] – will leave more than one trace in the elaboration of Benjamin's critical gnoseology, explicitly started already in 1916. The montage method that characterises the extensive book on Paris in a way resumes the notion of the mosaic, mediated by the avant-gardes[60].

Alfred Kubin, *Beschwörung der Seeschlange* (Esorcismo del serpente marino | Exorcism of the Sea Snake), 1906, inv. no. 34505. Courtesy The Albertina Museum, Wien.

antichi, qua e là integrati molto infelicemente proprio con quelli nuovi. All'interno, una visita completa del coro è fallita di fronte al prezzo elevato del biglietto d'ingresso. Nel pomeriggio siamo andati a Chioggia. Sul battello ho attaccato discorso con un operaio italiano molto sveglio.[57]

Il *mosaico* diventerà successivamente per Benjamin, una forma-figura molto importante, un decisivo *Denkbild*. Il mosaico vive della frammentazione delle sue parti – della sua "frammentazione in capricciosi pezzetti" – così come la considerazione filosofica – si legge poi nella premessa gnoseologica al *Dramma barocco* – vive riprendendo continuamente da capo il pensiero[58]. La filosofia trova nella rinuncia al *decorso ininterrotto dell'intenzione*, *nella rinuncia e nella rottura della forma del sistema*, il suo tratto distintivo, ossia la sua sola possibilità di accogliere la rappresentazione-rivelazione *kairologica* della verità che fa a pezzi il destino. Analogamente, il valore del mosaico si produce dalla "qualità del vetro fuso nelle singole tessere" e non già da una continuità ininterrotta e organicamente presupposta e già data della composizione. I cenci in forma di abiti osservati a Chioggia per questo sono veri tanto quanto i mosaici di San Marco. La verità è legata all'*intermittenza*, alla cesura, alla critica della falsa totalità del simbolo. L'ideale di *conoscenza* maturato contemplando anche i mosaici di San Marco, ai quali nella galleria di Benjamin si aggiungeranno certo anche quelli di altri luoghi – fra altri, il mosaico *Le sette età dell'uomo* del pavimento della Cattedrale di Siena, visitato nel 1929[59] – lascerà così qualche traccia nella elaborazione della gnoseologia critica benjaminiana, avviata esplicitamente già dal 1916. E il *metodo del montaggio* che confluirà nel grande libro su Parigi, in fondo riprenderà in qualche modo l'idea del mosaico, mediata dalle avanguardie[60].

E Venezia, al contempo, era pur già un'*enorme sala da ballo*. Certo, ironicamente, anche nel senso della prefigurazione di quella città spettacolo – anzi spettacolo senza più città, fantasma – che sarebbe sempre più diventata, ma non solo[61]. Crollato dieci anni prima provocando sconcerto *mitteleuropeo*, il Campanile di San Marco, lo si è visto, era stato ricostruito secondo il motto *com'era e dov'era*. Benjamin e i suoi amici, assistettero due sere di fila allo spettacolo illuminotecnico allestito per sigillare la ricostruzione del *paron de casa*. L'enorme cumulo di macerie del campanile, dal quale spuntavano i resti, in rame indorato, dell'Arcangelo Gabriele, l'*Anzolo* portatore alla Madonna della leggendaria origine di Venezia, era stato lentamente rimosso[62]. La ricostruzione ora poteva venir celebrata con esplosioni di luci e fanfare.

L'illuminazione di piazza San Marco, l'istallazione composta da migliaia di lampadine appese agli edifici religiosi e profani della piazza, prelude alla proiezione di fantasmi luminosi quale operazione privilegiata per la costruzione delle *città di sogno* celebranti

Venice, at the same time, was already *a huge ballroom*, ironically also a prefiguration of that spectacle city – or even just a show without a city, a ghost – into which it would increasingly turn, but not only that[61]. Collapsed ten years earlier causing Mitteleuropean bewilderment, the bell of the Campanile di San Marco, as we have seen, had been rebuilt according to the motto *as it was and where it was*. Benjamin and his friends attended for two evenings in a row the lighting show organised to celebrate the reconstruction of the *paron de casa*. The huge pile of rubble of the bell tower, from which protruded the gilded copper remains of the Archangel Gabriel, the *Anzolo* bearer to the Virgin of the legendary origin of Venice, had been slowly removed[62]. The reconstruction could now be celebrated with explosions of lights and fanfares.

The lighting of Piazza San Marco consisting of thousands of light bulbs hanging from the religious and secular buildings is a prelude to the projection of luminous ghosts as a privileged operation in the construction of *dream cities* that celebrate the fetishism of goods at the same time as the 'Law of the Nations'. Among the projection of bright and illusionistic ghosts in a phantasmagoria that might be interpreted as an allegory of that ambivalent but promptly acknowledged *Grosstadt* quality, the reconstruction invites us to the new century as if to a disquieting mass celebration around the regeneration of the 'archetypal' mythical presence:

Under the roof of the bell tower invisible red bulbs were shining. The square was brightly lit, a deep black sky looked as if it was about to crush it. One had the impression of being in a city that had become a ballroom. People moved in this light as if they were at a party. Near our table were some Germans from Wroclaw with whom we exchanged a few words. From time to time the bulbs turned off for a few seconds. A desolate murmur crossed the square, noisy screams when everything came back on. White light bulbs illuminated the facades up to the middle floor of the atrium, whose arches are always covered with brown curtains; now the arches were framed by yellowish-brown bulbs. Boys selling commemorative postcards of the lighting passed among the tables. The images naturally do not give the faintest idea of the brightness of the square. Before midnight the lamps went out. Simon had gone to the hotel to get his suitcase. Katz and the other gentleman had returned to Piazza San Marco to retrieve the swimsuit that Simon had brought back from the Lido and left behind there. I was alone on the bank, and, as often happens to me, with a sense of sudden solitude, strange com-

il feticismo della merce, oltre e in uno con quello del "diritto delle Nazioni". Spazio di proiezione di illusionistici fantasmi luminosi, spazio della fantasmagoria che sembra allegoria di quell'ambivalente carattere *Grosstadt* subito riconosciutole, la ricostruzione chiama al nuovo secolo come a un'inquieta festa di massa attorno alla rigenerazione della "archetipica" presenza mitica:

Sotto il tetto del campanile splendono invisibili lampadine rosse. La piazza è illuminata a giorno, il cielo di un nero profondissimo sembra schiacciarla. Si ha l'impressione di trovarsi in una città che è diventata una sala da ballo. La gente si muove in questo chiarore come durante una festa. Vicino al nostro tavolo ci sono dei tedeschi di Breslavia con i quali scambiamo qualche parola. Di tanto in tanto le lampadine si spengono per alcuni secondi. Un mormorio desolato attraversa la piazza, urla chiassose nel momento in cui tutto si riaccende. Lampadine bianche illuminano le facciate fino al piano centrale dell'atrio, le cui arcate sono sempre coperte da tende marroni; adesso gli archi sono incorniciati da lampadine bruno-giallastro. Fra i tavoli passano ragazzi che vendono cartoline commemorative dell'illuminazione. Le immagini naturalmente non danno neanche un'idea della luminosità della piazza. Prima di mezzanotte le lampade si spengono. Simon era andato in albergo a prendere la valigia. Katz e l'altro signore erano tornati in piazza San Marco per recuperare il costume da bagno, che Simon aveva portato dal Lido e dimenticato lì. Io ero rimasto solo sulla riva e, come mi capita spesso, con un senso di improvvisa solitudine, strana rispetto agli ultimi giorni, mi sono di nuovo reso conto dell'incertezza dei miei anni di università e della mia vita futura.[63]

Anche qui Benjamin esercita quella competenza dialettica negativa, capace di ascoltare tensioni, scarti, differenze che ne caratterizza lo sguardo saturnino, l'esperienza e la scrittura. L'angelo tirato fuori dalle macerie non viene nominato. Più tardi Benjamin in qualche modo lo ritroverà, oltre che nell'amato Klee, anche nella *Recherche du temps perdu*, quell'angelo della storia travolto nel crollo e davanti al cui sguardo si levarono anche in San Marco cumuli di macerie, funeste allegorie dei tempi nuovi. La massa trova nell'inno nazionale il suo idolo, la vita postuma del mito del luogo. Quello offerto dal giovane Benjamin è un quadro espressionista, la celebrazione per la ricostruzione chiama una massa che paradossalmente esprime anche distruzione a venire, secondo un paradosso già dell'*Entrata di Cristo a Bruxelles* (1888) di Ensor, o anche della massa divorante colosso de *L'ultimo carnevale* (1910-1912) e della *Festa nazionale* (1912-1915) ancora di Kubin[64].

La temporalità circolare del destino, malgrado tutto, non riesce a totalizzarsi interamente. La grande istallazione luminosa a San Marco rivela anche l'oscurità, tutto improvvisamente si spegne e cade come in una sincope, per poi riaccendersi e poco dopo rispegnersi di nuovo, per alcuni secondi. L'intermittenza della luce "sconfessa, per quanto debolmente, il flusso dello sviluppo" e la continuità della musica. Torna la questione del mosaico nell'immagine di questo frantumarsi della luce, un'esperienza che si ripresenterà poi anche nell'intermittenza della sequela delle immagini nel cinema e in quella del montaggio inteso anche come metodo filosofico-letterario, e sarà praticata – nel grande libro su Parigi – come *costruzione* dialetticamente frantumata[65]. Nel breve-interminabile intervallo oscuro, la fantasmagoria si interrompe, un mormorio desolato attraversa

pared to the last few days, again I was aware of the vagueness of my university years and of my future life.[63]

Here, too, Benjamin exercises that negative dialectic aptitude able to perceive tensions, gaps, and differences that characterises his saturnine gaze, experience and writing. The angel extracted from the rubble is not named. That angel of history swept away in the collapse, and in front of whose gaze mounds of rubble rose in San Marco like ominous allegories of new times, Benjamin will find it later in his beloved Klee, but also in the *Recherche du Temps Perdu*. The mass finds in the national anthem its idol, the posthumous life of the myth of the place. That offered by the young Benjamin is an expressionist picture: the celebration for the reconstruction draws a crowd that paradoxically also expresses the destruction to come, a paradox already found in Ensor's *Christ's Entry into Brussels* (1888) or also in the crowd devouring the colossus in *The Last Carnival* (1910-1912) and in the *National Day* (1912-1915) still by Kubin[64]. In spite of everything, the circular temporality of fate does not

la piazza, la città di sogno del ben vendibile mito lascia improvvisamente affiorare anche *L'altra parte*, l'arcano, l'improbabile, il suo oscuro e inverosimile fondo buio, grigio, notturno di un'antichità forse inguaribile. In questo movimento la *Stadbild* si scompone in tensivo *dialektische Bild*; nella città delle *spolia*[66] riaffiora intermittente e disseminata anche qualche scoria di un lontano *Urbild*. Questa scomposizione polare si riflette anche in un senso di improvvisa *solitudine*, in un *allontanamento* impegnato, ai limiti del sublime, in un confronto fra *destino e carattere*, sul senso della (propria) storia. *Schicksal und Charackter*, anzi *Charackter versus Schicksal*, *carattere versus destino*[67]. Il confronto con il mito, spostandosi poi da Kubin a Klages, diventa confronto con le sue scorie conservate nel diritto – in un diritto che non sembra sapere nulla della giustizia quanto ripetere sempre di nuovo l'antica nemesi identitaria, così come la conservazione dell'auratica, mitica "Venezia" già nulla sapeva offrire alle altre sudice, reali, proletarie Chioggia vicine e lontane.

"Risucchiare l'aura dalla realtà come l'acqua di una nave che affonda"[68] resta un compito espansivo, ben oltre questo *Regno del sogno*.*

manage to be completely totalised. And yet, the extraordinary light installation in San Marco uncovers the darkness: everything suddenly turns off and precipitates as in a syncope, then turns back on and soon afterwards off again for a few seconds. The intermittence of light 'defeats, albeit weakly, the flow of events' and the continuity of the music. The mosaic returns in the image of this shattering of light, an experience that will then re-emerge also in the intermittent sequences of film images and in montage, understood also as a philosophical and literary method; it will be practiced as a dialectically shattered *construction* in Benjamin's extensive work on Paris[65]. In the short-interminable dark interval, the phantasmagoria stops, a desolate murmur crosses the square, the dream city of the saleable myth suddenly lets *The Other Side* emerge: the arcane, the unlikely, its obscure and implausible dark, gray, nocturnal background of a perhaps incurable antiquity. In this movement the *Stadbild* breaks up into tense *dialektische Bild*; in the city of *spoils*[66] resurface, scattered and intermittent, the remnants of a distant *Urbild*. This polar decomposition is also reflected in a sense of sudden *solitude*, in a *distancing* engaged – bordering on the sublime – in the relationship between *destiny* and *character*, on the meaning of (one's own) history. *Schicksal und Charackter*, or rather *Charackter versus Schicksal*, character versus destiny[67]. Shifting our focus from Kubin to Klages, engaging with myth means considering its traces preserved in the law – law that seemingly ignores justice, but reiterates the ancient identity nemesis, just as preservation of the auratic, mythical 'Venice' already had nothing to offer to grubby, real, proletarian cities like Chioggia.

Sucking 'the aura out of reality like water from a sinking ship'[68] is indeed an extensive task, far beyond this *Dream Realm*.*

1 W. Benjamin, *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften*, Band VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 284; tr. it. E. Ganni (a cura di | ed.), *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, in *Opere complete*, 9 voll., Einaudi, Torino 2008, vol. I, p. 114.

2 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia*, cit., pp. 84-121.

3 Cfr. | Cf. C. De Michelis, *Quante Venezie…*, Italo Svevo, Roma 2019, pp. 69 e sgg. | and ff.

4 Cfr. | Cf. U. Franzoi (a cura di | ed.), *Il Campanile di San Marco. Il Crollo e la ricostruzione*, catalogo della mostra a | catalogue of the exhibition in Palazzo Ducale, Venezia 14/07-31/12/1992, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992. In particolare i contributi di | See in particular G. Romanelli, *Com'era e dov'era?*, pp. 11-19; S. Biadene, *L'accento acuto di piazza San Marco*, pp. 19-30.

5 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 116.

6 Sui "capolavori sconosciuti nella galleria di immagini di Benjamin" cfr. | On 'unknown masterpieces in Benjamin's gallery', cf. S. Weigel, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, tr. it. M. T. Costa, Quodlibet, Macerata 2014; tr. en. C. Truscott Smith, *Walter Benjamin. Images, the Creaturely, and the Holy*, Stanford University Press, Palo Alto 2013.

7 Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Tre piccole critiche di libri di viaggio*, in G. Agamben (a cura di | ed.), *Ombre corte*, Einaudi, Torino 1993, p. 47. Il libro oggetto della recensione è | The book reviewed is by J. Eckardt, *Venedig in Bildern*, Epstein, Wien 1928.

8 *Ibid*.

9 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 75; *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972, p. 24.

10 "Un *viaggio in Italia* cresce lentamente", così Benjamin al suo amico Herbert Blumenthal-Belmore il 21 giugno 1912, cfr. la nota al testo in | 'The *Journey to Italy* is developing slowly' wrote Benjamin to his friend Herbert Blumenthal-Belmore on 21 June 1912, cf. the annotation to the text in W. Benjamin, *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, in *Gessamelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 779.

11 Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, in *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 194-209. | W. Benjamin, *Metaphysics of Youth*, in *Selected Writings volume 1, 1913-1926*, tr. en. M. Bullock, M. W. Jennings (eds.), Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999, pp. 6-18.

12 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 107.

13 *Ibid*., p. 108.

14 *Ibid*., p. 278.

15 Oltre e prima che al Benjamin maturo, il riferimento è qui a | Reference is made here not only to the mature Benjamin, but also to G. Lukács, *Die seele und die formen*, Egon Fleischel, Berlin 1910; tr. it. S. Bologna, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991; tr. en. A. Bostock, *Soul and Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1974.

16 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 108.

17 J. W. Goethe, *Italienische Reise*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1816; tr. it. E. Castellani, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2010, p. 67; tr. en. W. H. Auden, E. Mayer, *Italian Journey*, North Point Press, San Francisco 1982, p. 58.

18 J. Ruskin, *The Stones of Venice*, D. Estes & Co, Boston 1911, p. 15; ed. or. London 1852; tr. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 1997, p. 57.

19 G. Simmel, *Venedig*, 1907; tr. it. F. Corecco, C. Zürcher, *Roma, Firenze, Venezia*, Meltemi, Milano 2017, pp. 63-64; *Venice*, in "Theory, Culture & Society 2007 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore)", vol. 24, nos. 7-8, pp. 42-46. Cfr. per una discussione critica del testo di Simmel, e in generale del "mito" estetico-romantico di Venezia, | For a scholarly analysis of Simmel's book and of the aesthetic and romantic 'myth' of Venice in general, see S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Neri Pozza, Vicenza 2006, in particolare | in particular pp. 16 e sgg. | and ff. Per quanto riguarda | As regards M. Heidegger, cfr. | cf. *Dimore*, in T. Scappini (a cura di | ed.), *Hölderlin. Viaggi in Grecia*, Bompiani, Milano 2012, p. 419.

20 "I palazzi veneziani sono un gioco elegante, essi mascherano i caratteri individuali dei loro abitanti attraverso la loro uniformità, un velo le cui pieghe seguono soltanto le leggi della bellezza e lasciano intravedere la vita dietro di esse nella misura in cui la nascondono" in G. Simmel, *Roma*, *Firenze*, *Venezia*, cit., p. 63. | 'Venetian palaces are a precious game, their uniformity masking the individual characteristics of their people, a veil whose folds follow only the laws of its inner beauty, betraying the life behind it in the act of concealing it' in G. Simmel, *Venice*, cit., p. 43. Va ricordato che il giovane Benjamin seguì le lezioni di Simmel nell'ottobre del 1912. Cfr. | It is worth noting that the young Benjamin attended Simmel's lectures in October 1912. Cf. H. Eiland, M. W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2014, p. 49; *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015, p. 38.

21 Cfr. in generale | Cf. in general T. L. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972; *A Portrait of Walter Benjamin*, in *Prisms*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1983, pp. 227-242.

22 J. von Schlosser, *Die Entstehung Venedigs*, in *Allgemeine Zeitung*, München 1897; tr. it. L. Zanoncelli, A. Rovatti, *Venezia*, Medusa, Milano 2016, p. 26.

23 "Dissodare il terreno del XIX secolo dalle sterpaglie del mito" costituisce uno degli intenti programmatici de *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, cit., pp. 510-511. | Clearing the terrain of the 19th century of the 'undergrowth of delusion and myth' is one of the stated objectives of *The Arcades Project*, tr. en. H. Eiland, K. McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999, pp. 456-457. Sulla critica del mito oltre al già citato saggio di Adorno, cfr. | On the scholarly discussion around myth, in addition to the above mentioned essay by Adorno, cf. B. Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano 2010.

24 W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus novus*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 275-305; tr. en. *Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of His Death*, in M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, *Selected Writings*, vol. 2, part. 2, 1931-1934, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999, pp. 794-818.

25 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 114.

26 "Attraversando zone fuori mano nelle quali spesso si aprivano degli squarci sulla laguna, siamo arrivati a Santa Maria del Gesuita, 'assurdamente sfarzosa', come scrive Semrau sovraccarica di inserti di marmo variopinto" | 'Crossing areas off the beaten track where views of the lagoon often appeared, we arrived in Santa Maria del Gesuita, "absurdly magnificent" as Semrau writes, replete with colourful marble inserts', *Ibid*., p. 280.

27 Cfr. il gustoso episodio del non richiesto giro in gondola in direzione di Murano | Cf. the hilarious episode of the unsolicited gondola ride in the direction of Murano, *Ibid*., p. 114.

28 Cfr. | Cf. *Ibid*., pp. 112-113.

29 *Ibid*., p. 113. Per il confronto di Benjamin con le interpretazioni conservatrici di Bachofen, cfr. il suo importante saggio del 1934 | For Benjamin's confrontation with Bachofen's conservative interpratation cf. his relevant essay of 1934, *Il viaggiatore solitario e il flâneur*, a cura di | edited by E. Villari, Il Melangolo, Genova 1998.

30 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 112. Il corsivo è mio. | The italic is mine.

31 Sulle relazioni fra Kubin e Kafka, che si incontrarono personalmente nel 1911, cfr. | On the contacts between Kubin and Kafka, who met in 1911, cf. A. Geyer, *Affinités oniriques. Kubin e Kafka*, in "Europe, Karl Kraus/Alfred Kubin", no. 1021, maggio | May 2014, pp. 198-213.

32 A. Kubin, *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Berlin 2017*;* tr. it. L. Secci, *L'altra parte*, Adelphi, Milano 2001, p. 255; tr. en. M. Mitchell, *The Other Side*, Dedalus Ltd., Cambs 2000, p. 216.

33 *Ibid*., p. 181.

34 Cfr. | Cf. A. Kubin, *L'altra parte*, cit. Il giovane viaggiatore Kubin ebbe anche a scrivere, a modo suo su *L'altra parte*, che "Sì, per la verità si potrebbe usare questo libro come una sorta di *Baedecker* per i paesi con i quali non si ha molta confidenza" | The young traveller Kubin also called *The Other Side*, 'A sort of Baedeker for those lands which are half known to us' in A. Kubin, *Il disegnatore di sogni*, Castelvecchi, Roma 2013, p. 40.

35 Ho sviluppato il tema della "critica del destino" nel giovane Benjamin nel corso delle relazioni da me tenute nell'ambito del convegno | I dealt with the topic 'critique of fate' in the young Benjamin in my papers at the conference *Organizzare il pessimismo. Walter Benjamin*, tenuto presso la Biblioteca Cantonale di Locarno nei giorni | held at the Cantonal Library of Locarno on 30/11-01/12/2018 in occasione della IV edizione degli | on the occasion of the 4th edition of the *Incontri Internazionali Max Horkheimer*; e nel successivo | and at the following conference *Walter Benjamin e la cultura italiana* svoltosi a Lugano per iniziativa dell'Istituto di Studi Italiani il giorno | held in Lugano and organised by the Institute of Italian Studies on 21/03/2019. Di entrambi questi simposi è in corso la pubblicazione degli *Atti*. | The proceedings of both of these symposia are currently being prepared for publication.

36 Sul nesso "regno delle madri"-destino in Kubin e sulla sua conoscenza di Bachofen cfr. | On the link between the 'Realm of Mothers' and fate in Kubin's work, and on Bachofen's influence, cf. C. Brockhaus, *Rezeptions und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman "Die Andere Seite"*, in "Pantheon", no. 3, XXXII, 1974, pp. 272-288; A. Hewig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred kubin Roman "Die Andere Seite"*, Fink, München 1967; A. Nigro, *Alfred Kubin. Profeta del tramonto,* Officina, Roma 1983; E. Mitsch, *Introduzione*, in E. Mitsch (a cura di | ed.), *Alfred Kubin. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra | exhibition catalogue Milano-Venezia 1988, Mazzotta, Milano 1988. Ma la bibliografia su Alfred Kubin è ormai sterminata, si tenga presente anche quanto richiamato qui di seguito nella nota 39, *passim*. | There is now a vast bibliography about Kubin, see also endnote 39, *passim*.

37 A. Kubin, *Demoni e visioni notturne*, tr. it. M. Attardo Magrini, Abscondita, Milano 2004, p. 52.

38 *Ibid.*, pp. 51-52. È un dato referenziale, questo del viaggio in Italia e in particolare a Venezia, cui la critica – anche quella italiana – mi sembra abbia prestato scarsa se non nessuna attenzione. Il dato è stato invece richiamato da Heinz Lippuner, ma tutto sommato resta carente di interrogazione anche nella sua pur molto accurata monografia, *Alfred Kubins Roman Die Andere Seite*, Francke, München 1997, p. 7 e pp. 33-35. Siamo nel 1908, e non dimentichiamo che il crollo del Campanile di San Marco doveva costituire ancora una ferita aperta nella città, mentre l'intorno presumibilmente non era ancora stato interamente sgombrato dalle macerie. Numerose sono le ipotesi elaborate per dare in qualche modo un volto a *Perle* la *Città di sogno*, la *Traumstadt* del romanzo, e ovviamente nessuna di esse – fosse Praga (A. M. Ripellino) o fosse l'intero Impero Austro Ungarico (E. Jünger) – potrà mai esaudire il senso di questo viaggio "allegorico-simbolico" di questo "profeta del tramonto". | The trip to Italy and in particular to Venice is an event to which scholarship – including Italian scholars – seems to have paid little if no attention. This fact was referred to by Heinz Lippuner, but all in all it is only a passing reference in his otherwise accurate monograph. We are in 1908, and let us not forget that the collapse of Saint Mark's Campanile was still an open wound in the city when the space around presumably had not yet been completely cleared of rubble. There have been numerous hypothesis as to place that inspired *Pearl* the *Dream City*, the *Traumstadt* of the novel; obviously none of them – be it Prague (A.M. Ripellino) or the entire Austro-Hungarian Empire (E. Jünger) - will never be able to fulfill the meaning of the 'allegorical-symbolic' journey by this 'prophet of decline'.

39 A. Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 177; *The Other Side*, cit., p. 134. Oltre alla destinazione veneziana del viaggio in Italia del giovane Kubin (cfr. qui, *supra*, nota 36), e oltre alla lettura delle descrizioni del veneziano Marco Polo fra le numerose sue fonti | In addition to young Kubin's trip to Venice as part of his journey to Italy (cf. endnote 36 above), and to the descriptions by the Venetian Marco Polo, among his many sources (cfr. | cf. Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die Andere Seite*, cit., p. 8, pp. 10 e sgg | and ff.), un altro indizio topologico mi sembra ipotizzabile anche prestando ascolto al nome scelto da Kubin per il *Sovrano assoluto del Regno del Sogno*, Claus Patera. In proposito la critica, specie quella ispirata dalla psicoanalisi, ha voluto evidenziare la memoria del *pater* nel nome cui Kubin ricorre. Senza nulla togliere a questa e ad altre ipotesi, credo non inutile osservare che *Patera* coincide pure con il termine con il quale vengono nominati proprio a Venezia "i medaglioni con bizzarre figure in rilievo provenienti dall'Oriente e dalle città morte della laguna", ovvero quelle insegne e stemmi di spoglio che ornano le facciate di numerosi palazzi veneziani. "Si tratta delle cosiddette *patere*, che rappresentano scene in cui ricompaiono le ultime tracce nebulose del mondo fantastico di dei e degli eroi e degli avi", da R. v. Schneider felicemente definito "la notte classica di Valpurgo", in J. von Schlosser, *Venezia*, cit.,

p. 58. L'omonimia – che evidentemente richiederebbe un approfondimento qui non possibile – sembrerebbe quindi sostanziata da una *affinità iconologica* fra i motivi demonici delle patere veneziane e *le metamorfiche punizioni e le vendette destinali* inferte alla sua *Traumstadt* da Claus Patera. Nell'omonimia si tratterebbe pertanto di saper ascoltare anche una sorta di larvato e oniricamente condensato toponimo, dunque forse proprio un rinvio, condensato come in un incubo con altri luoghi e immagini, alla *fatale*, *demonica* città lagunare. | Another topological clue seems to me to be suggested by the name chosen by Kubin for the absolute Sovereign of the Dream Kingdom, Claus Patera. In this regard, scholarship, especially the branch informed by psychoanalysis, has highlighted the memory of the *pater* in such name. Without taking anything away from this and other hypotheses, it is worth noting that Patera also coincides with the term that in Venice describes 'the medallions with bizarre figures in relief coming from the east and from the dead cities of the lagoon', that is, those signs and coats of arms that adorn the façades of many Venetian palaces. 'These are the so-called *patera*, which represent scenes in which the last nebulous traces of the fantastic world of gods, heroes, and ancestors reappear', felicitously defined by R. v. Schneider as 'the classic night of Valpurgo', in J. von Schlosser, *Venezia*, cit., p. 58. The homonymy – which obviously would require an in-depth analysis which goes beyond the scope of this essay – would therefore seem to be substantiated by an *iconological affinity* between the demonic motifs of Venetian *paterae* and the *metamorphic punishments and the vendettas of fate* inflicted by Claus Patera on his *Traumstadt*. Therefore, in the homonymy we might perceive a veiled and onirically condensed toponym, perhaps a reference therefore to the *fatal*, *demonic* lagoon city disguised, as in nightmares, into other places and images.

40 *Ibid.*, p. 163.

41 *Ibid.*, p. 133.

42 *Ibid.*, p. 134.

43 *Ibid.*, p. 169.

44 Riprendo l'espressione nel senso fissato da Furio Jesi nelle importanti sue pagine dedicate al rapporto critico di Benjamin con la | I use the expression in the sense established by Furio Jesi in his important pages dedicated to Benjamin's critical relationship with the *Bachofen-Renaissance*, in F. Jesi, *Mito*, Isedi, Milano 1973, p. 70 e sgg. | and ff.

45 "La sua figura si drizzò completamente, il capo incombeva sopra di me con una maschera di Medusa. Ero affascinato e incapace di qualsiasi movimento, pensavo soltanto: 'È il Sovrano, è il Sovrano!'" | 'He drew himself up to his full height. The head hung over me like a mask of the Medusa. Spellbound, I was incapable of movement, all I could think was, "*This is the Lord, this is the Lord*."' in A. Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 127; *The Other Side*, cit., p. 111.

46 "Poi acquistò un volto di Parca e, davanti a me, invecchiò di milioni di anni" | 'Now it took on the appearance of one of the Fates and aged a million years before me' in *Ibid.*, p. 280; *Ibid.*, p. 235.

47 A. Kubin, *Ibid.*, p. 287; *Ibid.*, p. 240. "Marmor, kalt, gleich einem Götterbildnis den antiken Welt", A. Kubin, *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, cit., p. 244.

48 A. Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 64; *The Other Side*, cit., p. 57. "Es war das grosse Schicksal, das über uns allen wachte. Eine ungeheurliche, bis ins Verbogene dringende *Gerechtigkeit*", A. Kubin, *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, cit., p. 58.

49 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 115.

50 Per un'ipotesi interpretativa attorno alla dimensione del "possibile" in Kubin, nel contesto di un raffronto interpretativo con Ernst Jünger, cfr. | For an interpretative hypothesis around the dimension of the 'possible' in Kubin, in the context of an interpretative comparison with Ernst Jünger, cf. M. Cacciari, *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano 1980, pp. 148-164.

51 Cfr. | Cf. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, cit., vol. IX, p. 124; tr. en. *The Arcades Project*, cit., p. 119.

52 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 109.

53 W. Benjamin, *Einbahnstraße, Rowohlt*, Berlin 1928; tr. it. G. Schiavoni (a curia di | ed.), *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 93; tr. en. E. Jephcott, K. Shorter, *One-Way Street and Other Writings*, Lowe & Brydone Printers, Thetford, Norfolk 1979, pp. 45-104.

54 Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Städtebilder: Nachworth von Peter Szondi*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; tr. it. E. Ganni (a cura di | ed.), *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.

55 W. Benjamin, *Cronaca Berlinese*, in *Opere complete*, cit., vol. V, p. 248; tr. en. M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (a cura di | eds.), *Berlin Chronicle*, in *Selected Writings*, vol 2., part. 2, 1931-1934, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999, p. 597.

56 Cfr. | Cf. J. P. Sartre, *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, tr. it. A. E. Sartre (a cura di | ed.), Il Saggiatore, Milano 2016, p. 174.

57 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., pp. 111-112.

58 W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di | edited by A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 72-73; tr. en. J. Osborne, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London 1998.

59 Cfr. | Cf. Walter Benjamin Archiv (a cura di | ed.), *Walter Benjamins Archive: Bilder, Texte und Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt 2006.

60 Sul montaggio letterario che Benjamin "identifica col metodo più proprio del suo lavoro", cfr. anche in discussione con la diversa posizione di Adorno | On the literary montage that Benjamin 'identifies as the most proper method of his work', cf. also (in contrast with Adorno's different stance), G. Agamben, *Introduzione*, in G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle (a cura di | eds.), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo maturo*, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 14-16.

61 Cfr. | Cf. G. Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.

62 Sulle vicende della statua dell'Angelo collocato nel 1513 sulla cuspide del Campanile di San Marco, sostituito con un rifacimento nel 1820, cfr. | On the events surrounding the statue of the Angel placed in 1513 on the cusp of the Campanile of San Marco and replaced with a remake in 1820, cf. S. Biadene, *L'accento acuto di Piazza San Marco*, in *Il Campanile di San Marco. Il Crollo e la ricostruzione*, cit., in particolare | see in particular pp. 23, 28.

63 W. Benjamin, *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, cit., p. 116. Soffermandosi nell'analisi dei sistemi e alle tecniche di illuminazione, Benjamin trovò poi sempre, che "lo spettacolo della proiezione di fantasmi luminosi nel seno di una oscurità profonda era l'immagine perfetta per descrivere la costruzione del sogno e della sua incatenante mitologia da parte del capitalismo", cfr. | Dwelling on the analysis of lighting systems and techniques, Benjamin always found that 'the spectacle of the projection of luminous phantoms into the depths of a deep darkness was the perfect image to describe the construction of the dream and its enchaining mythology by capitalism' cf. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, A. Pinotti, A. Somaini (a cura di | eds.), Einaudi, Torino 2012. Cfr. in particolare sul tema della fantasmagoria le osservazioni introduttive di Antonio Somaini a pp. 351-360. Cfr. anche le connesse voci in | Cf. in particular on the subject of phantasmagoria Antonio Somaini's introductory remarks, pp. 351-360. Cf. also related entries in A. Pinotti (a cura di | ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.

64 Sul tema della massa in Kubin cfr. | On the theme of mass in Kubin, cf. M. Cacciari, *Kenosi del simbolo*, in A. Nigro, *Alfred Kubin. Profeta del tramonto*, cit., p. 17 e sgg. | and ff.

65 Così Benjamin sul suo libro: "Sul ritmo odierno, che determina questo lavoro. Assai caratteristico nel cinema è il contrasto tra l'intermittenza della sequela di immagini, che soddisfa il profondo bisogno di questa generazione di vedere sconfessato 'il flusso dello sviluppo', e la continuità della musica. Anche cacciar via fino in fondo lo sviluppo dal quadro della storia e rappresentare il divenire attraverso una lacerazione dialettica nella sensazione e nella tradizione come una costellazione dell'essere fa parte della tendenza di questo lavoro", | Thus wrote Benjamin in his book: 'On the rhythm of today, which determines this work. Very characteristic is the opposition, in film, between the downright jerky rhythm of the image sequence, which satisfies the deep-seated need of this generation to see the "flow" of "development" disavowed, and the continuous musical accompaniment. To root out every trace of "development" from the image of history and to represent becoming – through the dialectical rupture between sensation and tradition – as a constellation in being: that is no less the tendency of this project', tr. it. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, cit., vol. IX, p. 922.; tr. en. *The Arcades Project*, cit., p. 845.

66 Cfr. oltre a | Cf. among others S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, cit., anche | also M. Centanni, L. Sperti (a cura di | eds.), *Città di Venezia. Spolia in sè, spolia in re*, atti del Convegno organizzato da | proceedings of the conference organized by Università Ca' Foscari e Università Iuav di Venezia, L'Erma di Bretschneider, Roma 2015.

67 Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus novus*, tr. it. Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962.

68 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Skira, Lausanne 2011, p. 70; tr. en. *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972, p. 20.

* Questa trattazione è la versione ridotta di un ragionamento più esteso e inedito. | This treatise is the reduced version of a largest and unpublished reasoning.

Tomaso Filippi, *Piazza San Marco da ovest dopo il crollo del campanile*, post 14/07/1902 - ante 1913. Courtesy I.R.E. Venezia, © Fondo Fotografico Tomaso Filippi.

Nicola Emery
Walter Benjamin e l'aura di Venezia
Walter Benjamin and the Aura of Venice

Adorno T. L. W., *Profilo di Walter Benjamin*, in Idem, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972; tr. en. *A Portrait of Walter Benjamin*, in Idem, *Prisms*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1983.
Agamben G., Chitussi B., Härle C.-C. (a cura di | eds.), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo maturo*, Neri Pozza, Vicenza 2012.
Agamben G., *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di | ed. Barale A., Carocci, Roma 2018; tr. en. *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London 1998.
Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, tr. it. a cura di | edited by Pinotti A., Somaini A., Einaudi, Torino 2012.
Benjamin W., *Piccola storia della fotografia*, Skira, Lausanne 2011; *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972.
Benjamin W., *Cronaca Berlinese*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. V; tr. en. *Berlin Chronicle*, in Idem, *Selected Writings*, vol II, part. 2, 1931-1934, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *I "passages" di Parigi*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. IX; tr. en. *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *Metafisica della gioventù*, in Idem, *Opere complete*, tr. it. a cura di | edited by Ganni E., Einaudi, Torino 2008, vol. I; tr. en. *Metaphysics of Youth*, in Idem, *Selected Writings volume 1, 1913-1926*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London 1999.
Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000; tr. en. *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, primavera | Spring 1972.
Benjamin W., *Tre piccole critiche di libri di viaggio*, in Idem, *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, a cura di | edited by Agamben G., Einaudi, Torino 1993.
Benjamin W., *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, in Tiedemann R., Schweppenhäuser H., *Gesammelte Schriften*, Band VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991; tr. it. a cura di | edited by Ganni E., *Il mio viaggio in Italia. Pentecoste (1912)*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2008, vol. I.
Benjamin W., *Städtebilder: Nachworth von Peter Szondi*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; tr. it. a cura di | edited by Ganni E., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.
Benjamin W., *Destino e carattere*, in Idem, *Angelus novus*, tr. it. Solmi R., Einaudi, Torino 1962.
Benjamin W., *Einbahnstraße*, Rowohlt, Berlin 1928; tr. it. a cura di | edited by Schiavoni G., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006; tr. en. *One-Way Street and Other Writings*, Lowe & Brydone, Thetford, Norfolk 1979.
Bettini S., *Venezia. Nascita di una città*, Neri Pozza, Vicenza 2006.
Brockhaus C., *Rezeptions und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman "Die Andere Seite"*, in "Pantheon", no. 3, XXXII, 1974, pp. 272-288.
Cacciari M., *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano 1980.
Centanni M., Sperti L. (a cura di | eds.), *Città di Venezia. Spolia in sè, spolia in re*, atti del Convegno organizzato da | proceedings of the conference organized by Università Ca' Foscari e Università Iuav di Venezia, L'Erma di Bretschneider, Roma 2015.
Chitussi B., *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Mimesis, Milano 2010.
De Michelis C., *Quante Venezie…*, Italo Svevo, Roma 2019.
Eckardt J., *Venedig in Bildern*, Epstein, Wien 1928.
Eiland H., Jennings M. W., *Walter Benjamin. A Critical Life*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2014; tr. it. *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015.
Franzoi U. (a cura di | ed.), *Il Campanile di San Marco. Il Crollo e la ricostruzione*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Palazzo Ducale, Venezia 14/07-31/12/1992, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992.
Geyer A., *Affinités oniriques. Kubin e Kafka*, in "Europe, Karl Kraus/Alfred Kubin", no. 1021, maggio | May 2014, pp. 198-213.
Goethe J. W., *Italienische Reise*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1816; tr. it. Castellani E., *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2010; tr. en. Auden W. H., Mayer E., *Italian Journey*, North Point Press, San Francisco 1982.
Heidegger M., *Dimore*, in Idem, *Hölderlin. Viaggi in Grecia*, a cura di | edited by Scappini T., Bompiani, Milano 2012.
Hewig A., *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred kubin Roman "Die Andere Seite"*, Fink, München 1967.
Jesi F., *Mito*, Isedi, Milano 1973.
Kubin A., *Demoni e visioni notturne*, tr. it. Magrini M. A., Abscondita, Milano 2004.
Kubin A., *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Berlin 2017; tr. it. Secci L., *L'altra parte*, Adelphi, Milano 2001; tr. en. Mitchell M., *The Other Side*, Dedalus Ltd., Cambs 2000.
Kubin A., *Il disegnatore di sogni*, Castelvecchi, Roma 2013.
Lippuner H., *Alfred Kubins Roman Die Andere Seite*, Francke, München 1997.
Lukács G., *Die seele und die formen*, Egon Fleischel, Berlin 1910; tr. it. Bologna S., *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991.
Mitsch E., *Introduzione*, in Idem (a cura di | ed.), *Alfred Kubin. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Milano-Venezia 1988, Mazzotta, Milano 1988.
Moretti G., *Anima e imagine. Studi su Ludwig Klages*, Mimesis, Milano 2001.
Moretti G., *Nimbus. Nota sulla questione dell'"aura" in Ludwig Klages*, in "Rivista di estetica", no. 52, 2013, pp. 149-159.
Nigro A., *Alfred Kubin. Profeta del tramonto*, Officina, Roma 1983.
Pinotti A. (a cura di | ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
Ruskin J., *The Stones of Venice*, D. Estes & Co, Boston 1911; tr. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 1997.
Sartre J. P., *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, tr. it. a cura di | edited by Sartre A. E., Il Saggiatore, Milano 2016.
Schlosser J. von, *Die Entstehung Venedigs*, in "Allgemeine Zitung München", 1897; tr. it. Zanoncelli L., Rovatti A., *Venezia*, Medusa, Milano 2016.
Scholem G., *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, tr. it. Castellani E., Bonadies C. A., Adelphi, Milano 2001.
Simmel G., *Venedig*, 1907; tr. it. Corecco F., Zürcher C., *Roma, Firenze, Venezia*, Meltemi, Milano 2017; tr. en. *Venice*, in "Theory, Culture & Society 2007 (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore)", vol. 24, nos. 7-8, pp. 42-46.
Weigel S., *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, tr. it. Costa M. T., Quodlibet, Macerata 2014; tr. en. Truscott Smith C., *Walter Benjamin. Images, the Creaturely, and the Holy*, Stanford University Press, Palo Alto 2013.

Gabriele Monti
Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane
Le Bal. The Violent Surface of the Venetian Parties

18th-Century Venice Recreated for a Great Ball, in "Vogue America", 15 ottobre | October 1951, pp. 94-99, 170.
Bettini S., *Idea di Venezia. Conferenza tenuta a palazzo Grassi il 10 ottobre 1954*, Fantoni, Venezia 1954.
Bilancioni G., *Terremoto e Tragedia. Riti della festa e tensione mondana*, in Cassani A. G. (a cura di | ed.), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 9-43.
Bilancioni G., *Tenore di verità nella festa veneziana*, in *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra | exhibition catalogue, Palazzo Grassi, Venezia, 06/10-04/11/1979, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, pp. 69-80.
Danese E., *Le sfilate di alta moda al Centro internazionale delle arti e del costume*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 302-305.
de Faucigny-Lucinge J., *Legendary Parties: 1922-1972*, Vendome Press, New York 1987.
di Robilant O., *Vita sereissima e le sue dogaresse*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 306-309.
Fasto delle notti veneziane, in "Bellezza", ottobre | October 1951, pp. 70-76.
Foulkes N., *Bals. Legendary costume balls of the Twentieth Century*, Assouline, New York 2011.
Frisa M. L., *Le forme della moda*, il Mulino, Bologna 2015.
Gundle S., *Glamour. A History*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.
Life goes to a Palace Warming in Venice, in "Life", 24 settembre | September 1951, pp. 173-178.
Lupano L., Vaccari V. (a cura di | eds.), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009.
Monti G., *Attraverso uno specchio di carta*, in Frisa M. L., Mattirolo A., Tonchi S. (a cura di | eds.), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*, pubblicato in occasione della mostra tenutasi a | published on the occasion of the exhibition held in Roma, MAXXI 02/12/2014-03/05/2015, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014, pp. 34-39.
Morand P., *Venises*, Gallimard, Paris 1971 ; tr. it. Ferrara M., *Venezie*, Neri Pozza, Vicenza 1995; tr. en. Cameron E., *Venices*, Pushkin, London 2002.
Preciado P. B., *La mia storia d'amore con Venezia*, in "Internazionale", 11 maggio | May 2019, www.internazionale.it, consultato il | accessed 20/07/2019.
Robiola E., *Con la regia di Venezia*, in "Bellezza", novembre | November 1954, p. 22.
Tamassia Mazzarotto B., *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Sansoni, Firenze 1980.
That's Amore, in "Vogue America", luglio | July 2005, pp. 114-33.
The De Beistegui Ball, in "Harper's Bazaar", ottobre | October 1951, pp. 115-119.
Venezia ha rivissuto una notte del '700, in "Oggi", 13 settembre | September 1951, pp. 9-12.

Fernando Quesada
The Superlabyrinth of the Community in Exile
Il super labirinto della comunità in esilio

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
Arendt H., *Introduction into Politics*, in Kohn J. (ed. | a cura di), *The Promise of Politics*, Schocken Books, New York 2007.
Arendt H., *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958.
Aureli P. V., *The Possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2011.
Bassi S., *Re-imagining the Ghetto. Introduction to the Forum "The ghetto as a Victorian Text"*, in "Partian Answers", no. 1, vol. 13, 2015.
Cacciari M., *La Città*, Pazini, Rimini 2009.
Concina E., Camerino U., Calabi D., *La città degli ebrei. Il ghetto di Venezia. Architettura e urbanistica*, Albrizzi, Venezia 1991.
Concina E., *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia 1997.
Cooperman B. D., Curiel R., *Il ghetto di Venezia*, Arsenale, Venezia 1991.
Foucault M., *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-78)*, Gallimard/Seuil, Paris 2004; tr. en. Burchell G., *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France 1977-1978*, Basingstoke/Palgrave Macmillan, New York 2009.

Humphrey C., Skvirskaja V. (eds. | a cura di), *Post-Cosmopolitan Cities. Explorations of Urban Coexistence*, Berghahn Books, New York 2012.
Katz D. E., "*Clamber not you up to the casements". On ghetto views and viewing*, in "Jewish History", no. 24, 2010.
Kessler H. L., Nirenberg D., *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, University of Pennsylvania, Philadelphia 2011.
Lefebvre H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.
Levis Sullam S., *Una comunità ebraica "Immaginata", dal ghetto alla grande guerra*, in "Studi Storici", no. 3, year | anno 41, Fondazione Istituto Gramsci, 2000.
Mumford L., *Technics and Human Development: The Myth of the Machine. Volume One*, Harcourt Brace Jovanovich Publishing, San Diego 1967.
Ortega y Gasset J., *La rebelión de las masas* (1930), Andrés Bello, Santiago de Chile 1989; tr. en. *The Revolt of the Masses*, W. W. Norton & Company, New York 1957; tr. it. *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna 1962.
Said E., *The Mind of Winter. Reflections of Life in Exile*, in "Harper's Magazine", no. 269, September | settembre 1989.
Said E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
Schmitt C., *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker & Humblot, Berlin 1950.
Schmitt C., *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, 1942; tr. en. Garret Zeitlin S., *Land and Sea. A World-Historical Meditation*, Telos Press, Cambridge 2005.
Simmel G., *Der Konflikt der modernen Kultur*, Duncker & Humblot, Berlin 1918.
Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben*, in "Jahrbuch der Gehe-Stiftung", bd. 9, 1903.
Soja E. W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Los Angeles 2000.
Soja E. W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Los Angeles 1996.
Solá Morales I., *Place. Permanence or Production*, in Davidson C. (ed. | a cura di), *Anywhere*, Rizzoli, New York 1992.
Swyngedouw E., *The Antinomies of the Postpolitical City. In Search of a Democratic Politics of Environmental Production*, in "International Journal of Urban and Regional Research", no. 3, vol. 33, September | settembre 2009.
Tigerman S., *The Architecture of Exile*, Rizzoli, New York 1988.
Wagenhofer S., Waligórska M. (eds. | a cura di), *Cultural Representations of Jewish at the Turn on the 21st Century*, European University Institute, Department of History and Civilization, Firenze 2010.
Warf B., Arias S. (eds. | a cura di), *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London 2008.

Annalisa Sacchi
Il sipario si alzerà su un incendio. Venezia: dal rogo de La Fenice al romanzo della cenere
The Stage Curtain Will Open on a Fire. Venice: from the Blaze of La Fenice to the Novel of Ashes

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
Blau H., *Take Up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Champaign 1985.
Blau H., *The Dubious Spectacle. Extremities of Theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
Borgherini M. M., Garbin E. (a cura di | eds.), *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi, architetture*, Marsilio, Venezia 2011.
Bortoletti F., Sacchi A. (a cura di | eds.), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018.
Calabi D. (a cura di | ed.), *Venezia in fumo. I grandi incendi della città-fenice*, Leading, Bergamo 2006.
Carlson M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
Castellucci R., Guidi C., Castellucci C., *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001.
Connerton P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
Derrida J., *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000.
Di Matteo P. (a cura di | ed.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015.
Enders J., *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002.
Franco S., Nordera M. (a cura di | ed.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino 2010.
Kelleher J., *The Illuminated Theatre. Studies on the Suffering of Images*, Routledge, London 2015.
Kirschenblatt-Gimblett B., *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley 1998.
MacKay E., *Persecution, Plague, and Fire. Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, University of Chicago Press, Chicago 2011.
Peggy P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.
Pitozzi E., Sacchi A., *Itinera. Trajectoires de la forme* Tragedia Endogonidia, Actes Sud, Arles 2008.
Sacchi A., *Shakespeare per la Socìetas Raffaello Sanzio*, ETS, Pisa 2015.
Schneider R., *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011.
Semenowicz D., *The Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, Palgrave Macmillan, London 2016.
Taylor D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

Serenella Iovino
Reading the Bodies of Venice. Journeys across the Lagoon's Storied Materialities
Leggere i corpi di Venezia. Viaggi attraverso le narrative materiali della laguna

Agamben G., *Dell'utilità* e *degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Bettin G., Dianese M., *Petrolkiller*, Feltrinelli, Milano 2003.
Bevilacqua P., *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*, Donzelli, Roma 1998.
Borges J. L., *Venecia*, in Idem, *Tutte le opere*, edited by | a cura di Porzio D., partly bilingual edition | edizione parzialmente bilingue, 2 voll., Mondadori, Milano 1985.
Calia C., *Porto Marghera. La legge non è uguale per tutti*, BeccoGiallo, Padova 2007.
Casson F., *La fabbrica dei veleni. Storie e segreti di Porto Marghera*, Sperling & Kupfer, Milano 2007.
Cessi R., *Storia della Repubblica di Venezia*, Giunti, Firenze 1981.
Chinello C., *Porto Marghera 1902-1926. Alle origini del problema Venezia*, Marsilio, Padova 1979.
Cohen J. J., *Grey*, in Idem (ed. | a cura di), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minnesota University Press, Minneapolis 2013, pp. 270-289.
De Lucia V., *Nella citta dolente. Mezzo secolo di scempi, condoni e signori del cemento dalla sconfitta di Fiorentino Sullo a Silvio Berlusconi*, Castelvecchi, Roma 2013.
Dorigo W., *Una legge contro Venezia. Natura storia interessi nella questione della città e della laguna*, Officina, Roma 1973.
Fabbri F., *Porto Marghera e la Laguna di Venezia. Vita, Morte, Miracoli*, Jaca Book, Milano 2003.
Fersuoch L., *A bocca chiusa. Sipario sul MOSE*, Corte del Fontego, Venezia 2014.
Fersuoch L., *Confondere la Laguna*, Corte del Fontego, Venezia 2013; tr. en. *Misreading the Lagoon*, Corte del Fontego, Venezia 2015.
Iovino S., *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, Bloomsbury, London-New York 2016.
Iovino S., *Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics*, in Müller T., Sauter M. (eds. | a cura di), *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in European Ecocriticism*, Winter Verlag, Heidelberg 2012, pp. 51-68.
Iovino S., Oppermann S. (eds. | a cura di), *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.
Latour B., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge 1999.
Mann T., *Der Tod in Venedig*, Hyperion, München 1912; tr. en. Heim M. H., *Death in Venice*, HarperCollins, New York 2004; tr. it. Castellani E., edited by | a cura di De Angelis E., *La morte a Venezia*, Mondadori, Milano 1983.
Marchiori F., *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Einaudi, Torino 2003.
Marinetti F. T. *et al.*, *Against Passéist Venice*, in Rainey L., Poggi C., Wittman L. (eds. | a cura di), *Futurism. An Anthology*, Yale University Press, New Haven-London 2009, pp. 67-70; AA. VV., *I manifesti del Futurismo. Lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Servini Pratella, M.ma de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, Lacerba, Firenze 1914.
Perissinotto C., *Polo, Paolini e Venezia: riflessioni lagunari*, in "Italica", vol. 82, no. 1, 2005, pp. 64-78.
Rabitti P., *Cronache della chimica. Marghera e le altre*, Cuen, Napoli 1998.
Salzano E., *La laguna di Venezia*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Scano L., *Venezia: terra e acqua*, Corte del Fontego, Venezia 2009.
Settis S., *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014.
Somma P., *Imbonimenti. Laguna, terra di conquista*, Corte del Fontego, Venezia 2012.
Tantucci E., *A che ora chiude Venezia? Breve guida alla disneylandizzazione della città*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Tattara G., *Contare il crocerismo. Studio sull'impatto economico delle navi da crociera a Venezia*, Corte del Fontego, Venezia 2014; tr. en. Keates T., *Quantifying Cruising. Study on the Economic Impact of Large Cruise Ships at Venice*, Corte del Fontego, Venezia 2014.
Testa S., *E le chiamano navi. Il crocierismo fa boom in Laguna*, Corte del Fontego, Venezia 2011.
Viaroli P., Lasserre P., Campostrini P. (eds. | a cura di), *Lagoons and Coastal Wetlands in the Global Change Context: Impact and Management Issues. Selected papers of the International Conference 'CoastWetChange'*, Venezia 26-28/04/2004, Springer Netherlands, Heidelberg 2007.
Wheeler W., *The Whole Creature. Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*, Lawrence & Wishart, London 2006.
Zanzotto A., *Lagune*, in Idem, *Luoghi e paesaggi*, edited by | a cura di Giancotti M., Bompiani, Milano 2013, pp. 110-116.
Zanzotto A., *Venezia, forse*, in Idem, *Luoghi e paesaggi*, edited by | a cura di Giancotti M., Bompiani, Milano 2013, pp. 87-109.

The series *Occhi aperti su Venezia | Eyes on Venice* published by Corte del Fontego provides short but extremely accurate and insightful volumes on Venice, its history, current emergences, and future perspectives. All of these booklets are highly recommended for further reading. | La serie *Occhi aperti su Venezia | Eyes on Venice* pubblicata da Corte del Fontego si compone di volumi brevi ma estremamente acuti e accurati su Venezia, la sua storia, i suoi attuali sviluppi e le prospettive future. Questi brevi libri sono tutti consigliati per ulteriori approfondimenti.

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 1 | Supervenice
Autunno | Inverno 2019
Fall | Winter 2019

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Massachusetts Institute of Technology
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad Católica de Córdoba
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Alessia Franzese, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Sissi Cesira Roselli, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it
www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019 del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Fabrizio Antonelli, *professore associato in Georisorse Minerarie e Applicazioni Mineralogico-petrografiche per l'Ambiente e i Beni Culturali*, Università Iuav di Venezia.
Lorenzo Calvelli, *professore associato in Storia Antica*, Università Ca' Foscari Venezia.
Paolo Ceccon, *architetto*, Venezia.
Agostino De Rosa, *professore ordinario in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Nicola Emery, *docente-ricercatore in Filosofia e Estetica*, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana.
Milovan Farronato, *direttore e curatore di Fiorucci Art Trust*, London. *Curatore del Padiglione Italia della 58. Esposizione Internazionale d'Arte - Biennale di Venezia 2019*.
Daniela Ferretti, *direttrice del Museo Fortuny*, Venezia.
Manuele Fior, *Cartoonist, Illustrator and Architect*, Paris.
Luigi Guzzardi, *architetto*, Venezia.
Robert Henke, *Composer, Artist and Software Developer*, Berlin.
Serenella Iovino, *Professor in Italian Studies and Environmental Humanities*, University of North Carolina at Chapel Hill.
Armin Linke, *Photographer*, Berlin.
Giovanni Marras, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Università Iuav di Venezia.
Riccardo Miotto, *architetto e illustratore*, Treviso.
Gabriele Monti, *ricercatore in Disegno Industriale*, Università Iuav di Venezia.
Alessandra Pagliano, *professore associato in Disegno*, Università Federico II di Napoli.
Alberto Pérez-Gómez, *Professor in History and Theory of Architecture*, McGill University, Montréal.
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Professor in Law & Theory*, University of Westminster, London.
Mario Piana, *professore ordinario in Restauro*, Università Iuav di Venezia.
Fernando Quesada, *Professor in Architecture*, Universidad de Alcalá.
Paul O Robinson, *Artist and Professor in Design and Theory*, Univerza v Ljubljani.
Annalisa Sacchi, *professore associato in Discipline dello Spettacolo*, Università Iuav di Venezia.
Massimo Santanicchia, *Professor in Architecture*, Iceland University of the Arts.
Supervoid (Benjamin Gallegos Gabilondo, Marco Provinciali), *studio di architettura*, Roma. + Anna Livia Friel, *dottoranda in Urbanistica*, Università Iuav di Venezia.
Léa-Catherine Szacka, *Professor in Architectural Studies*, University of Manchester.
Luca Trevisani, *Artist*, Berlin.
Angela Vettese, *professore associato in Museologia e Critica Artistica e del Restauro*, Università Iuav di Venezia.

I disegni a | Drawings at pp. 138-140, 147, 148-149, 202-203 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Racconti, Inserto, Ring e Tutorial. | All published contributions are submitted to a Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Tales, Extra, Ring and Tutorial.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO e | and Torrossa.

ISBN 978-88-229-0416-4
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di novembre 2019 da | Printed on November 2019 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC)

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.