

Alessandro Carrieri

Seconda stella a destra.

La lontananza come “serbatoio di immagini inesplose”

ABSTRACT: *This short essay aims to focus on the intimate relationship between the idea of remoteness - as a space of fulfillment of desires, source of the otherness and of the possibility and, as such, as a tank of unexploded images - and that of memory - as a faculty, at once utopian and messianic, able to produce an effect upon the present and the future. Through a philosophical rereading of James Barrie's masterpiece, I will try to demonstrate the duplicity of this relationship: if on the first hand, distance can cloud memory, on the other it can constitute its essential condition. Therefore, since memory is not a linear course, but a discontinuous and intermittent image, even the distance that separates us from past events, and from our own past, is by no means static and immutable.*

KEYWORDS: *remoteness, utopia, memory, Walter Benjamin, Peter Pan.*

Walter Benjamin, nell'Appendice alla sua *La Parigi del secondo impero in Baudelaire*, scrive che il viaggiatore è in grado di vedere e raggiungere “ciò che è lontano, ma ha perduto la fede nella lontananza”¹. Oggi – nella società globalizzata dei viaggi low-cost e del turismo di massa o ‘mordi e fuggi’, dove tutti ci trasformiamo, all’occorrenza, in *viaggiatori* – una simile diagnosi si può forse ascrivere alla gran parte dell’umanità. L’idea di una simile *fede nella lontananza*, e quella della sua perdita, tuttavia, vanno comprese a partire dal peculiare significato che assume, in Benjamin, il concetto stesso di *lontananza*, che egli definisce come il “luogo dell’esaudimento dei desideri”². Il *remotus*, quale dimora di tutto ciò che ancora non si è realizzato e fonte inesauribile da cui irrompe l’alterità del *non ancora già stato*, è infatti un requisito imprescindibile del desiderio, della possibilità, dell’utopia; e “quanto più un desiderio si estende nella lontananza” del tempo e dello spazio, scrive Benjamin, “tanto più si può sperare che esso venga esaudito”³. Questa particolare forma di distanza, a ben vedere, è ciò che Ernst Bloch definiva “la più familiare lontananza, e in essa la certezza che per noi in qualche luogo e in qualche tempo sarà esaudito un grande desiderio che va oltre il cerchio di ogni godimento

1 Benjamin 2006, 222.

2 Benjamin 2006, 433.

3 Benjamin 2006, 433.

terreno e che lo spirito, simile a un bambino pauroso ed educato rigidamente, non osa pronunciare”⁴. L’elemento utopico, qui, è riposto nello stesso *remotus*, in ciò che è distante perché assente, che manca perché non più o non ancora attuale; in tal senso, il *tempo* dell’utopia appare multidirezionale e reversibile: si tratta di una speranza riposta nel futuro ma che nella maggior parte dei casi mira a una restaurazione di un passato mitico e astorico, di un’origine arcadica o paradisiaca, di un’età dell’oro.

Ora, se già a partire dal Rinascimento si erano affermate tanto l’idea di una memoria *more geometrico* – si pensi ai numerosi trattati di mnemotecnica del tempo –, quanto la convinzione che una determinata configurazione spaziale, architettonica o pittorica potesse contenere, *in nuce*, l’intera vicenda umana e restituire l’idea dello scorrere del tempo e della sua caducità, Benjamin istituisce una vera e propria corrispondenza analogica tra la distanza spaziale e quella storico-temporale. In tal senso, la sua *Cronaca berlinese* (1932) e le sue *Immagini di città* (composte tra il 1925 e il 1930) rappresentano incursioni e viaggi che attraversano non solo lo spazio ma anche e soprattutto il tempo. In fondo, con Benjamin, “lo sguardo si fa veggente solo se vede l’estraneità delle cose, la loro alienazione e lontananza”⁵. Così, *viceversa*, la distanza che separa l’adulto dalla sua infanzia è non solo temporale ma anche spaziale: le terre e le isole remote, i luoghi leggendari e quelli immaginari, perciò, non rappresentano solo quella distanza, ma la condizione stessa dell’*esser bambino*, e hanno il potere di rendere di nuovo tale chiunque si cimenti nell’atto della rammemorazione (*Eingedenken*). “Il sogno della lontananza”, ammette infatti Benjamin, “appartiene all’infanzia”⁶ – poiché solo un bambino può calarsi nelle vesti di un “raddomante della malinconia”⁷ – ed è l’orizzonte verso il quale è sospinto il pensatore melanconico con la sua *remuginatio*.

Così, se da un lato l’*aura*, quale “apparizione unica di una distanza”⁸, svanisce con l’eccessiva vicinanza, la progressiva distanza – dalla condizione infantile – ci porta a dimenticare non solo il sogno, ma anche di poter sognare. Ciò vale tanto per Benjamin quanto per James Barrie: nel suo *Peter Pan nei giardini di Kensington* (1906), infatti, la *lontananza* costituisce il carattere essenziale dell’*Isola che non c’è*, regione remota e disgiunta dalla realtà mondana, posta al di fuori della giurisdizione del *nomos* tirannico del tempo lineare e caduco. Se quello di Wendy e dei suoi fratellini è infatti un “tempo omogeneo e vuoto”⁹, quello di Peter, al contrario, è discontinuo e intermittente: “pieno di ‘attualità’”¹⁰. In fondo, *Neverland* rappresenta il rifugio per antonomasia di quella promessa di felicità che balenava nell’infanzia – o nell’infanzia della storia – e che il futuro ha puntualmente negato e rimosso. Per tale ragione, essa si può accostare a Saturno, l’astro della *melancholia*: “come il

4 Bloch 1997, 197.

5 Benjamin 2007, VIII.

6 Benjamin 2006, 222.

7 Benjamin 1971, 61.

8 Benjamin 1966, 49, nota 8.

9 Benjamin 1995, 83.

10 Benjamin 1995, 83.

pianeta più alto e più lontano dalla vita quotidiana, e come ispiratore di ogni profonda contemplazione”, anche il *Paese-che-non-c'è* “richiama l'anima dell'esteriorità verso l'interno, la fa salire sempre più in alto”¹¹ e le fa spiccare il volo. Eppure, se ogni bambino sogna di volarvi almeno una [altra] volta – e di avventurarsi tra sirene, pellerossa e pirati – i *bimbi perduti* che la abitano, a loro volta, non esasperano che la lontananza e la nostalgia di casa, e attendono ansiosi i racconti di Peter, che li riconducono, anche solo per un attimo, nel caldo ambiente domestico che gli è da sempre negato, di cui conservano un debole e lontano ricordo. D'altra parte, “l'Io, il noi, la coscienza individuale e la coscienza sociale non sono mai nel loro luogo, ma sono sempre distanti da loro stessi. Il sapere che la coscienza coglie, riflette quindi sempre a partire dalla *distanza* e quindi la sua struttura è costituita sostanzialmente in termini utopici”¹².

Per dirla con Pier Aldo Rovatti, *abitare la distanza* costituisce la condizione essenziale dell'uomo, la cui natura è caratterizzata dal paradosso; come recita la sinossi del volume, infatti, “egli è dentro e fuori, vicino e lontano, ha bisogno di un luogo di una casa dove ‘stare’ ma poi, quando cerca questo luogo, scopre il fuori, la distanza, l'alterità”¹³. Lo stesso Peter Pan, nella sua orgogliosa rivendicazione di indipendenza e libertà – “niente madre”¹⁴ –, si ritrova spesso ad osservare, non senza invidia, le famiglie chiedendosi come sarebbe stato averne una. Lì, in quella dimensione di lontananza dove si accumulano gli scarti e i rimossi della storia, infatti, minuscole schegge di una memoria senza tempo possono ancora esercitare un enorme potere sul presente e sul futuro: del resto, ricorda Benjamin, “nell'ottica della storia – contrariamente a quella dello spazio – la distanza fa apparire l'oggetto più grande”¹⁵. Anche Leonardo da Vinci lo aveva ben compreso: “molte cose passate di molti anni parranno propinque e vicine al presente e molte cose vicine parranno antiche, insieme con l'antichità della nostra gioventù e così fa l'occhio infra le cose distanti”¹⁶.

A ben vedere, infatti, l'idea stessa di *utopia* – più che a quella di *non-luogo*, cui oggi assegniamo tutt'altro significato – sembra rimandare all'idea di distanza, nello spazio come nel tempo. Ogni paradiso, ogni terra dall'eterna primavera, ogni isola utopica e ogni età dell'oro sono sempre stati collocati in una dimensione di lontananza, geografica o temporale che fosse: in qualche angolo remoto della Terra, isolata dal vasto oceano o da esso sommersa, nelle profondità del nucleo terrestre e persino nello spazio profondo, nel passato come nel futuro. In fondo, se certi elementi culturali, storici e proto-religiosi sono sopravvissuti e sono giunti sino a noi, seppure nella forma derivata della fiaba, della leggenda, della ballata popolare, è perché hanno trovato dimora e rifugio nel cuore delle foreste, nel fondo degli abissi o in qualche isola remota scampata alla geografia del controllo. D'altra parte,

11 Benjamin 2001, 186.

12 Coppellotti 1997, XXIV.

13 Vedi Rovatti 2007.

14 Barrie 2015, 95.

15 Benjamin 1971, 52.

16 Da Vinci 2009, 13.

senza un *fuori* da desiderare, da temere, da immaginare, ma soprattutto da ricordare, non può esservi alcun *dentro* entro il quale abitare. Il concetto di lontananza – così come quello di utopia –, in tal senso, è intimamente connesso con il processo rammemorativo, che costituisce, a ben vedere, il *leitmotiv* che permea l'intera vicenda *peterpanesca*. Il tema del ricordo, infatti, affiora in tutta la sua centralità già dalle prime pagine di *Peter Pan nei giardini di Kensington*, quando apprendiamo che al centro del lago Serpentine, cuore pulsante dei giardini, c'è un'isola “sulla quale nascono gli uccelli che diventano poi bambini e bambine”¹⁷. Tutti gli umani, infatti, prima ancora che infanti sarebbero stati uccelli – e ciò giustificherebbe quell'innato e “infantile desiderio di tornare alle cime degli alberi”¹⁸ – ma, ovviamente, lo hanno dimenticato. Da un lato, dunque, se ci è possibile esperire la distanza – e i sentimenti contrastanti che ne possono scaturire – è soltanto perché serbiamo ancora il ricordo di ciò che ora ci appare lontano: ciò vale per la nostalgia della vita familiare, di cui i *bimbi perduti* e lo stesso Peter avvertono talvolta una debole eco di richiamo, e per tutti gli esseri umani che, talvolta, ancora sognano di essere uccelli. In fondo, scrive Benjamin,

si tratta di una parola, un fruscio o bussare ai quali è conferito il potere di chiamarci inopinatamente nella fredda cripta del tempo trascorso dalla cui volta il presente sembra riecheggiare solo come un'eco. Strano che non si sia ancora indagata l'immagine rovescia di questa lontananza – lo shock con cui una parola ci sorprende come un manicotto dimenticato nella nostra camera. Come questo ci fa intuire una donna estranea che c'era, così vi sono parole e pause che ci fanno pensare a quell'estraneità invisibile: il futuro che le ha dimenticate da noi¹⁹.

Dall'altro lato, però, la lontananza dalla propria famiglia – con il protrarsi della loro permanenza nel *Paese-che-non-c'è* – fa progressivamente dimenticare a Wendy e i suoi fratellini di averne mai avuta una; così, analogamente, al loro ritorno a casa essi non conserveranno che una debile *immagine di sogno* (*Traumbild*) dell'isola e delle avventure vissute, finché, proprio come tutti gli adulti, non dimenticheranno di aver mai potuto volare e di esser stati felici. Ma il ricordo di *Neverland* non abbandona mai del tutto nessuno: se da un lato “il volere passato e l'esperienza passata non cessano di sussistere e di avere degli effetti pur se non sono più consci nel presente”²⁰, dall'altro, “nella volontà e nell'intuizione non esiste nulla che non fosse già presente una volta nell'infanzia e nella preistoria, in seguito decaduto, rimosso e sepolto”²¹. Gli adulti umani non possono raggiungere l'*Isola che non c'è*, certo, ma solo perché non riescono più a immaginarla, perché hanno *dimenticato*, poiché non si ricordano più di essere stati uccelli. Ma se, come suggerisce Benjamin, la storia e la memoria non rappresentano un decorso lineare, ma piuttosto un'immagine discontinua e intermittente, così anche la distanza

17 Barrie 2015, 12.

18 Barrie 2015, 15.

19 Benjamin 2003, 381.

20 Bloch 1997, 242.

21 Bloch 1997, 242.

che ci separa dagli eventi trascorsi, e dal nostro stesso passato, non è affatto fissa e immutabile. La relazione “tra ciò che è stato e l’adesso”, ricorda infatti Benjamin, “è dialettica”²² e il ricordo, a ben vedere, non è altro che l’emersione, l’apparizione immediata e localizzata di una lontananza – il suo approssimarsi. Come per Bloch, infatti, “proprio quando ci giunge il suono lontano e tuttavia prossimo di queste parole che non sono ancora sfiorate dalle rappresentazioni e tuttavia ci conducono in ogni lontananza e in ogni prossimità, agisce un ricordo che non ha più nulla in comune con l’istinto creaturale da cui apparentemente deriva e con il suo mondo passato”²³.

Non è un caso, d’altra parte, se ad accompagnare l’intera narrazione, vi siano le melodie del flauto di Peter, poiché alla musica – come avevano ben compreso pensatori come Bergson, Bloch e Adorno – è conferito il potere di trascendere la durata e produrre una diversa esperienza di temporalità, proiettando l’uomo entro un *tempo alternativo*, ovvero in una dimensione altra; essa, scriveva Bloch, reca con sé la promessa di un ritorno in “una terra in cui mai si fu e che tuttavia è patria”²⁴. Se infatti, come affermava Luigi Pareyson, il ritmo è definibile come quella “periodizzazione di per sé priva di significato in una successione significativa” che “quantifica il suono, domina la successione, s’impadronisce del tempo”²⁵ e se, pertanto, la durata non è altro che un caso particolare della distanza, quest’ultima rappresenta a sua volta una forma di arresto, un’*interruzione*, una pausa. Ad esempio, quella che deriva dalla distribuzione degli strumenti di un’orchestra o di una band musicale, ossia una distanza *spaziale*, si traduce, in fase di ascolto o di registrazione, in un ritardo di pochi millisecondi, ossia in una distanza *temporale*. Il suono delle percussioni – poste sul fondo del palco, diversi metri dietro agli altri strumenti – impiega un tempo maggiore per giungere all’orecchio dell’ascoltatore e in assenza di quel minimo, millesimale ritardo, apparentemente marginale e impercettibile, il flusso sonoro risulterebbe piatto, innaturale e dunque cacofonico. Anche alla distanza, pertanto, può essere assegnata quella precisa “funzione pedagogica” che Benjamin assurgeva a principio tanto del teatro epico quanto del montaggio cinematografico: “essa fa arrestare l’azione in via di svolgimento, costringendo in tal modo [...] a prender posizione nei confronti dell’evento”²⁶. In termini benjaminiani, si potrebbe affermare che alla distanza non appartiene solo il movimento del tempo e dello spazio, ma anche e soprattutto il loro arresto.

Pertanto, se da un lato la distanza appare come una condizione essenziale della memoria, dall’altro, a quest’ultima è conferita, secondo Benjamin, il misterioso potere di *generare vicinanza*. I *pensieri felici*, in fondo, non sono che “un caso esemplare del ricordare”²⁷ – “così difficili da afferrare e al tempo stesso così sedu-

22 Benjamin 2010, 518.

23 Bloch 1997, 246.

24 Bloch 1997, 183.

25 Pareyson 1988, 366.

26 Benjamin 2005, 200.

27 Benjamin 2010, 971.

centi e strazianti, come sogni per metà dimenticati”²⁸ – capaci di proiettare colui che ricorda in una dimensione alternativa e astorica; ed è precisamente tale atto rammemorativo a costituire il ponte tra l'*eutopia* di Neverland – dove “non c'è mai la guerra [...], niente ladri e gendarmi [...], niente odio e violenza, né soldati, né armi” e dove domina l'immaginazione – e il nostro mondo – dove, al contrario, la ragione tecno-strumentale ci “ha un po' preso la mano”²⁹, conducendoci al baratro climatico e sociale. La figura di Peter Pan, in un certo senso, si può allora accostare a quella di un novello *Hermes*, pur senza calzari alati, cui è affidato un messaggio urgente e salvifico di cui, però, egli non fa che scordare contenuto, mittente e destinatario; un messaggio che, per un destino beffardo, intima: “non dimenticare!”. Egli, in fondo, “conosce la storia solo dall'interno, e non più nel senso di un divenire senza fine, ma in un senso riferito all'essenziale, che permette di connotarla come la preistoria e la storia futura di quell'essere particolare”³⁰ che è Peter Pan, il *mezzo-e-mezzo*. Anche nel suo caso, come per l'angelo benjaminiano della storia, “nella debole forza assegnata alla sua trasmissività, la memoria può riaprire il senso del volo”³¹. Del resto,

il tempo per cui siamo esposti a una certa impressione non incide affatto sulla sua sorte nella memoria. Niente impedisce che ricordiamo con più o meno precisione stanze in cui abbiamo trascorso ventiquattr'ore, e che ne dimentichiamo completamente altre in cui siamo stati per mesi. La mancata comparsa di un'immagine sulla lastra della memoria, quindi, non è sempre da ascrivere a un tempo di esposizione insufficiente. Sono forse più frequenti i casi in cui la penombra dell'abitudine nega per anni alla lastra la luce necessaria, finché un giorno questa spunta fuori improvvisamente da sorgenti ignote come da polvere di magnesio incendiata, e fissa ora sullo spazio della lastra l'immagine di un'istantanea³².

Grazie alla sua capacità di far breccia nel continuum della storia e richiamare quell'“intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra”³³ mediante la sospensione temporale che produce, la memoria della fanciullezza può assumere allora un carattere a un tempo utopico e messianico, quale sogno ad occhi aperti, sogno del futuro, “della liberazione da un sortilegio, di un compimento senza nome, l'unico a noi adeguato”³⁴. Il ricordo di quella distanza che separa l'adulto dal fanciullo, infatti, con la sua azione di disincantamento, è la sola in grado di suscitare la coscienza desta, offrendoci una *chance* per il nostro passato oppresso e tradito. In un certo senso, mutuando la definizione pareysoniana della musica, anche la lontananza si può considerare come “un serbatoio di immagini inesplose”³⁵. Così,

28 Bloch e Benjamin 2017, 56.

29 Bennato 1980.

30 Benjamin 2001, 87.

31 Desideri 2016, 46.

32 Benjamin 2003, 292.

33 Benjamin 1995, 76.

34 Bloch 1997, 244.

35 Pareyson 1998, 337.

solo un “riferimento retroattivo del presente al passato”³⁶ – mediante la rammemorazione di quei *pensieri felici* che animavano le aspettative infantili e dei più remoti aneliti in esso accantonati – rende pensabile, e dunque possibile, il volo. Il processo di ascési, a ben vedere, non è molto dissimile da quello descritto da Cusano nel suo *De visione Dei* (1453): chi voglia levarsi in volo, dovrà accantonare la facoltà della ragione – che lo vorrebbe ancorato al suolo, di fronte alle mura paradisiache – ed affidarsi a quella, intuitiva, dell’intelletto – che gli suggerisce che, forse, egli potrebbe anche librarsi al di sopra di esse –; ma solo con l’intervento *ex machina* della Grazia, la *polvere di fata*, egli potrà davvero spiccare il volo e volteggiare oltre l’alto recinto, e “ottenere una visione allo stesso tempo ‘rivelata e irriovelabile’”³⁷ di quelle isole remote e inesplorate, dove la “miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato”³⁸ attende segretamente il proprio azionamento. Solo così egli potrà, come Peter Pan nel medesimo giorno della sua nascita, tornare “indietro ai giardini”³⁹.

Questi ultimi, nell’opera di Barrie, costituiscono infatti la porta d’accesso a quel mondo di fate e pirati, la soglia tra sogno e realtà, il ponte tra micro e macrocosmo, ma anche e soprattutto il rifugio dei *bimbi perduti* (persi, o più presumibilmente abbandonati nel parco). Come scriveva Benjamin, del resto, “la fata, presso la quale si ha diritto a un desiderio” – che Peter trasformerà furbescamente in “due desideri piccoli”⁴⁰ – “c’è per ognuno. Solo pochi però riescono a ricordarsi il desiderio che hanno espresso; così, nel corso della loro vita, solo pochi si accorgono che si è realizzato”⁴¹. Se è vero, come scrive Santiago Beruete, che “l’utopia si respira in tutti i giardini del pianeta”⁴², i Kensington Gardens sono senza alcun dubbio permeati dell’utopia dei *bimbi perduti*, degli *indiani*, delle ferie affamate, dei pirati e dei briganti, e di tutti coloro che, a ben vedere, la modernità e il colonialismo avevano sradicato, espunto o rimosso, e sui quali il potere borghese del XVIII secolo aveva lasciato cadere, come la scure di un boia, una sorta di *damnatio memoriae* – suscitando, come è noto, l’effetto del tutto inverso: tutt’altro che obliati, le vite e le vicissitudini di questi reietti della storia e della società si insidiarono con prepotenza nell’immaginario collettivo e ben presto questi divennero i principali protagonisti di fiabe, leggende e romanzi, soprattutto per ragazzi⁴³, che leggendone le gesta potevano avventurarsi per terra e per mare, o volare con la fantasia verso altri mondi fantastici. Connaturata nella stessa natura umana, in fondo, vi è da sempre la ricerca di un luogo felice, scevro di dolore, sede ed origine di ogni *eudaimonia*. Di volta in volta, lo si è immaginato ai margini della realtà, al ‘finis terrae’, nel mezzo all’oceano o nei suoi più riposti abissi; ma

36 Cuzzo 2009, 157.

37 Cuzzo 2014, 54.

38 Benjamin 2010, 437.

39 Barrie 2015, 14.

40 Barrie 2015, 40.

41 Benjamin 2007, 25.

42 Beruete 2018, 12.

43 Sebbene tali opere di narrativa veicolassero spesso retoriche e stereotipi razzisti, come si può evincere dal magistrale saggio di G. Orwell, *Le bugie settimanali per ragazzi* (1939).

quando ogni centimetro del pianeta fu mappato e censito⁴⁴, e fu ormai chiaro che l'Eden non potesse trovarsi sulla Terra, i più irriducibili tra i suoi cercatori pensarono che questo dovesse celarsi tra le stelle. In un tal novero, probabilmente, dovremmo inscrivere lo stesso Barrie e la sua “seconda stella a destra”.

Bibliografia

- Barrie, James. 2015. *Peter e Wendy in Peter Pan*. Tr. it. M. Dandolo, Torino: Einaudi.
- . 2015b. *Peter Pan nei Giardini di Kensington in Peter Pan*. Tr. it. M. Dandolo, Torino: Einaudi.
- Benjamin Walter 1966. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tr. it. E. Filippini. Torino: Einaudi.
- . 1971. *Immagini di città*. Tr. it. M. Bertolini. Torino: Einaudi.
- . 1995. *Tesi di filosofia della storia in Angelus Novus*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- . 2001. *Il dramma barocco tedesco in Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. F. Cuniberto. Torino: Einaudi.
- . 2003. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento in Opere complete V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2003b. *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione educativa in Idem. Opere complete V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Appendice a La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire in Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- . 2006b. *Da un testo manoscritto in Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2010. *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann. Tr. it. R. Solmi, A. Moscati, M. D. Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio. Torino: Einaudi.
- Bennato, Edoardo. 1980. *L'isola che non c'è*. Milano: Ricordi.

⁴⁴ Per quanto concerne il rapporto tra la presunta collocazione del Paradiso e la progressiva scoperta e mappatura della superficie terrestre, si vedano: Scafi 2007; 2011.

- Beruete, Santiago. 2018. *Giardinosophia. Una storia filosofica del giardino*. Tr. it. E. Tramontin. Milano: Ponte alle Grazie.
- Bloch, Ernst. 1997. *Spirito dell'utopia*. Tr. it. V. Bertolino e F. Coppelotti. Milano: Rizzoli.
- Bloch Ernst, e Benjamin Walter. 2017. *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni. Milano-Udine: Mimesis.
- Coppelotti, Francesco. 2007. *Estetica e metareligione per la filosofia futura dell'Europa* in Ernst Bloch. *Spirito dell'utopia*. Milano: Rizzoli.
- Cuozzo, Gianluca. 2009. *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*. Milano-Udine: Mimesis.
- . 2014. *Coincidentia. All'ombra del muro di cinta del paradiso. Il valore mistico-teologico della coincidentia in Cusano* in *Manuductiones. Festschrift zu Ehren von Jorge M. Machetta und Claudia D'Amico*, herausgegeben von C. Rusconi in Verbindung mit K. Reinhardt, 51-79. Münster: Aschendorff.
- Da Vinci, Leonardo. 2009. *Pensieri e scritti letterari*. Verbania: Caribou.
- Desideri, Fabrizio. 2016. "Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer – Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria". *Rivista di Estetica* 61, n. 66: 33-48.
- Magris, Claudio. 2007. *Prefazione* in Benjamin Walter, *Immagini di città*. Torino: Einaudi.
- Pareyson, Luigi. 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Rovatti, Pier Aldo. 2007. *Abitare la distanza*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Scafi, Alessandro. 2007. *Il paradiso in Terra. Mappe del giardino dell'Eden*. Milano: Mondadori.
- . 2011. *Alla scoperta del Paradiso: un atlante del cielo e della terra*. Palermo: Sellerio.