

Saggi Bibliopolis

117

IMMAGINAZIONE E POTERE

Convegno Internazionale

Dipartimento di Scienze Umane e Sociali
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Université de Bourgogne

Napoli 24-25 ottobre 2014

a cura di

LORENZO BIANCHI e ANTONELLA SANNINO



BIBLIOPOLIS

Il volume è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali (DISUS) dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e con fondi di Ricerca Scientifica d'Ateneo (RA 2015, responsabile prof. Lorenzo Bianchi).

Proprietà letteraria riservata

ISBN 978-88-7088-641-2

Copyright © 2016

by «Bibliopolis, edizioni di filosofia e scienze»

Napoli, Via Arancio Ruiz 83

<http://www.bibliopolis.it> – e-mail: info@bibliopolis.it

INDICE

<i>Premessa</i>	p. 9
GEORGES PIERI: <i>La mise en question du pouvoir dans l'imaginaire du politique: l'exemple antique</i>	» 15
ANTONELLA SANNINO: <i>Il potere dell'immaginazione nel De mirabilibus mundi e nel De occulta philosophia</i>	» 21
MASSIMILIANO CHIANESE: « <i>Per fabulas et apologos et aenigmata</i> »: <i>apologhi e immaginazione 'politica' in Pietro Pomponazzi</i>	» 37
ORESTE TRABUCCO: <i>Percorsi patavini: da imaginatio ad ingenium</i>	» 59
MARIASSUNTA PICARDI: <i>Immaginazione e politica in John Dee. Dalla Corona imperiale alla monarchia universale</i>	» 71
GUIDO GIGLIONI: <i>Imagination and power in Francis Bacon</i>	» 99
MICHÈLE BENAITEAU: <i>L'imagination du pouvoir dans l'historiographie des révoltes du XVII^{ème}: quelques cas italiens et français</i>	» 141
PIERRE GUENANCIA: <i>Pascal: les cordes de l'imagination</i>	» 185
LORENZO BIANCHI: <i>Il potere dell'immaginazione in Voltaire</i>	» 207
JEAN FERRARI: <i>Imagination et pouvoir, de l'utopie au projet</i>	» 233

GIUSEPPE D'ALESSANDRO: <i>Immaginazione e libertà nella filosofia kantiana</i>	p. 245
ELENA TAVANI: <i>Walter Benjamin: immagini sulla soglia del politico</i>	» 271
VIOLA CAROFALO: <i>Nel regno di Robinson. Un percorso su violenza e colonizzazione dell'immaginario attraverso i testi di Defoe e Coetzee</i>	» 291
Indice dei nomi	» 317
Elenco degli autori	» 327

ELENA TAVANI

WALTER BENJAMIN:
IMMAGINI SULLA SOGLIA DEL POLITICO

Nel saggio *Esperienza e povertà* (1933) Walter Benjamin descrive il «nudo uomo» della generazione uscita dal primo conflitto mondiale – «non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile» – come colpito da una miseria del tutto nuova, frutto di uno straordinario sviluppo della tecnica che nell'allestire il campo di «correnti distruttrici» della guerra tanto più mette in rilievo la fragilità e la nudità, fisica, morale, culturale, dell'umano superstite. Si tratta della stessa scena, vista però nella sua opacità e ritratta come in un negativo fotografico, che affiora dall'estetica della guerra di Marinetti, il quale – nel manifesto per la guerra coloniale d'Etiopia, citato da Benjamin nella *Postilla* al saggio sull'opera d'arte –, esalta la bellezza della guerra generatrice di nuove forme, suoni, colori, sensazioni, descrivendo gli esseri umani come un mero *materiale* a disposizione della tecnica e come realizzato il sogno di una «metallizzazione» del corpo umano. E proprio la nuova umanità massificata, commenta Benjamin, diventa pura fonte di energia che, già sperimentata come forza lavoro all'interno del sistema produttivo del capitalismo industriale, diventa ora una «fiumana umana» spinta «nel letto delle trincee»¹.

¹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 46-48.

Qui è interessante il fatto che nel presentare il rovescio della medaglia della guerra imperialista, Benjamin fornisca, sia pure indirettamente, qualche utile indicazione in merito al noto concetto, qui inteso in un'accezione priva di inflessioni negative, di un'«arte politicizzata» da utilizzare come arma politica di contro all'«estetizzazione della vita politica» praticata dal fascismo, che non esita a sfruttare il potere impositivo delle tecnologie, film e fotografia in testa, per piegare le masse al culto del duce². Un'arte politicizzata e cioè sensibile ai 'valori espositivi' e al coinvolgimento delle masse introdotti dalle nuove arti tecnologiche, non può viceversa che muovere, a ben guardare, proprio da quella «povertà di esperienza» che Benjamin rivendica non semplicemente come il portato di una deprivazione (in campo economico, fisico, morale) e cioè di una esperienza della povertà, ma come nuova disposizione creativa e costruttiva³. Dalla condizione di povertà, argomenta Benjamin, deriva infatti una nuova condizione di esonero dall'esperienza e cioè da una «eredità umana» non più utilizzabile per vivere e percepita solo come fardello. La povertà, dunque, se riesce a ritagliarsi «un ambiente» in cui poter risaltare, può farsi portatrice di una inedita «barbarie», che può dimostrare la sua valenza positiva nel saper «costruire a partire dal poco», ricominciare sempre da capo, «iniziare dal nuovo» per preparare l'umanità a «sopravvivere alla cultura»⁴. Colpisce che l'ambiente di cui qui si parla non sia affatto distante, nella sua concezione, dalla «soglia» descritta nel *Passagen-Werk* come zona di trasformazione ed espansione percettiva e conoscitiva. L'ambiente di povertà è l'implosione dell'esperienza e della cultura: premessa necessaria perché dal «poco» di un in-

² Cfr. *ivi*, p. 46.

³ W. BENJAMIN, *Esperienza e povertà*, in ID., *Opere complete*, V. *Scritti 1932-1933*, a cura di R. TIEDEMANN e H. SCHWEPPEHÄUSER, ed. it. a cura di E. GANNI, con la collaborazione di H. RIEDIGER, Einaudi, Torino 2003, pp. 539-544, p. 539.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 540, 544.

contro fortuito o dal nuovo di un'immagine scaturisca un simile ampliamento. Nella povertà si annuncia una lingua completamente nuova: «nessun rinnovamento tecnico del linguaggio, ma la sua mobilitazione al servizio della lotta o del lavoro: in ogni caso al servizio della trasformazione della realtà, non della sua descrizione»⁵. Un'arte «politicizzata» nel senso di Benjamin sarà allora quella che rifugge dal patrimonio culturale e dall'eredità dell'umanesimo tradizionale *in quanto* sono risultati terreno di conquista e di strumentalizzazione da parte di regimi totalitari. Un'arte che solo così, in regime di 'povertà', si rende riconoscibile, dall'interno di una inedita tecnicizzazione della vita, in forza di una peculiare «disposizione per l'arbitrario elemento costruttivo», che pensa e pratica attraverso le immagini un pensiero della storia orientato alla politica, cioè alla trasformabilità del mondo.

Nel *Passagen-Werk* Benjamin formula un concetto di *soglia* che a mio avviso è centrale per comprendere il significato della *disposizione costruttiva* che egli assegna di fatto non solo all'esperienza artistica, ma ad ogni attività che, come la passeggiata del flâneur o la collezione, sia in grado di ridisegnare, sotto il segno di una immaginazione produttiva, un piano di esperienza. Un piano che però, lo abbiamo visto, va in controtendenza rispetto a patrimoni culturali o storici e ad esperienze già acquisite per eredità, configurando piuttosto un territorio nel quale immagini, oggetti o parole possono diventare eloquenti, soprattutto sotto il profilo sociale, storico, politico. Il concetto di soglia trova la sua massima esemplificazione nei *passages* o gallerie parigine, costruzioni, afferma Benjamin, fatte a scopo di transito e che tuttavia si offrono al viandante cittadino come «apparizioni», interruzioni nella continuità del caseggiato, nelle quali ciò che si rivela al transito è uno spazio apparentemente aperto, uno spazio sospeso che fa dimenticare lo scopo urbanistico della galleria commerciale per farne

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 541-2.

una «architettura onirica»⁶. Il nesso che unisce il *passage* a Parigi è così stretto che quest'ultima si lascia descrivere, secondo Benjamin, proprio come una città «di soglia».

È Louis Aragon, in un passo del *Paysan de Paris*, a suggerire a Benjamin l'idea secondo cui ciò che piace agli uomini «è tenersi sulla soglia delle porte dell'immaginazione»⁷. La soglia tuttavia, commenta Benjamin, deve essere distinta molto nettamente dal confine, infatti: «la soglia è una zona». In essa, come nel verbo corrispettivo (*schwellen*), sono compresi «mutamento e passaggio», ma anche – e su questo ci soffermeremo – «straripamento» (P, 640-1).

Ciò che affascina Benjamin è la predilezione surrealista per l'occultismo e l'allucinazione, la «recettività acuita», l'assenza di misura degli «audaci percorsi» della parola e dell'immagine. Nel saggio redatto alla fine degli anni '20: *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, Benjamin fotografa l'affermarsi del surrealismo di prima maniera come un irrompere «nella forma di un'ispiratrice ondata di sogni [...]». La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sogno era come cancellata»⁸. L'ispirazione di cui si nutrono le esperienze surrealistiche, oltre la letteratura e oltre ogni fantasticheria, consiste in una «illuminazione profana», incessante conquista delle «forze dell'ebbrezza» per l'atto «rivoluzionario» di rovesciamento dell'ordine esistente⁹. Il peculiare carattere *onirico* che Benjamin ri-

⁶ W. BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo*, ID., *Opere complete*, vol. XI, a cura di R. TIEDEMANN, ed. it. a cura di G. AGAMBEN, Einaudi, Torino 1986, p. 531. D'ora in poi indicato nel testo con la sigla P seguita dal numero di pagina.

⁷ L. ARAGON, *Il paesano di Parigi* (1926), trad. it. di P. CARUSO, Il Saggiatore, Milano 1982.

⁸ W. BENJAMIN, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1928), in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. MARIETTI, Introd. di C. CASES, Einaudi, Torino 1973, pp. 11-26, pp. 12-13.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 23.

scontra nei gesti e nei manifesti prima ancora che nelle poetiche surrealiste consiste nella compenetrazione di «corpo e spazio immaginale» che rende quest'ultimo spazio fisico, mentre l'immagine assume consistenza materiale: «dovunque un'azione produce essa stessa l'immagine ed è questa immagine, se l'incorpora e la divora, *dovunque la vicinanza si allontana da se stessa*, si schiude questo spazio immaginale»¹⁰. Un simile movimento, che è poi anche quello della dialettica, non disegna tuttavia una sorta di ambito riservato al libero esercizio dell'attività di una facoltà, l'immaginazione, vista come qualcosa di simile a un organo privilegiato della spontaneità del pensare. È piuttosto da intendersi, in un senso più oggettivo, quale spazio *delle* immagini e cioè dei *segni* che si offrono o, meglio, si impongono, all'interprete.

Ma perchè questo spazio si apra, perché le immagini si condensino in segnali da decifrare, è necessaria una dislocazione, uno spostamento rispetto al piano onirico della produzione delle immagini, la cui funzione essenziale resta quella di un'intensificazione o concentrazione energetica delle forze in gioco (nella storia come nella comune veglia). Secondo Benjamin l'atteggiamento estetico surrealista assume i connotati di un disporsi sulla «soglia» del reale: è questo il luogo dove i segni sono più suscettibili di una alterazione e le immagini di una defigurazione. L'«esperienza di soglia» che caratterizza l'attraversamento dei *passages* parigini descritta da Benjamin presuppone innanzitutto una trasformazione dei segni in cui ci si imbatte, un rivolgimento del «sopra in sotto» che rivela una fortissima affinità con lo «spaesamento sistematico» descritto da Max Ernst ai produttori di oggetti surrealisti (P, 134-6, 1029).

Il *Paesano di Parigi* di Aragon viene chiamato in causa da Benjamin addirittura come una sorta di nume tutelare del *Passagen-Werk*. «Ai suoi inizi c'è Aragon», racconta qualche an-

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 25.

no dopo in una lettera indirizzata a Theodor Adorno¹¹. Aragon suggerisce un abbandono all' «errore» dell'immaginazione e della percezione, da contrapporre metodicamente alla dottrina cartesiana dell'evidenza: «ad ogni errore dei sensi corrispondono strani fiori della ragione. Ammirabili giardini delle credenze assurde, dei presentimenti, delle ossessioni e dei deliri [...]. Miti nuovi nascono sotto ciascuno dei nostri passi [...]. Una mitologia si forma e si disnoda [...]. È una scienza vivente, autocreatrice e suicida»¹². Ciò di cui Aragon va alla ricerca è dunque una terapia per la conoscenza. È arrivato il momento di rinunciare agli appigli offerti dallo spirito analitico e di affidarsi agli itinerari dell'immaginazione. All'uomo che «conversa con le sue facoltà» si annuncia l'arrivo, da una «casa isolata» di un «bravo e degno medico straniero» in grado di curare la conoscenza costretta a letto. Costui è «un vegliardo grande e magro», bizzarro nell'aspetto (cammina con un piede poggiato a terra e l'altro su un pattino a rotelle), che sentenzia: «Tutto dipende dall'immaginazione e l'immaginazione rivela tutto»¹³. Si tratta, spiega Aragon, di una «provocazione senza controllo dell'immagine per se stessa e per ciò che essa comporta, nell'ambito della rappresentazione, di perturbazioni imprevedibili e di metamorfosi: poiché ogni immagine ogni volta vi costringe a rivelare tutto l'universo. E c'è per ogni uomo un'immagine da trovare che annienti tutto l'universo»¹⁴. Questa provocazione non è altro che «il vizio chiamato *Surrealismo*», figlio della frenesia e dell'ombra, che consiste nell'«impiego sregolato e passionale della stupefacente immagine». Ma su quale base l'immagine vanterebbe un qualche spessore conoscitivo? La risposta di Aragon è netta: poiché «non c'è conoscenza se non del particolare», l'immagine, pur non essendo di per

¹¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. SCHOLEM e THEODOR W. ADORNO, Einaudi, Torino 1978, p. 288.

¹² L. ARAGON, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴ *Ivi*, pp. 56-57.

sé il concreto, fornisce «la massima conoscenza possibile del concreto». Per questo proprio l'immagine rappresenta non solo l'organo di quel modo di conoscenza che è la conoscenza poetica, ma diventa «la strada di ogni conoscenza»¹⁵.

I surrealisti hanno mostrato secondo Benjamin che si può fare un uso rivoluzionario delle maschere della storia, contro lo «storicismo narcotizzante» che occulta il dato di una «vera esistenza storica» (P, 511). Si tratta di una pratica di rovesciamento e di straniamento che può mettere a frutto una esperienza di «povertà». A patto però che si sia disposti ad andare oltre il surrealismo, e cioè a non «perseverare nella sfera del sogno» ma *configurare il risveglio* (P, 1042). Non c'è bisogno infatti di una nuova mitologia – che, come ammette lo stesso Aragon, respinge le cose lontano. Si tratta invece di *riavvicinare* i segni (nomi, ma anche immagini o suoni) alla nostra effettiva capacità di riceverli «materialisticamente», percependo e riconoscendo la loro consistenza *tattile*.

Benjamin pensa il «risveglio» nei termini di un «articolato e composito rivolgimento del mondo del sogno nel mondo della veglia» (P, 1096). Un lavoro di *composizione* che, rispetto ad altre forme del ricordo, si avvantaggia della *prossimità* di quanto, già tradotto in linguaggio onirico, e dunque «avvicinato» secondo una vera «svolta copernicana nella visione storica», deve comunque subire una «dislocazione» (P, 603). In tal modo il surrealismo assume il ruolo di una guida alla leggibilità «tattile» del segno. Che è appropriazione dell'immagine come traccia della cultura materiale e della storia che vi si sono impresse.

Per tutte queste ragioni l'attenzione di Benjamin nei confronti dei surrealisti si può dire senz'altro orientata non tanto alla delineazione del concetto di «surrealtà», quanto alla definizione dell'«oggetto surrealista». L'idea di surrealtà si nutre infatti della fede nella possibilità che il sogno e la realtà si ri-

¹⁵ *Ivi*, pp. 188-189.

solvano «in una specie di realtà assoluta», sottratta ai «tagli» imposti da memoria e volontà. Benjamin crede invece che dal sogno occorra risvegliarsi perché l'ampliamento di realtà venga inserito in una esperienza di soglia. Fermo restando che è pur sempre un oggetto sottoposto alla «visione» surrealista, secondo le indicazioni di Breton, a diventare fungibile come *segno* inatteso, carico di energie imprevedibili in grado di affiorare solo al contatto (illogico, casuale, provocatorio) con altri oggetti sottoposti al medesimo trattamento.

I *passages* dunque, è bene sottolinearlo, non implicano soltanto un'insospettata apertura che si offre al passeggiatore ozioso, al *flâneur*, per l'invito che gli rivolgono ad un percorso sospeso e come tagliato alle estremità più che a un transito finalizzato al rapido raggiungimento della strada successiva, ma annunciano un'esperienza di *attraversamento* costellata di choc percettivi. Nei *passages* «tutto, anche ciò che è in apparenza più neutrale, ci colpisce» (P, 270). Un simile sconvolgimento percettivo non sarebbe spiegabile se la sua premessa non fosse una sorta di immersività dell'esperienza estetica resa possibile dal *passage*. Di qui il parallelo con il sogno.

Parigi diventa in questo quadro la città di sogno per eccellenza, e la qualifica di «parigino» attributo sinonimico del *passage* stesso. «Parigi ha creato il tipo de *flâneur*. [...] Gli si apre come un paesaggio e lo racchiude come una stanza» (P, 544). Nella Parigi del XIX secolo si compie, afferma Benjamin, «l'inebriante compenetrazione tra strada e abitazione» (P, 553). Parigi è la città vissuta come un *intérieur* dai parigini che si affollano nelle vie e nelle piazze, facendone, in forza della loro presenza, la dimora del collettivo (P, 553).

Su questo sfondo il reticolo dei *passages* parigini non fa che moltiplicare i tracciati percorribili e abitabili della città, esaltando ed elevando a seconda potenza l'ambiguità di una città nella quale l'esterno viene vissuto come un interno. E tuttavia il *passage* non si limita a ribadire ed enfatizzare tale caratteristica di Parigi. La sua peculiarità consiste nel rivelare che l'*attraversamento* è al tempo stesso un sostare, un trattenersi

presso gli oggetti e le loro immagini. I *passages* si propongono come luoghi di percorrimto e di sosta, teatro di una «esperienza di soglia» (P, 14), sospesi rispetto a ogni progressione o sviluppo esterno, con proprie leggi in certa misura indipendenti da ciò che accade 'fuori'.

Il flâneur, da parte sua, risponde con un atteggiamento mimetico, «accoglie lo spazio in sé», rende interno l'esterno: esattamente come fa il *passage*, «strada» e «casa» al tempo stesso, spazio protetto e tuttavia pubblico, adibito al passaggio e alla sosta, al movimento e alla esposizione di merci, vivo e presente nel tessuto della città, eppure anche separato, raccolto in sé.

Così, come la città esalta il valore di esposizione del collettivo, saggiandone in certo modo la potenzialità politica, anche il *passage*, mentre alimenta e rinforza il valore di esposizione delle merci, esibisce ed espone pubblicamente i passanti gli uni agli altri, rispondendo, come altre architetture caratteristiche del XIX secolo, a un «bisogno collettivo» (P, 590).

Credo sia proprio in questo intreccio di valore espositivo e valore di prossimità – delle merci, ma anche del collettivo – che l'*esperienza di soglia* descritta da Benjamin come la qualità peculiare dell'esperienza del flâneur assume una valenza non solo estetica ma politica. Innanzitutto solo in base a tale intreccio l'attraversamento del *passage* può riservare sorprese e choc. Se senza dubbio è la merce che «con un colpo di mano prende il potere nei *passages*» (P, 1029), non meno rilevanti appaiono sia la trasformazione degli oggetti-merce, che perdono la loro neutralità e giungono a toccarci (P, 270), sia la trasparenza sociale dell'architettura del *passage*:

La particolarità delle forme di produzione della tecnica (contrariamente alle forme dell'arte) è che il loro progresso e la loro riuscita sono proporzionali alla trasparenza del contenuto sociale (di qui l'architettura di vetro). (P, 602)

Ma l'aspetto più rilevante rispetto all'incrocio di immaginazione e potere che qui Benjamin intende evidenziare, è la

circostanza che la soglia inaugura qualcosa, un cambiamento di status come nei riti di iniziazione, o anche, più profanamente, un «nuovo territorio» non già previsto, ad esempio, nella topografia della città.

«Come soglia il confine passa attraverso le strade» (P, 136, 535), che è come dire: trasforma perché ridisegna percorsi e occasioni di incontro – e qui Benjamin offre una luminosa e preveggenza anticipazione di bisogni, tematiche e attività che apparterranno all'Internazionale Situazionista, come la psicogeografia, l'urbanismo unitario o il *détournement*. Nello squadernare l'assetto topografico della città il *passage* traccia e ritaglia un itinerario di scoperta e dentro questo itinerario l'occasione di un mutamento: «Dall'ambito di esperienza della soglia ha avuto origine la porta: essa trasforma colui che passa sotto la sua volta. La porta trionfale romana tramuta il generale in trionfatore» (P, 134).

Esperienza di soglia vuol dire quindi in primo luogo *espansione* del confine per via del formarsi di un frammezzo percorribile, luogo di contatto di territori altrimenti divisi, la cui finalità iniziale sembra essere quella di avvicinare il lontano, eliminare ogni distanza estetica da oggetti o immagini e quindi di suscitare qualche strano chimismo, di provocare un cambiamento. Ma in questo senso occorre pensare allo *schwelen*, all'azione che si produce al passaggio, espansione o allargamento dei confini, proprio come a una esondazione che porta alla perdita del limite, distruzione che rende le cose e gli elementi disponibili per nuove costruzioni e riconfigurazioni di rapporti. Lo stare sulla soglia, che per il flâneur significa avere uno status incerto ed estraniato sia rispetto alla grande città che alla borghesia («l'una e l'altra non lo hanno ancora travolto»)¹⁶ avrà il significato di propiziare una sospensione nel cui «spazio immaginale» può prodursi un diverso dimen-

¹⁶ W. BENJAMIN, *La capitale del XIX secolo*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1982, p. 155.

sionamento e una ri-collocazione dell'esperienza sotto il profilo spaziale e temporale. Un'esperienza di soglia ci permetterà allora di cogliere l'enigmatico del quotidiano (il lontano del vicino), come la merce; e viceversa di appropriarci dell'immagine da cui veniamo toccati (avvicinamento del lontano), di contro ad ogni distanza estetica o auratica.

Un intreccio di espansioni dimensionali che nella «zona» della soglia possono riposizionare e dare un nuovo assetto anche ai segni del potere e della politica.

Occorre notare dunque che un simile luogo di soglia assume da subito in Benjamin una spiccata politicità, una valenza cioè non circoscritta alla creatività poetica o artistica, ma estesa anche alla comprensione storica e politica, in linea con le sollecitazioni tratte dal surrealismo, che aveva già descritto la soglia come spazio potenzialmente rivoluzionario.

Nel saggio *Il surrealismo*, scritto alla fine degli anni Venti, dunque nello stesso periodo che vede profilarsi con maggiore chiarezza il progetto del *Passagen-Werk*, già si annuncia uno spazio di soglia nella «illuminazione profana» che in attività come il «leggere, pensare, attendere, passeggiare» ci immerge, ci trattiene e ci fa percorrere uno «spazio immaginale», dove manifestamente si sospendono decisioni e scopi determinati. Si tratta, precisa Benjamin, dello spazio di un'azione (che in questo senso può avere anche rilevanza politica) che «produce essa stessa l'immagine ed è questa immagine»: «dovunque la vicinanza si allontana da se stessa si schiude questo spazio immaginale di cui andiamo in cerca [...]»¹⁷. In quanto è immagine del risveglio e non più immagine di sogno essa è in grado di rivelarci la fisionomia di un secolo; un «risveglio» dal sogno che non è sguardo clinico sul sogno stesso, ma il suo riaffiorare – proustianamente – nella percezione e nel pensiero presente, nel suo momento di soglia, a partire dal taglio che lo separa e lo unisce alla vita vigile. Il risveglio è qui distanza conquista-

¹⁷ W. BENJAMIN, *Il surrealismo*, op. cit., p. 25.

ta a partire dalla vicinanza, e in certo modo a partire da un'esperienza tattile e non secondo una prospettiva che scivoli sulle cose, che le tenga insieme senza attriti.

Ora è interessante osservare come un simile incrocio di valore espositivo e valore di prossimità, il principale generatore di 'soglie', produca una mobilitazione dei segni che porta ogni singola soglia a proporsi propriamente come un luogo di 'espansioni' variamente significative. Per Benjamin il caso di Proust è paradigmatico. Qui esperienza di soglia significa chiaramente apertura di uno spazio dominato dalle immagini. L'evento ricordato, trasformato in immagine da quel tipo di immaginazione che è la memoria involontaria, acquista potere nella tessitura del racconto, costruzione senza limiti che si espande e modifica il vissuto, intrecciando somiglianze e corrispondenze¹⁸.

Il modello onirico ha il compito di suggerire, al pari del lavoro del collezionista, la possibilità di ordinare e mettere in relazione oggetti al di là dei vincoli «narcotizzati» che essi secondo Benjamin intrattengono con ogni ordine dato, ovvero che la «ripresentazione» di un oggetto nel nuovo contesto (sogno o collezione) si motivi sulla base del suo essere giunto a toccare il soggetto immerso nell'esperienza di soglia. È necessario, in altre parole, che il desiderio collettivo, affidato alla figura del sogno o del *passage* e in certo modo incapsulato dentro alcuni oggetti o architetture del passato, giunga a toccare direttamente il sognatore-flâneur o il collezionista. Per questo Benjamin, anche ricorrendo all'universo categoriale di Alois Riegl, non si stanca di ripetere che qui la percezione presenta una caratteristica più 'tattile' che ottica. Questa circostanza doveva significare per Benjamin un'attitudine di ricerca e di lettura della realtà capace di ridurre al minimo intenzioni e iniziative soggettive e di affidarsi piuttosto alla capacità dell'oggetto di assumere *un rilievo* nell'immagine.

¹⁸ W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione, op cit.*, pp. 27-41, pp. 30-31, 37.

Nel frammento intitolato *Kitsch onirico* Benjamin spiega la predilezione dei surrealisti per il kitsch in questi termini: esso è l'ultima maschera del banale, che nel sogno può ancora trasmettere «la forza dello scomparso mondo delle cose»¹⁹. Di qui l'esito *tattile* della rivolta surrealista contro i canoni estetici correnti: «ciò che chiamavamo arte comincia solo due metri lontano dal corpo. Ora però, nel kitsch, il mondo delle cose si serra più vicino all'uomo; si concede alla sua presa e forma in ultimo nel suo interno le sue figure»²⁰.

Tale esigenza di avvicinamento e di appropriazione è la stessa che paradossalmente si manifesta sia nel «valore espositivo» e non più auratico delle immagini riproducibili tecnicamente, sia nell'attività del collezionista, dotato per Benjamin di uno sviluppato istinto tattile, dal momento che «proprietà e possesso appartengono all'ambito del tatto, e sono in certo modo in opposizione all'otticità» (P, 271). In entrambi i casi un oggetto, un'immagine, un ricordo, devono poter 'urtare' l'esperienza e la percezione del presente, dischiudendone la possibile verità. L'utilizzo da parte di Benjamin della griglia oppositiva proposta da Riegl nel suo *Industria artistica tardoromana* è molto di più di una semplice ripresa di motivi teorici. Riegl designa come «tattili» quelle superfici che tendono ad una «libera espansione di rilievo» di contro a superfici «ottiche», la cui articolazione ricade «nella proiezione del piano»²¹. In altre parole, ciò che è ottico non è dotato di un suo specifico rilievo: il suo eventuale distaccarsi dal piano di fondo non è tale da attirare l'attenzione su di esso a scapito del fondo. Riegl sottolinea inoltre come alla «chiarezza tattile del dettaglio» faccia da contrappunto (ad esempio nella visione del

¹⁹ W. BENJAMIN, *Kitsch onirico*, in Id., *Opere complete, II. Scritti 1923-1927*, ed. it. a cura di E. GANNI, Einaudi, Torino 2001, p. 379.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 379-380.

²¹ A. RIEGL, *Industria artistica tardoromana* (1901), trad. it. di B. FORLATI TAMARO e M.T. RONGA LEONI, Introd. di S. BETTINI, Sansoni, Milano 1981, p. 66.

tempio greco) «il colpo d'occhio ottico sull'insieme»²². L'ottico infatti fa apparire le cose del mondo esterno in un accostamento prospettico, mentre solo attraverso il tatto conosciamo la loro «chiusa individualità» e singolarità²³.

Di nuovo, occorre tornare alla figura del collezionista per ritrovare, riletti in chiave di esperienza estetica, un po' tutti gli spunti tratti da Riegl. Nell'operazione di appropriazione dell'oggetto da parte del collezionista è rilevante secondo Benjamin non tanto, o non principalmente, l'effetto di liberazione dell'oggetto «dall'insieme delle sue relazioni funzionali», quanto il pervenire ad una visione «incomparabile» dell'oggetto. L'impossibilità di un confronto con altri oggetti dello stesso genere rivela come la collezione si componga, necessariamente, di pezzi unici, il cui carattere incomparabile li sottrae alla serialità implicita nel carattere di merce. Per loro tramite il collezionista riesce a trasferirsi idealmente in un mondo dove le cose non solo «sono libere dalla schiavitù di essere utili»²⁴ ma anche da ogni serialità. Qui l'emergenza del nuovo riesce ad assumere, nella singolarità di ogni pezzo, una consistenza tattile; il nuovo emerge, afferma Benjamin, «come il contrario di ciò che è conforme a un piano». Piano che può essere disegno, schema, e anche, forzando un po' in senso riegliano, superficie piatta. Il «nuovo» che dissesta lo schema di riferimento, la soglia che sorprende il flâneur nell'inaugurare un itinerario impreveduto, mira non a sottrarre il nuovo stesso a quello che Benjamin chiama l'incubo e il mito dell'eterno ritorno, la narcosi che storia e cultura condividono di fronte all'«apparenza di ciò che si ripete in eterno» e che appiattisce ogni rilievo (P, 71; appendice).

Perché allora possa prodursi un simile avvicinamento tattile all'oggetto, diventa necessario che quest'ultimo passi attraverso una sorta di derealizzazione di tipo surrealista. Vediamo

²² *Ivi*, p. 35.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 29-35.

²⁴ W. BENJAMIN, *La capitale del XIX secolo*, cit., p. 154.

subito che, considerato come immagine, il *passage* non è più un qualcosa che possa essere semplicemente utilizzato. Al contrario, la sua funzione è assimilabile a quella attribuita da Benjamin all'allegoria: «l'allegoria ha a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni 'ordine dato', sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza della totalità o dell'organico» (P, 427). Il *passage* fa del quotidiano qualcosa da esplorare e di cui stupirsi. Questo però significa qualcosa di molto preciso: esso dà vita a «un nuovo ordine storico», il che prevede un intervento distruttivo, un'interruzione e uno stravolgimento della realtà preesistente. È importante notare che la stessa richiesta di discontinuità viene avanzata da Benjamin rispetto a quella che dovrebbe costituire un'autentica «esperienza storica». Anche in questo caso è l'altro, il passato, a dover fare un passo verso di noi, a dover irrompere nel presente, come un sogno trattenuto al risveglio, e dunque già come immagine. Come noto, per Benjamin l'esperienza di interpretazione e comprensione del reale si definisce al tempo stesso come esperienza di immagini ed esperienza storica. In una visione della storia, qual è quella sostenuta da Benjamin, non soggetta all'idea di progresso, l'immagine si assume l'incarico di far conseguire al passato una «superiore attualità», essendo di fatto considerata alla stregua di una *soglia* tra presente e passato, non semplicemente linea di cesura o confine, ma spazio per una «presentificazione» atta a rendere vicino e tangibile il lontano, realizzata nella prossimità di una costruzione che per ritrarre un'epoca non può che essere scrittura che raccoglie frammenti di immagini e nomi storici.

Giocando sui continui rimandi e rinvii reciproci del gesto di attraversamento del *passage*, dell'esperienza di sogno al risveglio e del collezionismo, il *Passagen-Werk* mostra come i mutamenti e la possibile espansione del soggetto sottoposto all'esperienza di soglia vadano nella direzione di una *conoscenza storica* animata da un interesse politico e metodologicamente basata sul riconoscimento di un peculiare potere delle im-

magini. Potere di offrire visioni amplificate del mondo anticipazioni e allargamenti di orizzonte, possibili espansioni dei rapporti sociali esistenti.

Il soggetto viene così invitato da Benjamin a rovesciare la sua interiorità all'esterno, per farsi poi specchio di quanto si trova a essere esposto nel *passage*, come in un sogno nel quale le immagini trovano in se stesse la propria regola e il proprio ordine. È un rovesciamento che deve testimoniare la capacità del soggetto di liberarsi dagli schemi e disporsi esteticamente a farsi toccare dagli oggetti, a farsi chiamare in causa dai segni del collettivo e dalle «maschere» di un secolo, la merce, la massa.

I tipi del collezionista e del flâneur sono presentati come gli esploratori di questa esperienza di soglia, ma in realtà ne sono gli artefici. Se per il collezionista, definito persona «dall'istinto tattile» oltre che «allegorista», l'esperienza estetica della soglia rivela il suo lato attento al rilievo del particolare – al suo offrirsi a una «prensione», come avrebbe detto Alois Riegl – al flâneur la medesima esperienza si presenta sotto il profilo del «disinteresse» estetico: il suo vagabondare traccia un percorso singolare che sembra guidato da una sorta di kantiana «finalità senza scopo» (cfr. P, 271). Non essendo guidati da uno scopo preciso, i suoi passi segnano un percorso sempre inedito. È il flâneur l'architetto della soglia come zona di passaggio e di incontro con il nuovo. La premessa è che l'intrico di strade diventate labirinto, il loro ordine si scompigli e la figura della città sia sottoposta ad una sorta di defigurazione (*Entstaltung*).

Nell'esperienza di soglia ogni possibile acquisizione comporta insomma sempre un'alterazione e uno spostamento. In quanto diventa «citazione», l'immagine è lo stesso «oggetto storico» che deve essere fatto emergere (P, 600, 609 e 618). Non si tratta mai di varcare una linea, di oltrepassare un confine. Piuttosto, di *trattenersi presso i segni* in un'esperienza di soglia. Sostare presso i segni invece di trascorrere da un segno all'altro (secondo una direzione prestabilita, logica o cronologica) significa rendersi disponibili a registrarne corrispondenze inaudite, rovesciamenti e dislocazioni.

Secondo Benjamin anche il *passage* è una traccia nel senso appena detto. La sua «attualità» come «tempio della merce» e «abitazione del collettivo» del XIX secolo, consiste nella «struttura onirica» (*Traumstruktur*) che presenta: sono gallerie di negozi orientati verso l'interno, che suggeriscono paralleli con il mondo dei morti, teatri o chiese. Ma perché tanta predilezione per un secolo e per le sue architetture? Innanzitutto l'intuizione del proprio compito di «fisionomo» e decifratore di tracce: «quell'esperienza che Proust viveva come individuo nel fenomeno della reminiscenza, noi siamo tenuti a reperirla [...] a livello di 'correnti', 'mode', 'tendenze' (come esperienza del XIX secolo)» (P, 514). E poi una convinzione: che per il XIX secolo gli edifici sono «le figure oniriche del suo strato di sonno più profondo» (P, 1040). Nell'architettura si deposita in modo privilegiato «il sogno collettivo» di un secolo che ha affidato al paesaggio urbano la traccia più tangibile delle sue rivoluzioni. Come nella reminiscenza proustiana si tratta di far emergere *tracce materiali* di quanto era caduto nell'oblio. Non allora le semplici cifre del ricordo ma le *linee in rilievo* della ricostruzione rammemorativa vanno a costituire l'intrico di segni dal quale il *flâneur* cerca di ricostruire, sempre di nuovo, un'esperienza-di-soglia.

È piuttosto rilevante, al riguardo, che lo stesso *passage* venga esperito dal *flâneur* come un accadimento, come una situazione in cui in un dato momento gli capita di trovarsi (P, 62; appendice). Senza dubbio l'evento che si consuma dentro un'«esperienza di soglia» continua ad essere un impatto, un effetto di scontro, magari provocato in modo artificiale, come nel caso della «nuova arte» surrealista di avvicinare il lontano, produrre corrispondenze inaudite e stridenti di nomi e immagini. Ma ora l'urto serve a definire la consistenza tattile di un'esperienza estetica all'interno di una più ampia esperienza storica, più che non un effetto chimico-magico di irrigidimento.

Il raffreddamento e il distacco del tempo sospeso rispetto al concatenamento degli eventi o del pezzo da collezione rispetto alla filiera commerciale, producono per Benjamin una

sorta di contrattura del divenire, con la storia che «trova posto sulla scena» dell'opera d'arte, come accade paradigmaticamente nel dramma tedesco del Seicento, il genere letterario scelto da Benjamin come annuncio *preistorico* del nodo centrale della modernità, politica oltre che artistica. Già infatti nel *Dramma barocco tedesco* Walter Benjamin aveva mobilitato la facoltà dell'immaginazione impegnandola in prima linea in un lavoro di sospensione e di arresto in immagine di contenuti non solo letterari e linguistici, ma storici e politici. Il presupposto è che la verità sia una «potenza» (*Gewalt*) che plasma l'empiria e che trova nei nomi – nei quali propriamente si danno le idee – delle sintesi emblematiche di contenuti di verità storici ed epocali²⁵. Ora, è interessante che Benjamin consideri la verità del dramma barocco, consistente nel continuo cortocircuito di scena teatrale e di scena storica, dominati da una «tensione irrisolta verso la trascendenza», come una verità che fa significativamente il paio con la verità politica dell'epoca, caratterizzata da una tensione irrisolta verso il potere sovrano. Nel dramma barocco il principe appare tipicamente stretto nella morsa di un'incapacità decisionale che è tanto più paradossale quanto più egli non solo viene continuamente investito del compito di prendere decisioni, ma di decidere in merito a un qualche «stato d'eccezione», guerra, rivolta o altre catastrofi, nel quale il suo potere si esprimerebbe nella sua assolutezza²⁶.

A partire da qui Benjamin delinea un nesso indissolubile di rovina e allegoria: «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»²⁷. Le allegorie arrestano il corso del pensiero con un'immagine, offrendogli come un'attestazione materiale, una ricaduta empirica e

²⁵ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, a cura e con Introduzione di G. SCHIAVONI, trad. it. di F. CUNIBERTO, Einaudi, Torino 1999, pp. 10-11.

²⁶ *Ivi*, pp. 40-46. Benjamin qui cita C. SCHMITT, *Politische Theologie* (1922). Un riferimento ampiamente ripreso e sviluppato nelle sue implicazioni biopolitiche da Giorgio Agamben.

²⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 186 e 194.

tangibile; da parte loro le cose pensate come rovine diventano concentrati di memoria e di corrispondenze fermano l'indisturbato processo dello scambio di merci e possono così avere una rilevanza storica e politica.

In quanto partecipa di questo lavoro sullo sguardo dell'interprete il farsi rovina della storia sta ad attestare, prima ancora che il destino di caducità di tutto quanto è storico, il suo destino scritturale, il suo necessario farsi traccia e segno. L'elemento storico assume rilievo solo come segno impresso nella memoria e poi suscettibile, come frammento, di entrare in sempre nuove composizioni e costellazioni. Benjamin traduce l'esperienza della storia sul piano di un'esperienza della memoria. Un'esperienza quindi di risalimento, raccoglimento e ritenzione: tutti passaggi che trovano la loro sintesi nel concetto di *Eingedenken*: «un ricordare che innanzitutto cerca di risalire a un'interrogazione originaria»²⁸.

Non diversamente da quanto era avvenuto pochi anni prima anche per Aby Warburg, il fondatore dell'iconologia, Benjamin era alla ricerca non tanto di formule riassuntive con cui caratterizzare un'epoca (il XIX secolo), bensì di «indici» storici in grado di funzionare come emblemi, formule ripetibili e riscontrabili in altri contesti storici e geografici, in virtù dei quali ogni reale conoscenza storica «si trasforma in autoconoscenza»²⁹.

Esperienza di soglia sta insomma ad indicare il laboratorio di una comprensione micrologica racchiusa nel «tra» inestensivo che si produce fra l'urto percettivo e il rovesciamento dei segni (che Benjamin chiama 'dialettico') il quale si incarica di impedire che l'esperienza di immagini resti mitologica e garantire invece che diventi storica. Solo in quanto le forze della storia giungono a concretizzarsi in immagini capovolte dove il

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ Cfr. ABY WARBURG, *Bildersammlung zur Geschichte von sternglau-
be und sternkunde*, a cura di U. FLECKNER et al., lettera a F. Saxl del
31/8/1928, Dölling und Gelitz Verlag, Hamburg 1993, p. 51.

ricordo è un risveglio. il passato ci fa segno, ci tocca, urta contro il nostro presente con le sue questioni irrisolte e le necessità politiche:

La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava il passato come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di far avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve ottenere la sua fissazione dialettica dalla sintesi che il risveglio compie con le sue antitetiche immagini di sogno. La politica consegue il suo primato sulla storia. (P, 1095)

Solo in quanto si fanno portatori di un sapere collettivo da «estrarre in superficie», sulla superficie delle immagini, i fatti storici arrivano a fissarsi nel ricordo come in ciò che è «più prossimo» all'istante presente e risponde alle urgenze della vita collettiva.

Non di rado a simili immagini, che Benjamin usava chiamare *Denkbilder*, viene affidato il compito di registrare, tra ricordo individuale ed esperienza storica e condivisa, la «perdita» di un luogo³⁰. Esperienza di povertà e non semplice deprivazione. Premessa di costruzioni future.

³⁰ Vedi in particolare i testi di W. BENJAMIN: *Infanzia berlinese e Strada a senso unico*.