



## *Poetica del Risveglio e Materialismo Antropologico nei Passages di Benjamin*

di Barbara Di Noi

### *LEIBRAUM, CALCO E MINIATURA NEI PASSAGES.*

Il *Passagen-Werk*, ultima opera di ampio respiro di Walter Benjamin, rimasta incompiuta a causa delle tragiche vicende biografiche, a uno sguardo che si spinga oltre l'apparenza risulta dotata di una logica singolare e coerente, di una *ratio* architettonica funzionale al suo ambizioso intento: far emergere dalla ricostruzione archeologica dell'origine del moderno, il volto a un tempo perturbante ed *entstellt* del mito. Si trattava per Benjamin, nel periodo compreso tra l'esilio parigino e la morte, di non abbandonare il mito medesimo nelle mani del pensiero di destra, di quei pensatori che, come Klages, Spengler o lo stesso Jung, stavano offrendo al nazismo una legittimazione culturale; ma altresì di far emergere dai detriti di un'epoca, l'Ottocento delle gallerie commerciali, la promessa utopica di futuro e di libertà, la fantasmagoria di un *bonheur* depositatasi nei detriti e nel disordinato accumulo delle merci di cui traboccano *passages* parigini; il mondo degli oggetti, la *Dingwelt*, è interpretato da Benjamin alla luce della categoria del futuro trascorso: gli appare alla stregua di un precipitato di possibilità non realizzate, consegnate come un lascito incompiuto alla generazione successiva.



Fantasmagoria e concetto di *Leibraum* dovevano poi giungere a compenetrarsi in un particolare materialismo, eterodosso rispetto al marxismo di stretta osservanza: in quel materialismo antropologico (Johannßen 143-162; Baehrens 163-187) che, pur emergendo solo rapsodicamente, viene tuttavia a costituire una sorta di scheletro nascosto del *Passagen-Werk*, e che giunge a cristallizzarsi, tra l'altro, nella parte su Baudelaire, in particolare in numerosi appunti del convoluto J, dove Benjamin si sofferma sulle categorie di allegoria e reificazione dell'io: ed è sempre in questa sezione che il rapporto del poeta con la generazione romantica di Vigny e dello stesso Hugo si precisa quale relazione di discontinuità, all'insegna delle categorie di interruzione e rovesciamento. Il concetto di interruzione si salda da un lato alla struttura dell'allegoria, che Benjamin riprende dalla trattazione del dramma barocco e proietta sulla poesia di Baudelaire, tramite un articolato sistema di autocitazioni dallo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*; ma risulta altresì funzionale al reciso rifiuto dell'idea di progresso: è solo grazie alla "frenetica ostilità" all'idea stessa di sviluppo, che Baudelaire sarebbe riuscito a fissare nei *Tableaux* e negli *Spleens de Paris* gli aspetti della metropoli senza lasciarsene soggiogare, cogliendoli in ciò che la modernità ha in comune con il mondo antico: la *Vergänglichkeit*.<sup>1</sup>

Se Parigi è in Baudelaire emblema della *Antike*, la folla che emerge dalla sua poesia è invece cifra della modernità, colta sempre indirettamente dalla prospettiva affascinata, e quasi preda di una malefica ipnosi, del *flâneur*. Al livello di destino individuale, l'illusoria percezione di una folla dotata di vita propria, vista come un gigantesco organismo semovente, trova un quasi simmetrico corrispettivo nello svuotamento dell'interiorità che Benjamin fa risalire alla crisi del romanticismo. Sono proprio autori come Büchner o Jean Paul, appartenenti al medesimo drappello del materialismo antropologico, ad aver penetrato con grande lucidità i fenomeni della meccanicizzazione del mondo organico e di disumanizzazione dell'umano. Il motivo dell'uomo macchina o della *machinerie* composta da esseri umani, trova poi corrispondenza nel sadismo di Baudelaire, tendente anch'esso alla riduzione dell'organico all'inorganico.

Feticcio, prostituzione e complesso sadico si saldano in alcune fulminanti intuizioni baudelairiane, culminanti nella visione della fucina della creazione artistica come *appareil sanglant*. Questo *appareil sanglant* è poi la corte dell'allegoria, definita da Benjamin quale

differenziato strumentario con cui essa ha a tal punto sfigurato e stravolto il mondo delle cose che di esso esistono ormai solo frammenti, nei quali essa trova un oggetto per le sue rimuginazioni. La poesia s'interrompe bruscamente; suscita essa stessa l'impressione – doppiamente sorprendente per un sonetto – di qualcosa di frammentario". (Benjamin *Passages* I 383).

---

<sup>1</sup> "L'ostilità di Baudelaire nei confronti del progresso fu la condizione indispensabile perché egli potesse nella sua poesia affrontare Parigi. Paragonata alla sua, tutta la successiva lirica della grande città è nel segno della debolezza: le manca appunto quella distanza nei confronti del proprio soggetto che in Baudelaire fu dovuta alla sua frenetica ostilità per il progresso." (Benjamin *Passages* I 379).



Ingranaggio e *machinerie* si sono ormai insediati nel cuore stesso dell'espressione artistica, fautrice di un perpetuo movimento di rimescolamento, di cui il *Grübler*, il rimuginatore, costituisce assieme allo *chiffonnier* l'ennesima figura emblematica. Grazie alla *machinerie* allegorica, che compie un'operazione analoga rispetto a quella della moda, ciò che è morto e desueto viene incessantemente ripescato e riassembleto in maniera sorprendente, così da ricostituire la *nouveauté*: "La fantasia sadica tende alle costruzioni macchinali. Forse, quando parla della *élégance sans nom de l'humaine armature*, Baudelaire vede nello scheletro una sorta di macchinario." (Benjamin *Passages* I 389). Anche nella volontà di sorprendere con sempre nuove trovate, ma ancor più nella duplice azione di distruzione e riagggregazione, la dialettica dell'allegoria ricalca il *modus operandi* della memoria del rimuginatore.<sup>2</sup> Città rimuginatrice eppure in perpetuo movimento, organismo incessantemente intento a plasmare se stesso è poi Parigi, che fa riaffiorare dalle proprie viscere, dai profondi canali fognari, gli stracci e i detriti che sono stati gettati, rispingendoli in superficie, e facendoli affiorare sulla strada, quasi il selciato fosse il corrispettivo dell'epidermide dell'organismo vivente.

I temi dell'autosuperamento dell'io, della spersonalizzazione e dell'inabissamento del *flâneur* nella dilagante onda della folla cittadina, vanno inoltre proiettati sulla concezione – sviluppata nei successivi convoluti – del collettivo sognante e del suo risveglio, mentre risultano altresì complementari a una concezione dell'espressione (*Ausdruck*), che vede nella scrittura l'impronta della corporeità. Il motivo della soglia (*Schwelle*) che innerva sia le sezioni dedicate all'architettura di superficie, che quelle che si soffermano sul mondo infero che, come un cupo ipogeo, si snoda al di sotto della *ville lumière*, risulta funzionale a questa dialettica di auto-oltrepassamento e continua *Überschreitung* del confine. Viene pertanto a istituirsi una corrispondenza tra topografia della metropoli e apparato psichico, descritto secondo un modello palesemente ispirato alla teoria freudiana. La polarità di stasi, irrigidimento (Benjamin usa a più riprese il verbo *Stocken*, arrestarsi, che indica un'improvvisa sospensione e immobilità) assieme al movimento opposto e dilagante della *Überflutung*, viene pertanto a costituire la natura ancipite della *Schwellenkunde* benjaminiana; quest'ultima è rimasta pietrificata nei monumentali archi di trionfo, che rinviano ad antichi rituali di iniziazione e passaggio, mentre la *erstarte Unruhe*,<sup>3</sup> è data dall'irrigidita fuga delle immagini, depositatasi nella serialità dell'allegoria barocca.

---

<sup>2</sup> "La memoria del rimuginatore dispone della massa del sapere morto. Il sapere umano è per lei frammentario in un senso particolarmente pregnante, vale a dire come il mucchio di pezzi tagliati a casaccio coi quali si compone un puzzle. Un'epoca poco incline alla rimuginazione ne ha mantenuto l'atteggiamento nel puzzle. Si tratta in particolare dell'atteggiamento dell'allegorico. L'allegorico estrae ora qui e ora là un pezzo dal fondo disordinato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l'uno all'altro: questo significato a quest'immagine o quest'immagine a quel significato" (Benjamin *Passages* I 408).

<sup>3</sup> "In ultima analisi l'immagine dell'inquietudine irrigidita fissata dall'allegoria è un'immagine storica. Essa mostra le forze dell'antichità e del cristianesimo improvvisamente immobilizzate nel loro conflitto, pietificate nel mezzo di una lotta irrisolta" (Benjamin *Passages* I 406).



## DIALETTICA DELLA FLÂNERIE

L'intento di un superamento della barriera tra *Leib* e *Seele*, unitamente alla ricerca di un punto di mediazione tra sogno e stato di veglia, s'inscrive in una concezione della storia nella quale il passaggio da un'epoca all'altra non si compie affatto come un processo ascendente né, tanto meno, di decadenza, ma si attua piuttosto secondo un movimento discontinuo, tutto all'insegna della frattura; rigettando quasi *in toto* i parametri e le categorie di progresso e sviluppo, fondamentali per lo storicismo ottocentesco nonché presupposto e giustificazione ideologica dell'ascesa della classe borghese, la dialettica benjaminiana veniva invece sempre più precisandosi quale gesto di rovesciamento di una medesima sostanza psicofisica che, ribaltandosi, lascia un'impronta di sé. Il *flâneur*, che occupa uno spazio considerevole anche nella sezione su Baudelaire, è una figura legata al moderno inteso quale il nuovo nel contesto di ciò che è sempre già stato. Nella figura della *flâneurie* si celebra non soltanto la trasformazione della natura in merce, ma anche il ribaltamento/rovesciamento della folla cittadina in quello che, settant'anni dopo, sarebbe diventata *die Volksgemeinschaft*. Se infatti in una serie di fulminanti annotazioni intorno alla costellazione merce/prezzo/allegoria, la merce è definita come "der letzte Brennspiegel historischen Scheins", ("l'ultimo specchio ustorio della parvenza storica") (Benjamin *Passages* I 377), la folla cittadina è inscindibile dall'illusione di permanente novità in cui è immerso il *flâneur*; essa appare a Benjamin il bozzolo protettivo che lo avvolge:

La parvenza di una folla che ha in sé il principio del proprio movimento, la propria anima, è la fonte a cui il *flâneur* placa la sua sete di novità. In realtà questa collettività non è nient'altro che apparenza. Questa "folla" di cui si pasce il *flâneur* è lo stampo in cui settant'anni dopo fu forgiata la collettività nazionale. (Benjamin *Passages* I 377).

Ma se l'illusione del *flâneur* è profetica e volta al futuro, quella che Benjamin attribuisce a Baudelaire è volta invece al passato: l'attenzione che il poeta riserva all'infanzia nasconde infatti il rimosso autobiografico, la rammemorazione della propria perdita dell'innocenza. Proprio nell'infanzia il poeta riconosce la condizione più prossima al peccato originale ovvero, indirettamente, il bambino è colui che conserva più intatto il ricordo del paradiso, colto nell'attimo della sua perdita. Il platonismo deluso di Baudelaire, lungi dal vagheggiare un ritorno alla natura, risulta sostenuto – ancora una volta – dalla spinta distruttiva tipica dell'allegoria: è grazie alla diffidenza tipicamente allegorica nei confronti della bella, compatta superficie della *physis*, che Baudelaire giunge alla negazione della natura medesima, riconoscendo nelle sue più esasperate deformazioni la traccia del peccato originario; come per l'allegoria barocca la natura è per lui sempre natura caduta,<sup>4</sup> nella quale si spalanca non soltanto il baratro tra *physis* e significato, ma anche quello, altrettanto

<sup>4</sup> Probabilmente questa diffidenza nei confronti della natura "caduta" fa sì che nell'allegoria baudelairiana riemerge non soltanto l'allegoria barocca, ma addirittura il *memento mori* medievale.



incolmabile, tra creatura e trascendenza. Come per il bambino, però, non esiste un'antiteticità imprescindibile tra natura e tecnica; Baudelaire inoltre è attratto da tutti gli attraversamenti che sovvertono le troppo rigide suddivisioni e delimitazioni tra gli ambiti: le sue piante preferite sono le piante grasse, che nei loro contorcimenti ricordano i movimenti di tentacoli animali. O ancora, nell'ambito dell'organismo vivente, è sempre alla ricerca del freddo splendore minerale.

Mentre il sogno di un'umanità migliore in cui i figli potranno vivere, non è che "una fantasticheria sentimentale alla Spitzweg",

la disperata tesi di Baudelaire che i bambini siano le creature più vicine al peccato originale costituisce in questo quadro [ovvero nel quadro delle proiezioni utopiche dell'Ottocento e della ricerca di un fantasmatico *bonheur* da parte della borghesia] un complemento tutt'altro che inappropriato. (Benjamin *Passages* I 374).

Manca in Baudelaire l'idealizzazione oleografica dell'infanzia felice. L'infanzia è sì oggetto di incessante rammemorazione, ma è legata al ricordo di un vuoto e di una mancanza, inscritta in modo indelebile nella "totenhafte Idyllik" dell'orfano ricongiunto edipicamente alla madre vedova.<sup>5</sup> Esattamente in questo punto il motivo della perdita innocenza infantile si salda ai temi del mito e dell'assenza: il sole al tramonto, che sembra salutare la triste famigliola, diventa nell'interpretazione di Benjamin la trasfigurazione del padre morto e assente, da cui traspaiono i tratti mitici di Saturno, lo spodestato sovrano dell'età dell'oro; mentre il mito si precisa come fase di perdita, cronologicamente secondaria, la dimensione originaria dimora nel privo di espressione, è dunque anteriore a ogni tentativo di raffigurazione. Il che sembra riportarci a quell'antiorità dell'inorganico rispetto all'organico di cui si è detto – e che potremmo interpretare, anche alla luce del *Dramma barocco*, come dimensione onnicomprensiva della morte, su cui l'esistente stampa le proprie impronte fugaci.

## ESPRESSIONE E SCRITTURA

Nell'ambito di una concezione del passaggio come rovesciamento, il tema dell'infanzia e della peculiare disponibilità del bambino a riconoscere il "Nuovo", viene a costituire un nevralgico *trait-d'union* tra la sezione quinta dedicata a Baudelaire, e quella più specificamente dedicata al concatenarsi delle generazioni; l'infanzia si precisa pertanto quale concetto ancipite, in cui passato e futuro finiscono per saldarsi e sovrapporsi, così da configurare una struttura temporale che, senza lasciarsi ridurre alla mera circolarità, appare piuttosto riconducibile al movimento di torsione e di ascesa della

---

<sup>5</sup> "Ciò che contraddistingue queste poesie [i componimenti 99 e 100 delle *Fleurs* dedicati alla madre] è un'atmosfera idilliaca cimiteriale. In entrambe, soprattutto nella prima, si respira una pace che ben di rado è dato trovare in Baudelaire. Entrambe presentano l'immagine della famiglia priva del padre; ma il figlio, lungi dal voler occupare il posto paterno, lo lascia vuoto. Il sole lontano che volge al tramonto è simbolo del padre [...]" (Benjamin *Passages* I 391).



spirale; il rovesciamento trova nei *passages* il proprio simbolo architettonico,<sup>6</sup> che Benjamin non a caso definisce “case di sogno”, in cui la fantasmagoria del collettivo sognante è pervenuta a realizzazione: “I passages sono case o corridoi senza alcun lato esterno – come il sogno [...] L’intérieur avanza verso l’esterno [...] La strada diventa stanza e la stanza strada” (Benjamin *Passages* I 454-455).

Ed è sempre il rovesciamento a sovrintendere tanto all’attimo del risveglio, quanto all’esperienza onirica, in cui il sognatore intraprende il viaggio attraverso il proprio corpo, rovesciando per così dire all’interno il moto divagante della *flânerie*; e ancora un rapporto di rovesciamento di una medesima materia sussiste tra noia e fantasticheria, nonché tra noia, intesa quale attesa dell’ignoto, e rivoluzione:

La noia è un caldo panno grigio, rivestito all’interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio e annoiato. E quando poi si risveglia e vuol narrare quel che ha sognato non comunica in genere che questa noia. E chi mai potrebbe con un gesto rovesciare verso l’esterno la fodera del tempo? Eppure, raccontare dei sogni non significa altro che questo. E in nessun altro modo se non in questo si può parlare dei passages, architetture in cui, come in un sogno, riviviamo la vita dei nostri genitori [...]. (Benjamin *Passages* I 113).

Ma rovesciare all’esterno la fodera del tempo è altresì il gesto del materialista antropologico, che concepisce il proprio compito come ricerca delle tracce depositatesi su di una sostanza plastica: la città capitale del XIX sec., le tracce del borghese impresse nell’intérieur. E ancora, soprattutto, la scrittura come traccia del corpo, cui si faceva cenno.<sup>7</sup> Solo alla luce di questa concezione, che si riallaccia del resto all’interesse di Benjamin per la grafologia, si comprendono le ampie notazioni riferite al valente acquafortista Meryon, le cui opere vengono a costituire una specie di *pendant* figurativo delle *Fleurs du Mal*. Così scriveva Benjamin nel 1928, in un recensione dedicata a Anja e Georg Mendelsohn, dal titolo *Der Mensch in der Handschrift*:

Il linguaggio ha un corpo e il corpo ha un linguaggio. Tuttavia, il mondo si basa su ciò che nel corpo non è linguaggio (la dimensione morale) e che nel linguaggio non è corpo (il privo di espressione [*dem Ausdruckslosen*]). Di contro la grafologia si occupa forse di ciò che, nel linguaggio della grafia, costituisce la dimensione corporea, e nel corpo della grafia la dimensione parlante: Klages muove dal linguaggio: vuole parlare dell’espressione, Mendelsohn dal corpo: vuole parlare dell’immagine. (Benjamin *Kritiken* III 1 138).

---

<sup>6</sup> Sul rapporto tra architettura, mito e *Schwelkenkunde* nell’opera benjaminiana ispirata ai *passages* si veda soprattutto Menninghaus *Schwelkenkunde* (26-44). Più in generale, su Benjamin e il mito si rinvia a Hartung (56-72).

<sup>7</sup> Sul motivo dell’impronta, del calco e della traccia, sebbene non espressamente riferito a Benjamin, è fondamentale Didi-Hubermann (87-127).





Nella dimensione magica del *medium* linguistico (Menninghaus *Sprachmagie* 17-33) la lingua si sottrae all'arbitrio dell'io per comunicare se stessa e, insieme, per dar voce a ciò che Benjamin chiama *das Ausdruckslose*.<sup>8</sup> Tra espressione e baratro di ciò che è privo di espressione, si collocano il gesto di Meryon chino fino a tarda notte sulle proprie incisioni (*graphein*), il colore di Delacroix, il gioco mimico in genere. Il materialismo antropologico di Benjamin, cogliendone il nerbo proprio nel gesto e nel rapporto adialettico tra materia e spirito, tra corpo e anima, si ricollega al concetto di *profane Erleuchtung*,<sup>9</sup> al centro del saggio del 1929 sul surrealismo. In questa adialetticità, intesa come "salto", discontinuità elusiva di ogni possibile sintesi o irenistica riconciliazione, va cercato il motivo della provvisoria convergenza tra Benjamin e il surrealismo.

Sul motivo davvero nevralgico del rovesciamento e dell'impronta Benjamin istituisce da una sezione all'altra del *Passagen-Werk* collegamenti e trapassi, che vengono a costituire una rete sottile ma perspicua, per convergere infine nella sezione quinta dedicata a Baudelaire, la quale non a caso avrebbe dovuto costituire il *Miniaturbild*<sup>10</sup> dell'intera opera. Nato come *Exposé*, più volte riscritto, e uscito finalmente nel 1939/40 col titolo *Über einige Motive bei Baudelaire*,<sup>11</sup> il saggio è rimasto per così dire *eingebettet* nella mole di frammenti e convoluti che costituiscono la forma fatalmente finale, ma non definitiva, dell'opera sui *passages*. Ma anche una tale *Einbettung* corrisponde a un intento costruttivo ed estetico; nella lettera del 14 aprile 1938 a Horkheimer, Benjamin scrive di voler rappresentare non già la "forma in pieno" di Baudelaire, bensì l'impronta che egli ha lasciato nel XIX secolo, paragonabile al calco lasciato da una pietra che sia stata rimossa, dopo essere rimasta a lungo adagiata sul fondo del bosco. Si tratterebbe, secondo Bohrer, di un'immagine di provenienza surrealista, e proprio quest'origine controversa sarebbe per il critico alla base del fraintendimento di ordine sociologico, in cui Benjamin sarebbe incorso nell'analisi

---

<sup>8</sup> Per Menninghaus *das Ausdruckslose* non si risolve nell'antiteticità rispetto al bello, né costituisce un mero concetto negativo, definibile quale sottrazione dell'espressione: *das Ausdruckslose* costituisce bensì una serie articolata di concetti estetico-teologici, che secondo il critico sarebbero riconducibili al divieto della teologia giudaica di raffigurare Dio. Di estremo interesse è poi il collegamento che secondo Menninghaus Benjamin istituisce tra il fenomeno del colore e la bellezza "priva di espressione" del corpo umano. (Menninghaus *Das Ausdruckslose* 33).

<sup>9</sup> Benjamin (*Aufsätze* II 1 297): è proprio nella "profane Erleuchtung" che il *Bildraum* si può tramutare in *Leibraum*. È questo, come vedremo, il concetto chiave del saggio di Benjamin sul Surrealismo, in cui possiamo altresì ravvisare la saldatura da un lato con la concezione discontinua della storia, esposta anch'essa rapsodicamente nelle *Tesi*, dall'altra col *Passagen-Werk*, così che questi tre grandi blocchi della riflessione benjaminiana vengono a costituire un'unica corrente, o se si vuole un unico flusso energetico, puntato verso il *dialektisches Bild*. (Maeding 23-24).

<sup>10</sup> Lettera di Benjamin a Horkheimer del 16 aprile 1938: "[Il mio lavoro] concerne attualmente la preparazione del *Baudelaire*. È successo che, nel corso della sua stesura [...] questa esposizione stia diventando un lavoro più ampio, in cui convergono i temi centrali dei *Passages* [...] concepito per essere un capitolo centrale del libro, verrà scritto per primo. Avevo già previsto questa tendenza del *Baudelaire* a svilupparsi come un modello in miniatura [...]" (Benjamin *Passages* II 1151).

<sup>11</sup> Questo secondo *exposé*, a differenza del precedente, *Das Paris des Second Empire*, otterrà l'approvazione di Adorno.



della poesia di Baudelaire, tralasciandone gli aspetti più specificamente formali per fornire un'interpretazione ispirata a un *Vulgärmarxismus* (Bohrer 77-91). Il rilievo di Bohrer si salda per molti versi alle critiche mosse da Adorno proprio al materialismo antropologico di Benjamin. Per quanto diverse, le critiche di Bohrer e di Adorno (Müller 301-325) possono essere ricondotte alla mancata comprensione del carattere discontinuo e di interruzione che Benjamin attribuisce all'andamento della storia.

A Benjamin Baudelaire interessava proprio nel suo incarnare, al livello sia intenzionale che inconscio, due momenti profondamente congeniali alla sua stessa concezione della storia e dell'immagine dialettica: l'interruzione e la reificazione, che fa della catacresi di Baudelaire l'ideale interfaccia (*Schnittstelle*) tra l'allegoria barocca, o meglio tra la fuga delle immagini raggelate nella *erstarrte Unruhe*, e il mondo della produzione capitalistica delle merci (D'Urso 111): il procedimento per cui, sotto lo sguardo del melanconico, le immagini e lo stesso io si pietrificano e si sedimentano nel cadavere dell'attimo appena vissuto, è lo stesso che raggela in allegoria della fugacità l'immagine apparentemente viva.

La sezione su Baudelaire ruota tutta intorno alla coppia antitetica di *Sinnlichkeit* e *Abstraktion*, *Correspondances* e moderna riedizione dell'allegoria: in questa contraddizione Benjamin fa risiedere il nucleo della poetica di Baudelaire.<sup>12</sup> Nella paradossale dialettica "priva di mediazione filosofica" che la sua poesia realizza tra momento vivificante in cui, tramite il *medium* del ricordo, le sensazioni più disparate convergono sul diapason dell'Assoluto, e quello antitetico di raggelamento e scissione, Benjamin intuisce il corrispettivo del proprio materialismo antropologico: in entrambi l'aspetto meccanicistico e *physis*, lungi dal risultare antitetici, si organizzano inconsciamente nel "leibhaftes Kollektiv", nel collettivo incarnato. Concetto questo che, sebbene calato in un contesto più dichiaratamente politico, si annunciava già nello scritto sul surrealismo:

Anche il collettivo è corporeo. E la *physis*, che nella tecnica si organizza ad esso [ihm organisiert], può essere generata secondo la sua realtà politica e fattuale soltanto in quello spazio iconico [Bildraume], che l'illuminazione profana ci rende familiare. Soltanto quando corpo e spazialità iconica si compenetrano con tale profondità, che tutta la tensione rivoluzionaria, le nervature collettive corporee del collettivo, tutte le nervature fisiche del collettivo giungono a scaricarsi nella rivoluzione, la realtà ha superato se stessa, proprio come esige il manifesto comunista. (Benjamin *Aufsätze* II, 1, 310).

---

<sup>12</sup> Così in un brevissimo appunto dal tono programmatico, nella sezione quinta: "Sviluppare con chiarezza l'antitesi fra mito e allegoria. Fu grazie al genio dell'allegoria che Baudelaire non cadde vittima dell'abisso del mito, che accompagnò a ogni passo il suo cammino." (Benjamin *Passages* I 284). Sull'importanza della sezione del *Passagen-Werk* dedicata a Baudelaire, interpretata come centro d'irradiazione dell'intero organismo, e sulle intricate questioni editoriali legate anche al ritrovamento, da parte di Giorgio Agamben e Georges Batailles, dei manoscritti benjaminiani alla Bibliothèque Nationale di Parigi, si rinvia all'accurata disamina di Espagne/Werner 593-607.





Le implicazioni politiche e rivoluzionarie che collegano il *Bildraum* alla corporeità del collettivo sognante, nel *Passagen-Werk* giungono a palesarsi, come accennato, solo in maniera rapsodica, e per di più affiorando in passi periferici, come quello dedicati alla Parigi sotterranea, nelle cui viscere continua ad ardere minaccioso il cratere della rivoluzione, e nella parte dedicata ai falansteri di Fourier; il cui nucleo concettuale consisterebbe per Benjamin nella rappresentazione utopica di una *Menschenmaschinerie*, di una "Maschinerie aus Menschen".<sup>13</sup>

In ottemperanza con la poetica della *Extremitas* della *Melancholie*, cui è riconducibile l'emblema del dio triste, Saturno, Benjamin vede congiungersi in Fourier gli estremi di macchinaria ottocentesca e *phantasmagorie*: per questo nella sezione che gli dedica all'interno del *Passagen-Werk*, il suo nome è accostato a quello di Blanqui e di esponenti del materialismo antropologico, Jean Paul<sup>14</sup> e Büchner.

#### *EINE SPRACHE AUS DEM MATERIAL*

Il materialismo benjaminiano andrà inteso quale adesione e fedeltà al materiale o ai materiali, ai relitti/detriti dell'età trascorsa, da cui egli si riprometteva il recupero di quella perspicuità andata perduta nel troppo astratto materialismo marxista.<sup>15</sup> Vi è in tal senso un passo molto illuminante nel plico K [*Traumstadt*] ("Città di sogno"): "Ciò che il bambino (e nel vago ricordo l'uomo adulto) trova nelle pieghe dei vecchi vestiti in cui s'infilava quando si teneva aggrappato al lembo della gonna di sua madre:

---

<sup>13</sup> "Il *phalanstère* può essere definito un macchinario umano. Non si tratta di un rimprovero, né si vuole alludere a qualcosa di meccanicistico: con questa espressione si designa soltanto la grande complicazione della sua costruzione. Si tratta di una macchina costituita di esseri umani." (Benjamin *Passages* II 696).

<sup>14</sup> Sul rapporto con Jean Paul, soprattutto in riferimento alla visione dei colori come *Urphänomen* dell'intuizione fantastica, ma anche più modernamente dell'interpretazione del colore come fenomeno di *Entgrenzung*, di debordamento e sconfinamento oltre la linea del contorno, si rinvia a Brüggemann *Spiel* 212-222.

<sup>15</sup> Dal plico N, denominato [*Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*]: "Un problema centrale del materialismo storico che andrebbe finalmente riconosciuto: la comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della perspicuità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista?" (Benjamin *Passages* I 515). La prima di queste due vie può sembrare una ripresa del surrealismo: il principio del montaggio: la seconda non viene espressamente nominata da Benjamin, ma crediamo di poterla dedurre da quanto lui stesso dice nella parte sull'*intérieur* e poi sulla *flâneurie*: la ripresa del *colportage* e della visualità, che era stata l'idea guida dello storicismo borghese dell'Ottocento, e che aveva sdoganato le immagini, facendone un inconscio estroflesso, preparando in tal modo la strada al cinema. Così, con un'incongruenza solo apparente, Benjamin sembra riconoscere una correlazione sotterranea tra la modernità di Baudelaire e lo storicismo: "Lo storicismo del XIX secolo è lo sfondo da cui si stacca la *recherche de la modernité* di Baudelaire" (Benjamin *Passages* I 377).



questo devono contenere queste pagine”.<sup>16</sup> E ancora, con tono ancor più programmatico:

Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l’arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio [...] Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di ingegnoso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l’inventario, bensì per rendere loro giustizia nell’unico modo possibile: usandoli. (Benjamin *Passages* I 514).

Il metodo del montaggio chiamato espressamente in causa, non deve indurre a pensare a una sudditanza di Benjamin nei confronti del surrealismo: se è vero che soprattutto Aragon, col suo *Paysan de Paris*,<sup>17</sup> ha agito da catalizzatore mettendo in moto lo spirito di costruzione di Benjamin, è pur vero che, sempre nella sezione N [*Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*], Benjamin finiva col prendere le distanze dalla mitologia surrealista, cui rimproverava un eccessivo soggettivismo: quest’ultimo non avrebbe consentito all’avanguardia surrealista di cogliere l’essenza, anonima, sovraindividuale e oggettiva del collettivo, che avrebbe potuto affermarsi solo al prezzo della completa estinzione della coscienza borghese individuale:

Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico – la “mitologia” – e a questo impressionismo si devono i molti vacui filosofemi del libro – qui si tratta, invece, di una dissoluzione della “mitologia” nello spazio della storia. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato. (Benjamin *Passages* I 512).

Da qui si comprende la vera essenza dell’eroismo di Baudelaire, posto a più riprese da Benjamin in rapporto di analogia con lo sguardo eroico di Nietzsche: in entrambi la coscienza individuale tardoborghese [giunge alla profetica consapevolezza del proprio destino di caducità, ma ancor più della perdita di necessità che investe il genio in quanto individuo d’eccezione o, come lo definisce Nietzsche, *großer Mensch*, in una società che, di lì a poco, sarebbe stata dominata dalla massa anonima. L’io si scopre cosa fra le cose: si tratta di un duplice movimento, per cui se da un lato si ha il declino del soggetto, già intronizzato dalla morale e dall’ideologia dell’Ottocento borghese, dall’altra sorge il mondo obliato e umiliato, scomposto e frantumato delle cose, degli oggetti dimenticati e fuori moda, per offrirsi come irrinunciabile chiave interpretativa di tutta un’epoca. Nell’emancipazione delle cose dalla categoria del possesso – motivo centrale nella sezione sul collezionista – si può leggere una metafora della *Erlösung* della classe subalterna e del proletariato. Nella spazialità della *Dingwelt* si è depositata la storia, il tempo – che non potrebbe altrimenti essere

<sup>16</sup> Benjamin *Passages* I 436.

<sup>17</sup> “Soprattutto *Le Paysan de Paris* di Aragon, in parte tradotto dallo stesso Benjamin, gli offre in questo contesto la chiave per la scoperta dei *passages* parigini, concepiti come *Dingwelt* del XIX sec., minacciata da oblio e decadenza” (Maeding 25). Fürnkäs parla di “sguardo sull’invecchiare della modernità” (Fürnkäs 98).



oggetto di descrizione – è il tempo della *Vergänglichkeit*, del tra-passare, che si offre così allo sguardo.

Il discorso di Benjamin però è, anche su questo punto, ancipite, volto insieme al passato e al futuro: il tramonto del sole romantico cela, esattamente come l'autodissipazione dell'astro zarathustriano, il moto di superamento di sé, l'autodissolvimento e il suicidio come estrema, ancorché paradossale autorealizzazione dell'individuo d'eccezione: come il sole diffonde il massimo splendore nell'atto di inabissarsi, così il *flâneur* scocca un ultimo sguardo estremamente penetrante, proprio nell'atto di sprofondare per sempre e di perdersi nel mare della folla cittadina.<sup>18</sup> Il motivo del collettivo ricomprende però, inavvertitamente, quello del mito. Questo, nel *Passagen-Werk*, appare quale interfaccia destinato a porre in comunicazione architettura e "collettivo sognante". Gli spazi del collettivo sono le strade, tutte le architetture pubbliche che l'Ottocento borghese ha trascurato, per rinserrarsi entro il proprio *intérieur*; e quest'ultimo, non a caso, ha assunto coi suoi mobili cupi e solenni la funzione di fortificazione rivolta non più all'esterno, come nel Medioevo, ma verso un'interiorità che arretra sempre di più, fino a ritrarsi in un bozzolo o in un embrione.<sup>19</sup> Al borghese rinchiuso, asserragliato come in un fortino nel suo *intérieur*,<sup>20</sup> fa riscontro invece il contatto del collettivo sognante con gli spazi anonimi della metropoli, con i *passages* che, grazie al vetro delle volte, si trovano in diretto contatto visivo con lo spazio uranico, altro richiamo mitico, direttamente riconducibile al dio triste Saturno (Honold 389-394).

## L'INFANZIA, IL RISVEGLIO, LE GENERAZIONI

Ciascuna generazione rappresenta il passato per quella successiva; ne costituisce l'infanzia, il versante rivolto al sogno, ciò che Benjamin chiama la *Traumseite*. D'altra parte ciascuna nuova generazione riceve da quella che l'ha preceduta un corredo d'invenzioni e di "novità" ormai superate o rimaste allo stato di sogni, di potenzialità e di futuro, tramontato prima di diventare presente, esattamente come i *Passages*

---

<sup>18</sup> "Il ritmo [del *flâneur*] è una protesta contro quello frenetico della folla, come a imitare il passo delle tartarughe portate nelle strade, secondo una voga del tempo [...] Il *flâneur* è in qualche modo 'l'uomo della folla', dal titolo della novella di Poe che Baudelaire ha tradotto [...] perché si è formato con le masse delle grandi città e i nuovi metodi di costruzione che realizzano i *passages*, gallerie vetrate, illuminate dall'alto e costellate di *boutiques*, un mondo in cui egli è di casa" (D'Urso 114-115).

<sup>19</sup> "La difficoltà della riflessione sull'abitare deriva dal fatto che da una parte vi deve essere riconosciuto ciò che è antichissimo – forse eterno –, l'immagine del soggiorno dell'uomo nel corpo materno; e che d'altra parte, malgrado questo motivo storico-originario, nell'abitare deve essere compresa, nella sua forma più estrema, una condizione di esistenza del XIX secolo. La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta di chi vi abita [...] Il XIX sec. è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa". (Benjamin *Passages* I 234).

<sup>20</sup> Sempre a proposito dell'*intérieur* fortificato in cui si rinserra il borghese, Benjamin nota che "questo stato d'animo comprende anche un'avversione per lo spazio libero, per così dire uranico, che getta nuova luce sugli eccessi della tappezzeria negli interni di allora." (Benjamin *Passages* I 229).



parigini, decadute prima di pervenire alla piena realizzazione. Per la concezione benjaminiana del bambino e dell'infanzia l'altro autore che riveste un'importanza fondamentale è Jean Paul, e in particolare la sua opera *Levana* (1807), nella quale proprio il bambino veniva definito "angelo meravigliosamente estraneo che, non avvezzo alla nostra lingua straniera [...] ci guarda muto e con attenzione, ma con celestiale purezza" (Brüggemann 110). Nell'*Exposé Parigi capitale del XIX sec.* Benjamin individuerà una continuità tra quest'opera jeanpauliana e gli aspetti pedagogici del pensiero di Fourier. Tutt'altro che irrilevante appare la posizione *in limine* che nella breve narrazione a carattere dialogico *Gespräch über dem Corso*, Benjamin attribuisce all'infanzia. In questa posizione liminare egli individua anzi "das Wunderbare an Kindern", ciò che vi è di meraviglioso nei bambini:

Il meraviglioso dei bambini consiste nel fatto che essi, senza tanti complimenti, possono varcare gli ambiti di confine dell'umano, indugiando nell'uno o nell'altro, senza dover scendere minimamente a compromessi. È una tale intransigenza ciò che noi, più tardi, perdiamo. (Benjamin *Kleine Prosa*, 770, traduzione B. Di Noi).

Sorge a questo punto spontaneo istituire un rapporto tra tale infantile disinvoltura e *das mimetische Vermögen*, quella facoltà mimetica che i bambini, in questo simili ai popoli primitivi, possiedono ancora in grado considerevole, e che va perduta con l'ingresso nell'età adulta e nel processo di civilizzazione. Nel suo saggio del 1930 dedicato a Karl Kraus, *Erfahrung und Armut*, Benjamin aveva fornito un abbozzo di storia dell'arte, vista dalla prospettiva del proprio materialismo antropologico: fa qui il suo ingresso un'enigmatica figura composita, strana commistione di angelo, bambino e cannibale. Questa creatura eterogenea incarna la sintesi sovversiva di elemento infantile e demoniaco, mentre si pone come antitesi, in chiave teologica, dell'Uomo nuovo dell'avanguardia, cui "si contrappone come una creatura fatta di bambino e di cannibale: niente affatto un uomo nuovo; un Non-Uomo; un nuovo angelo" (Benjamin *Aufsätze*, 367). Anche in questo ibrido si potrebbe vedere un'influenza della concezione del bambino jeanpauliano meravigliosamente straniero ed angelico, che quasi anticipa gli aspetti teriomorfi dell'*Angelus Novus*.

È soprattutto il gioco a raccordare la sfera dell'infanzia a quelli della creazione artistica e dell'utopia. Questo tema, leggermente defilato nel *Passagen-Werk*, viene però affrontato da Benjamin in altri scritti: primo fra tutti *Einbahnstraße*, che reca non a caso la celeberrima dedica a Asja Lacis, colei che iniziò Benjamin all'attivismo politico e rivoluzionario, ma anche geniale creatrice, non a caso, di una forma di improvvisazione teatrale rivolta proprio ai bambini. Fulcro prospettico di *Einbahnstraße* è il trentesimo brano, *Ingrandimenti*, in cui campeggia una figura infantile fissata in sei istantanee. Questo bambino pregusta nel piacere sensuale delle ghiottonerie il futuro piacere sessuale e, nella gioia delle sue collezioni di rifiuti e scarti, diviene modello dello storico materialista; nel frammento centrale il fanciullo, sulla giostra, concepisce la vita in armoniosa comunione con la natura, e quest'intuizione diviene un'eterna ebbrezza di dominio. Qui, al livello individuale, avviene quello che nel *Passagen-Werk* Benjamin avrebbe cercato di estendere al piano intersoggettivo, facendone la legge del concatenarsi di generazioni. La nuova generazione riceve sotto forma di giocattoli



questo potenziale “utopico” proveniente dal passato. Così si legge nelle prime annotazioni del convoluto K, intitolato *Città di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*:

[...] Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso emerge con estrema chiarezza nei passages. Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istruzione religiosa, un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini [...] Ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è un esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana e dialettica della rammemorazione. (Benjamin *Passages* I 433).

Appoggiandosi tra l'altro all'opera dello storico materialista Hermann Lotze, di cui cita vari passi da *Mikrokosmos* (1864), Benjamin contrappone all'idea di un progresso rettilineo dell'umanità, il gesto del ribaltamento dialettico che si attua da una generazione all'altra; questo gesto viene fatto coincidere con il risveglio:

Il fatto che siamo stati bambini in quest'epoca fa parte della sua immagine obiettiva. Essa doveva essere così, per fare uscire da sé questa generazione. Vale a dire: nel contesto onirico noi cerchiamo un momento teleologico. Questo momento è l'attesa. Il sogno attende segretamente il risveglio, il dormiente si consegna alla morte solo fino a nuovo ordine attendendo l'istante in cui, con astuzia, si sottrarrà ai suoi artigli. Così è anche per la collettività sognante, per la quale i suoi bambini diventano la felice occasione per il proprio risveglio. (Benjamin *Passages* I 434).

Come già per il concetto di abitare (Benjamin parlerà dell'uso transitivo del verbo, *bewohnen*) anche per il concetto di infanzia occorre distinguere tra il significato sovrastorico e quello storicamente determinato: per ciascuna nuova generazione, anche per il “collettivo sognante” del XIX sec. l'infanzia è stata la garanzia, la certezza che prima o poi il risveglio sarebbe sopraggiunto. Lo *Erwachen* però, in ottemperanza con le dottrine psicanalitiche, non è affatto concepito come uno stato in netta antitesi con il sogno/sonno, ma come un “piombare” (*Einfall*, trovata) della coscienza ridesta nel bel mezzo del proprio passato. Questo *Einfall* si attua come un rovesciamento o, con una metafora desunta dalla cosmologia, come una “rivoluzione copernicana”, che smentisce l'antico antropocentrismo storicistico, strettamente connesso alla fede borghese nel progresso.<sup>21</sup> Da una generazione all'altra non si ha ascesa né superamento, bensì rivolgimento. La prospettiva dell'*eschaton* colloca la rivoluzione sempre nel futuro (l'infanzia), ma quel futuro è poi in grado di leggere nel passato

---

<sup>21</sup> In Benjamin la particolare interpretazione del marxismo, il rifiuto del concetto di progresso ed evoluzione storica, nonché la concezione di immagine dialettica, concorrono a definire un orizzonte entro il quale si iscrive anche la tecnica di composizione per citazioni adottata nel *Passagen-Werk*; essa risulta perfettamente funzionale a un tipo di memoria storica che procede per salti e riattualizzazioni discontinue, rapsodiche del passato. “Instead of revoking his Marxism, resulting in a radical revision of vulgar Marxism [...] Benjamin conceives history not as a progressive flow of homogeneous, empty time, but as an anachronic constellation of past and present, shot through with sparks of messianic time [...] According to this anti-evolutionary concept of history, the past is never simply gone; it can never be fully historicised unless it is recalled – cited in a revolutionary way” (Sami Khatib 3).



tracce di un cambiamento, le stesse che la generazione passata non era stata capace di cogliere. Per questo gli oggetti del gioco infantile possono essere accostati alle merci dimenticate nei corridoi ormai cadenti e in rovina dei "passages": come quelle, anche i giochi infantili sono testimonianze e relitti di un futuro trascorso, della speranza fantasmatica di un *bonheur* irrealizzato.

## IMMAGINE SURREALISTA E GRANDVILLE

In una lettera a Adorno del 10 giugno 1935 Benjamin nominava quelli che riteneva i due temi centrali dell'*exposé*: la "definizione differenziale della merce agli inizi del capitalismo avanzato" e, praticamente nel medesimo periodo, la "indifferenza di classe dell'inconscio collettivo" (Benjamin *Passages* II 1087).

Tramite la potenza anonima della collettività, anzi servendosi di essa come di un *medium*, il mito fa ritorno proprio negli aspetti più anonimi e degradati della dimensione urbana. Gli spazi del collettivo sono quelli in cui deve compiersi la rivoluzione copernicana, deve cioè attuarsi, secondo la modalità del ribaltamento rivoluzionario, il passaggio dalla coscienza dell'individualità borghese, al risveglio sovraindividuale; questo passaggio si accompagna al movimento opposto e simultaneo, per cui il viaggio macrocosmico si tramuta in un viaggio attraverso il *Leibraum*. In quest'ultimo ribaltamento, conseguenza estrema della struttura a cerchi concentrici della cosmologia di Blanqui,<sup>22</sup> andrà vista la radice antropologica del materialismo di Benjamin:

Il XIX secolo, un lasso di tempo (un sogno di un tempo [*Zeitraum*]) in cui la coscienza individuale si consolida sempre di più nella riflessione, mentre la coscienza collettiva cade in un sonno sempre più profondo. Ora, però, il dormiente – simile in questo al folle – intraprende attraverso il suo corpo un viaggio macrocosmico: grazie allo straordinario affinamento della sua autopercezione, i rumori e le sensazioni dei suoi organi interni – pressione del sangue, movimenti intestinali, battito cardiaco e tensioni muscolari – che nell'individuo sano e sveglio si perdono nella risacca della buona salute, generano le immagini del delirio o del sogno che ne danno una traduzione o spiegazione; è quanto accade anche alla collettività sognante, che nei *passages* sprofonda nel proprio interno. È a esso che dobbiamo guardare perché sia possibile [...]interpretare il XIX secolo come la sequenza delle sue visioni oniriche. (Benjamin *Passages* I 433).

---

<sup>22</sup> Sul paragone tra Baudelaire e Blanqui, mediato dalla lettura della bohème data da Marx, si rinvia alle osservazioni di D'Urso (112-113): "Nel riconoscimento da parte di Marx dei veri capi del partito proletario in Blanqui e nei suoi compagni [...] e nel suo paragonarli agli alchimisti della rivoluzione, Benjamin trova un trampolino per l'audace nesso che vuole evidenziare col poeta allegorista".





Con questo passaggio, uno dei più densi della sezione K, non a caso intitolata *Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropomorphischer Nihilismus*, Benjamin associa via via il motivo del sogno a luoghi determinati: la città, l'esterno, l'intérieur; il collettivo sognante produce la moda, l'architettura, le réclames, quali proiezioni esteriori della propria produzione onirica. Questa sezione pare svolgere per il *Passagen-Werk* una funzione analoga alla premessa gnoseologica nel libro sul *Trauerspiel*. Sbalzata in margine alla grande archeologia del moderno, questa sezione, se da una parte attua una *Ausblendung* del Baudelaire, porta d'altro canto a maturazione una serie di questioni atte a mettere debitamente a fuoco la dialettica sogno/risveglio, agganciandola alla questione del rapporto generazionale e, soprattutto, al tema dell'infanzia. È infine sempre nel convoluto K che Benjamin affronta il motivo del *Kitsch*, già trattato nella parte sull'intérieur borghese, trattandolo questa volta in chiave attualizzante, ovvero proiettandolo sul fenomeno del film; il che gli impone di chiarire ulteriormente la propria posizione rispetto al Surrealismo. Ed è sempre qui che Benjamin traccia le grandi linee di quello che, già verso la fine del suo saggio sul Surrealismo, aveva definito "materialismo antropologico". Il materialismo di Benjamin si distingue da un lato dal materialismo esclusivamente teoretico del marxismo, dove teoretico andrà ricondotto all'etimo del *theorein*, del guardare e della vista: a una visione che oppone il soggetto al proprio *Gegenstand*, riproponendo il modello epistemologico cartesiano, di uno spazio ordinato da un soggetto sovrano, Benjamin oppone – in sintonia con la teoria surrealista del sogno e con gli esperimenti dell'ebbrezza provocata dall'haschisch – uno spazio altro, in cui lo stesso io venga ricompreso, e dunque trasceso. Anzi all'idea cartesiana del soggetto sovrano e organizzatore egli oppone, con vera e propria rivoluzione copernicana, il superamento dell'antropocentrismo, quella medesima *Lockerung des Ich* perseguita dai surrealisti. Tale nuova posizione imponeva qualcosa di molto simile al "dérangement de l'axe" al minimale spostamento dell'asse visivo, di cui Benjamin aveva parlato nello scritto su Kafka. Il materialismo antropologico di Benjamin si ripropone però anche, come si è visto, il superamento della mitologia surrealista. Alla costruzione monumentale dello storicismo ottocentesco, fondato sul concetto di progresso e di individualità e fiera delle vittorie riportate su un passato umiliato, bisognava ora contrapporre la scoperta minimale e circoscritta, che Benjamin esprime programmaticamente con un'immagine che fa riaffiorare "das Noch-nicht-bewußtes Wissen vom Gewesenen", un sapere che, come le immagini della *mémoire involontaire*, non sia ancora pervenuto alla coscienza. Non sono solo le cose vecchie e desuete, di cui dobbiamo assorbire la vita come nel *Kitsch* onirico:<sup>23</sup> sono ancor più i materiali delle costruzioni in vetro e acciaio da cui, con

---

<sup>23</sup> Il concetto di *Traumkitsch* designa qui "un mondo di oggetti al di fuori dell'arte" (Fürnkäs, 30). Si veda anche Maeding (13-14): " [...] Benjamin begreift das Träumen nicht als eine die Wirklichkeit transzendierende Aktivität, sondern als geschichtliche Struktur, konkreter noch als das geschichtliche Unbewusste [...] Begründet wird die zentrale Bedeutung des Traums mit Verweis auf den im Traum offenbaren Kitschcharakter der Dinge". [Benjamin concepisce l'attività onirica non come un'attività che trascenda la realtà, bensì come una struttura storica, ancor più concretamente come inconscio storico



un ulteriore ribaltamento dell'interno all'esterno, sarebbe nato il Bauhaus, il *Rohstoff*, la materia prima del XIX sec., l'oggetto d'indagine del *Passagen-Werk*: oggetto singolare, che tende a farsi tutt'uno col soggetto indagante, che infatti a ogni passo tende a sprofondarvi e a confondersi con esso, come in un *Vexierbild*. Radicalizzando l'esperienza surrealista della scrittura automatica, Benjamin va qui alla ricerca di una *Sprache aus dem Material*, nella quale – eludendo l'*attrappe* dell'io – potesse finalmente riaffiorare l'originaria carica mimetica del linguaggio primitivo.<sup>24</sup> Quello che il XIX sec., nell'ebbrezza dell'individualismo borghese, ha creato "wie im Taumel", alla cieca, deve ora essere rivisto alla luce della coscienza ridesta, nel risveglio della collettività. Lo stesso deve accadere per la *ausgestorbene Dingwelt* racchiusa nei *passages*. Quest'estinto mondo delle cose, d'altra parte, si trova in un rapporto di sotterranea identità con la soggettività poetante di Baudelaire, che si scopre ancora una volta vero e proprio centro dissolto della galassia del *Passagen-Werk*: d'un tratto Baudelaire scopre se stesso irresistibilmente nuovo, raccoglie se medesimo da terra, e si osserva, quasi fosse la tessera del mosaico complessivo di quella città, che è in realtà una *durée*, una memoria vivente. Tutto il *Passagen-Werk* è percorso da questa doppia corrente di reificazione dell'umano e umanizzazione dell'inanimato, che trova due coronamenti distinti e antitetici: da una parte l'animismo di Baudelaire, dall'altra la vignetta grottesca di Grandville, antesignana dei *cartoons* di Walt Disney.

Sul concetto di materialismo antropologico Benjamin torna soprattutto in un passo del *Passagen-Werk* che l'edizione di Tiedemann riporta nel volume II delle *Aufzeichnungen und Materialien*, sotto il titolo [*soziale Bewegung*], immettendolo in un preciso rapporto con quel "futuro passato", o trascorsa anticipazione utopica non pervenuta a realizzazione di cui si è detto nella parte introduttiva del presente saggio. Il brano inizia con una citazione da Emmanuel Berl, il quale notava come la rivoluzione prospettata dai surrealisti si riallacciasse espressamente a un momento anteriore allo sviluppo vero e proprio del marxismo, un momento aurorale, in cui la confusione tra non conformismo artistico e rivoluzione proletaria era ancora possibile. Così commenta Benjamin:

E non è un caso. Infatti da una parte vi sono nel surrealismo degli elementi – come il materialismo antropologico, l'avversione contro il progresso – refrattari al marxismo, dall'altra però fa sentire la sua voce, in esso, la volontà dell'apocatastasi, della decisione di riunificare proprio gli elementi del "troppo presto" e del "troppo tardi", del primo inizio e dell'ultima disgregazione nell'agire rivoluzionario e nel pensare rivoluzionario (Benjamin *Passages* II 770).

---

[...]Il significato centrale del sogno viene motivato col rinvio alla natura *kitsch* delle cose che nel sogno si palesa. Trad. B. Di Noi]

<sup>24</sup> "Il XIX secolo: singolare fusione di tendenze individualistiche e collettivistiche, che ha, più di ogni altra epoca precedente, la tendenza a bollare ogni azione con l'etichetta dell'individualità (Io, Nazione, Arte) ma deve poi, sotterraneamente, creare negli ambiti più reconditi del quotidiano, come in un delirio, gli elementi per una struttura collettiva... È questa la materia prima con cui dobbiamo fare i conti: edifici grigi, magazzini, esposizioni." (Benjamin *Passages* I 435). Si tratta di un passo che Benjamin riprende da *Bauen in Frankreich* di Gidion, una delle fonti che più citate in calce, in questa e in altre sezioni.



All'*apokatastasis* si ricollegano, in altre sezioni, tanto il rinvio quasi ossessivo all'eterno ritorno,<sup>25</sup> quanto i motivi della palingenesi attuata dalla dialettica di sogno e risveglio. La tendenza a rivalutare il momento pre-scientifico del pensiero materialista, in Benjamin, è stata d'altra parte posta in luce anche da un recente volume miscelaneo, che pone a confronto il materialismo antropologico benjaminiano con quello di Althusser (Berdet/Ebke 46). A differenza di Althusser, che privilegia il momento scientifico della speculazione marxista, Benjamin riabilita invece proprio il giovane Marx, con frequenti riferimenti a Feuerbach, e parte da lì per tracciare le linee del proprio materialismo antropologico.

La persistente attenzione ai *Bilder* accomuna ancora una volta Benjamin alla poetica surrealista; ma a differenza di quanto avveniva nella mitologia surrealista, le immagini benjaminiane sono dotate di vita propria, e come tali si impongono al soggetto; non quali ipostasi di una potenza extraumana, ma alla stregua di portatori di un futuro passato, di una speranza utopica proveniente dalle trascorse generazioni e non ancora pervenuta a realizzazione. Lungi dal costituire qualcosa di addito o di puramente esteriore rispetto al nerbo filosofico del suo pensiero, i *Bilder* rappresentano in realtà lo stesso spazio, lo *Zeitraum* o *Zeit-traum*, in cui la dimensione messianica del pensiero di Benjamin si manifesta e perviene alla coscienza. La figura benjaminiana del messianico si colloca al crocevia tra la *mystische Vorstellung* e l'irruzione apocalittica e rivoluzionaria del tempo "altro". Entrambe queste tradizioni del pensiero messianico sono presenti in Benjamin, sia nella fase centrale che in quella tarda della sua riflessione – in cui rientra il *Passagen-Werk*. La dimensione messianica, quella "debole forza messianica"<sup>26</sup> che Benjamin attribuisce al proprio pensiero, non si rivela mai immediatamente, ma sempre in forma allegorica, tramite uno *Anderssprechen* che ha appunto nei *dialektische Bilder* il proprio *medium* privilegiato. La fisionomia delle figure in cui il messianesimo di Benjamin perviene a manifestazione, l'Angelo, la bambola, l'omino gobbo, mantiene qualcosa di indissolubilmente legato all'infanzia. Come ha

---

<sup>25</sup> Così nel convoluto D, intitolato appunto [*La noia. Eterno ritorno*]: "L'idea dell'eterno ritorno estrae magicamente dalla miseria del periodo della rivoluzione industriale tedesca [*Gründerjahre*] la fantasmagoria della felicità. Questa dottrina è il tentativo di conciliare le tendenze reciprocamente contraddittorie del desiderio: quella della ripetizione e quella dell'eternità. Quest'eroismo fa da *pendant* all'eroismo di Baudelaire che dalla miseria del Secondo Impero estrae magicamente la fantasmagoria della modernità." (Benjamin *Passages* I 125). E ancora, nel plico J dedicato a Baudelaire: "L'idea dell'eterno ritorno fa dello stesso accadere storico un articolo di massa. Questa concezione mostra però anche in un altro senso – per così dire nel suo rovescio – la traccia delle circostanze economiche cui deve la sua improvvisa attualità. Essa si annunciò nell'istante in cui la sicurezza delle condizioni di vita diminuì radicalmente in seguito alla successione accelerata delle crisi. L'idea dell'eterno ritorno ricavava il suo splendore dal fatto che non si potesse più contare con sicurezza sul ritorno delle stesse condizioni a intervalli più brevi di quelli forniti dall'eternità. Le costellazioni quotidiane cominciavano a divenire via via sempre meno quotidiane, il loro ritorno diventava via via sempre più raro e poteva sorgere così l'oscuro presentimento che ci si dovesse accontentare delle costellazioni cosmiche. Insomma, l'abitudine si accingeva a rinunciare ad alcuni dei suoi diritti [...] e già Baudelaire fu per tutta la vita incapace di sviluppare delle abitudini solide." Benjamin *Passages* I 371).

<sup>26</sup> Agamben (129-130) collega questa "debole forza messianica" alla seconda lettera di Paolo ai Corinzi.



notato Stéphane Moses (163), a queste figure del messianico attiene una funzione epistemologica, che non può sussistere indipendentemente dalle immagini (ovvero dalle allegorie) in cui perviene a manifestazione: i *Denkbilder* di Benjamin, pertanto, non sono il mero velo allegorico di un nucleo concettuale separabile da essi, ma costituiscono la sostanza stessa del suo discorso messianico. La temporalità paradossale dei *Denkbilder* rende plasticamente evidente la distanza che separa il materialismo storico di Benjamin, dallo storicismo ottocentesco. Su questa distanza si impernia sia il concetto ontologico di *Ur-sprung*, che il gesto dello *Einfall*, che di quella dimensione ontologica costituisce il corrispettivo gnoseologico, il *modus cognoscendi* in cui lo “Jetzt der Erkennbarkeit” perviene alla coscienza.

Da qui, con un ulteriore passaggio, l'importanza del *Kitsch* – fenomeno a cui Benjamin si accosta anche sulla scorta del surrealismo – e ancor più del cinema come inconscio esteriorizzato, visione onirica non più individuale, ma proiettata all'esterno e condivisa dalla moltitudine. Il *Passagen-Werk* si muove costantemente e simultaneamente su una molteplicità di fronti, che procedono come le linee melodiche di un'armonia, coincidendo su alcuni accordi, condensandosi infine in quello che Benjamin chiama l'immagine dialettica. D'altra parte, quasi a mettere in guardia dal rischio di una realizzazione troppo letterale della “profane Erleuchtung”, che coinciderebbe poi con la realizzazione della proiezione utopica Benjamin, con la sua peculiare doppia ottica, vede come la stessa immagine dialettica si muova sul crinale del *Kitsch*, tutte le volte che dimentica l'altro, fondamentale versante, che è quello di *das Ausdruckslose*: profondamente *Kitsch* è infatti la vignetta di Grandville, che quasi suggella il progetto dedicato ai *passages* parigini, posta circolarmente all'inizio e alla fine di essi. Il brano reca il titolo *L'anello di Saturno o sulle costruzioni di ferro*, ed esemplifica su di un registro grottesco la compenetrazione tra cosmologia e costruttivismo, proiettandola in una dimensione ormai francamente *Kitsch*: le orbite delle costellazioni, nella vignetta presa in esame da Benjamin, appaiono ridotte da Grandville all'architettura circolare di un ponte, le cui estremità si perdono in lontananza, che poggia su un numero esorbitante di piloni, i quali a loro volta hanno come supporto i pianeti: Grandville spinge all'estrema conseguenza quel principio del ribaltamento, che fa del cosmo il modello di un mimetismo architettonico, già sperimentato nelle costruzioni della Francia post-rivoluzionaria, tendenti al modulo circolare che riproduce l'orbita sferica di stelle e corpo celesti. Ma ora la materializzazione del motivo, il suo reificarsi e rimpicciolirsi in ringhiera, prelude alla dimensione trivializzante del cinema, quale proiezione dell'inconscio collettivo, e della *réclame*, che infatti appartengono all'oscurità dell'attimo vissuto:

Il trecentotrentamillesimo pilone poggiava su Saturno. Qui il nostro folletto si accorse che l'anello intorno a quel pianeta non era altro che una balconata su cui i saturniani, la sera, andavano a prendere una boccata d'aria fresca. (Benjamin *Passages* II, 413).



## BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. *Il tempo che resta: Un commento alla lettera ai Romani*. Bollati-Boringhieri, 2000.

Azzariti-Fumaroli, Luigi. *Passaggio al vuoto*. Quodlibet, 2015.

Baehrens, Konstantin. "Mediale Organisierung des Leibraums durch zweite Technik. Zu Walter Benjamins anthropologischem Materialismus." *Anthropologischer Materialismus & Materialismus der Begegnung. Vermessung der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*, a cura di Marc Berdet e Thomas Ebke, Xenomoi, 2014, pp. 163-187.

Berdet, Marc, e Thomas Ebke. "Einleitung." *Anthropologischer Materialismus & Materialismus der Begegnung*, a cura di Marc Berdet e Thomas Ebke, Xenomoi, 2014, pp. 9-48.

Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi*. a cura di Rolf Tiedemann, trad. it. di Enrico Ganni, Einaudi, 2007, in 2 voll. [W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1982, in 2 Bänden].

---. *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II*, a cura di Rolf Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991.

---. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften III*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991.

---. *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften IV*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991.

---. *Briefe in 2 Bänden*. a cura di Gershom Scholem e Theodor Wiesengrund Adorno, suhrkamp, 1966.

Blobel, Martin. *Polis und Kosmopolis. Nachrevolutionärer Totenkult und Politikbegriff in Walter Benjamins frühem Passagenwerk*. Königshausen & Neumann, 1999.

Bohrer, Karl-Heinz. *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Suhrkamp, 1996.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectic of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades-Project*. MIT Press, 1999.

Brüggemann, Heinz. "Walter Benjamins Projekt 'Phantasie und Farbe' in romantischen Kontexten." *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, a cura di Heinz Brüggemann e Günther Oesterle, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 395-445.

---. *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Königshausen & Neumann, 2011.

Desideri, Fabrizio. "Le vrai n'a pas de fenêtres.... Remarques sur le Passagen-Werk." *Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27-29 juin 1983*, a cura di Heinz Wismann, Cerf, 2007, pp. 201-218.





Didi-Hubermann, Georges. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. trad. ital. di Chiara Tartarini, Bollati-Boringhieri, 2009 [*La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les éditions de Minuit, 2008].

D'Urso, Andrea. "Sul Baudelaire di Walter Benjamin. Dalla teoria della traduzione alla sociologia della letteratura." *Enthymema*, n. 13, 2015, pp. 108-122.

Espagne, Michel, e Michael Werner. "Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire'. Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 58, 1984, pp. 593-657.

Fürnkäs, Joseph. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Metzler, 1988.

Hartung, Günter. "Der Mythos und das mythische Zeitalter in Benjamins Philosophie." *Global Benjamin 1*, a cura di Klaus Gerber, Fink, 1999, pp. 56-72.

Honold, Alexander. "Saturn, Chiron und die Dioskuren. Walter Benjamins romantische Astronomie". *Walter Benjamin und die Romantische Moderne*, a cura di Heinz Brüggemann e Günther Oesterle, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 371-394.

Johannßen, Dennis. "Leibhafte Politik. Zum psychophysischen Problem im Zusammenhang des anthropologischen Materialismus." *Anthropologischer Materialismus der Begegnungen*, a cura di Marc Berdet e Thomas Ebke, Xenomoi, 2014, pp. 143-162.

Khatib, Sami. "Where the Past was, there History shall be." *Anthropology and Materialism*, Special Issue, 2017, pp. 1-22 *Discontinuous Infinities*, <https://journals.openedition.org/an>. Consultato il 18 apr. 2019.

Maeding, Linda. "Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption." *Revista de Filologia Alemanna*, n. 20, 2012, pp. 11-28.

Menninghaus, Winfried. *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp, 1986.

---. "Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene." *Walter Benjamin 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*, a cura di Uwe Steiner, Peter Lang, 1992, pp. 33-76.

---. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, 1995.

Mosès, Stéphane. *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, trad. di Michele Berteggia, Anabasi, 1993 [*L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, 1992].

Müller, Frank. "Undialektisch, vermittlungslos und romantisch? Adornos Kritik am anthropologischen Materialismus Walter Benjamins." *Anthropologischer Materialismus & Materialismus der Begegnung*, a cura di Marc Berdet e Thomas Ebke, Xenomoi, 2014, pp. 301-325.

Sieber, Jan. "Allegorie und Revolte bei Baudelaire und Blanqui. Walter Benjamins Zeugen der Urgeschichte des 19. Jahrhunderts." *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, 2014. <https://journals.openedition.org/an>. Consultato il 18 apr. 2019.





Weidner, Daniel. *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Suhrkamp, 2010.

Weigel, Sigrid. *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Fischer, 1997.

---

**Barbara Di Noi** ha conseguito il Dottorato in Germanistica nel 1995 con una dissertazione su E. Th A. Hoffmann (i rapporti tra letteratura e musica); i suoi interessi vertono principalmente su Romanticismo e Decadentismo di area culturale tedesca e asburgica. I suoi lavori monografici e saggi vertono su Trakl, Rilke e Kafka. Dal 1995 al 2005 ha fatto parte della redazione dell'«Annuario italiano di Comparatistica», una delle più prestigiose riviste di letterature Comparate affiliata alla AILC. Nel 2009 e poi nel 2015 ha pubblicato due lavori monografici su Kafka. Nel 2011 è uscita per Biblion la sua traduzione del frammento drammatico di Franz Kafka *I Guardiani della cripta*. Nel 2016 ha pubblicato un saggio di ampio respiro sui "passages" di Walter Benjamin: Attualmente sta lavorando a un ambizioso progetto di traduzione delle opere poetiche e di saggistica di Heine. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali in Germania, USA e Parigi. Due anni fa ha preso parte al convegno internazionale della GSA ad Atlanta, con una relazione dedicata alla Cosmologia in Benjamin (*Die Wiederkehr von Saturn*). Come traduttrice ha partecipato al progetto di edizione italiana delle opere complete di Winckelmann, curato e diretto da Villa Sciarra, Studi Germanici.

[barbiedinoi@gmail.com](mailto:barbiedinoi@gmail.com)