

Conoscere per minuzie. Elementi di gnoseologia in Kierkegaard, Benjamin e McLuhan

Antonio Rafele

Knowing through Minutia. Elements of Gnoseology in Kierkegaard, Benjamin and McLuhan.

This paper aims at investigating the textual relations that link the thoughts of Benjamin (On the Concept of Irony), McLuhan (Understanding media) e Benjamin (The Origin of German Tragic Drama) in a common reflection on the modes of knowledge. The elements of gnoseology which arise from this reflection have a great significance in media and communication studies. Thereupon, the paper builds-up a constellation of terms complementary each other (observer, image, mythical, dream, discontinuity, consciousness, memory, medium, writing), a plot of motifs aimed at showing in detail the strengthen of a form of knowledge based on time and representation.

Keywords: *observer, image, media, knowledge, representation.*

Osservatore, apparenza e immagine nel “Concetto di Ironia”

Nell’Introduzione al *Concetto di Ironia*, in una pagina straordinariamente densa di motivi, osservatore e apparenza sono due momenti complementari, inscindibili.

Se c’è qualcosa per cui elogiare l’indirizzo filosofico più recente nel suo splendido portamento, è di certo il vigore geniale con cui afferra e trattiene l’apparenza. Se or s’addice a codesta, che sempre in quanto tale è *foeminini generis*, di secondar la propria femminil natura ovvero cedere al più forte, così dal cavaliere filosofico si può lo stesso per equità pretendere rispetto e decoro, e un profondo fervore, invece di quel che troppo a volte s’ode: tintinnio di speroni, voci da padrone... Osservatore, uno dev’esserlo in senso erotico; nessun tratto, nessun momento ha da rimanergli indifferente, ma per converso deve pur avvertire la preponderanza sua, e usarne al fine solo d’aiutare l’apparenza a manifestarsi appieno. Per quanto dunque l’osservatore rechi con sé il concetto, conta ugualmente che l’apparenza non patisca violenza e che il concetto sia visto nascere in quella (Kierkegaard 1841, p. 19).

Tale complementarità non indica solamente una dipendenza reciproca, come se fosse possibile distinguere o porre a distanza tra loro i due momenti, quanto una coincidenza, un comune apparire. “Che l’apparenza non patisca

violenza e che il concetto sia visto nascere in quella”: in nessun punto è dato individuare una gerarchia e una spiegazione graduale dell’origine: senza esperienza non vi può essere il concetto e, viceversa, senza il concetto, che taglia e traspone nella riflessione una porzione di essa, l’esperienza è un corso vuoto e indistinto, un accumulo incessante di eventi e circostanze, senza alcun nesso o rapporto immediato tra loro. Nel caso dell’ironia, per Kierkegaard il concetto nasce con Socrate e con esso si articola in una fenomenologia materiale, antica o recente: *Simposio*, *Fedro*, *Fedone*, *La Repubblica*, *L’Apologia*, Aristofane e Senofonte, i Romantici; tuttavia, l’ironia esiste in quanto immagine solo quando il singolo dispone in una totalità organica e compiuta i dettagli, le minuzie e le sfaccettature di cui si è composto il percorso, istituendo un punto di vista che presenta quegli stessi eventi sotto un’altra luce. Nell’attimo in cui l’immagine si manifesta alcuni tratti o contorni materiali acquistano immediatamente significato; l’immagine esiste in parte nella sua articolazione storica, anzi senza la storia non sarebbe neanche pensabile o immaginabile, ma lungo il suo incedere acquista una preponderanza tale da tradurre il vissuto, o un momento di esso, in una forma leggibile. Una forma che “salva” i fenomeni, seppur per un breve periodo, dalla repentina catastrofe a cui sono sottoposti, da uno scorrere del tempo incurante di tutto ciò che non sia la propria esclusiva ripetizione, e che tutto trasforma, nel succedersi degli istanti di vita, in passato, in materia vuota e indecifrabile. In un modo non troppo dissimile, nei *Passages* di Walter Benjamin, la metropoli si diffrange in innumerevoli frammenti (Baudelaire, Poe, pubblicità, allegoria, Borsa, *art nouveau*, Jung e casa di sogno, collezionista, *interieur*, *flaneur*, la noia, Grandville e la prostituzione) la cui “tenuta” è in ultimo assicurata dalla “Moda”, come risulta evidente dai Konvolut B, J e N, rispettivamente dedicati alla Moda stessa, all’Esposizione Universale e alla Teoria della storia. Frammenti particolari, al cui interno si determinano continue sovrapposizioni tra antico e moderno, si uniscono in una costellazione carica di senso, che poi è l’idea dell’effimero, acquisendo, proprio in virtù di questa immagine complessiva, una massima autonomia come un’alta e particolare valenza conoscitiva. L’effimero non s’impone come un *a priori* o un modello che sopraggiunge da lontano, bensì come un richiamo indiretto ma presente, diffuso e latente, nella molteplicità dei passaggi

indicati. Esso è dunque un momento del percorso riflessivo, come anche una figura del lettore o dell'autore in quanto lettore di se stesso.

Nel caso uno grazie a una conoscenza intima di vita e circostanze di Socrate si fosse fatto un'idea della sua singolarità, non per questo avrebbe ancora cognizione piena di cos'è ironia. Questo affermiamo non per qualche diffidenza verso l'esistenza storica, quasi che il divenire stesso sia identico a una caduta dell'idea, quando invece ne è assai più il dispiegamento. Lungi da noi, ripeto, una diffidenza del genere; d'altro canto però non si può nemmeno presumere che un momento singolo dell'esistenza sia in quanto tale assolutamente adeguato all'idea [...] La natura non è in grado di trattenere il concetto, vuoi perché ciascun singolo fenomeno contiene solo un momento, e vuoi perché la somma intera dell'esistenza naturale è pur sempre un medio imperfetto, generatore non di soddisfazione, ma di nostalgia: una cosa simile appunto può esser detta della storia, nel senso che ciascun singolo fatto, per quanto evolva, è nondimeno solo un momento, e la somma intera dell'esistenza storica non è comunque ancora il medio assolutamente adeguato dell'idea, essendone piuttosto la temporalità discreta (così come la natura è la sua spazialità), e bisognosa del contraccolpo della coscienza, che volga lo sguardo indietro, faccia a faccia (ivi, p. 21).

Tra osservatore e apparenza, il "cavaliere" e la "*foeminini generis*", deve darsi una relazione erotica, una seduzione reciproca; da un lato, l'apparenza ha come rubato e rapito la vita dell'osservatore (nessun tratto, nessun momento ha da rimanergli indifferente, come se l'esistenza fosse un riflesso o un doppio del vissuto), dall'altro, essa diviene leggibile nell'istante in cui un osservatore se ne forma un'immagine (oltre ad ostentare rispetto e decoro, la riflessione spinge i fenomeni ad un alto grado di evidenza, che sottrae questi ultimi dal corso vuoto e omogeneo del tempo). Pur appartenendo al dominio del linguaggio, e dunque alla ragnatela infinita di rimandi che contraddistingue il rapporto tra idee del presente e lettere, testi e figure del passato, l'immagine porta con sé, sin dal suo primo apparire, le tracce e i residui dei fenomeni da cui ha tratto impulso. E a cui deve, seppur in modo indiretto, aderire, non solo per acquisire una forma dinamica, ma anche per offrire un varco al lettore, e ottenere pertanto un nuovo e alto grado di attualità.

L'esistenza storica non è comunque ancora “il *medio* assolutamente adeguato dell'idea”, essendone piuttosto la temporalità discreta e “bisognosa del *contraccolpo* della coscienza”. Al contatto con una coscienza riflettente gli eventi acquistano una nuova e ulteriore “natura”: nel passaggio si dissociano dal ritmo dell'assuefazione quotidiana, ovvero dal *medio* della realtà di cui prima erano parte essenziale, per divenire i segni di un percorso riflessivo. Tale messa a distanza, implicita nel fatto che gli eventi hanno assunto una forma linguistica e una consistenza concettuale, è il modo mediante cui l'io sistema e riguarda, come in una successione di fotogrammi, un proprio passato prossimo, offrendone tuttavia un'interpretazione attuale e presente; quelle stesse circostanze, che fino a poco prima contrassegnavano confusamente un modo d'essere o uno stile di vita, perdono ogni capacità di sopraffazione, per assumere al contrario i tratti e i contorni di un *habitus*, un modo di vita circoscritto e delimitato nel tempo come nello spazio. Al pari di un effetto luminoso, il ricordo, insieme a tanti altri ancora possibili o ugualmente raggiunti, si staglia in una costellazione in cui diversi momenti del pensiero hanno raggiunto un'esposizione chiara ed auto-evidente, che è in ultimo la rappresentazione o la retrospettiva della mente su un proprio passato prossimo. Tale punto di vista assicura un ordine temporale come una continuità tematica tra le diverse frazioni del percorso, pur essendo esso stesso situato nel tempo, una figura del tempo che lo istituisce.

Se però ci si chiede in generale cos'è il mitico, allora bisogna ben rispondere che è l'esilio dell'idea, la sua esteriorità, la sua spazio-temporalità immediata [...] Stanca del lavoro dialettico, la fantasia si corica a sognare, e da qui viene fuori il mitico. Durante questo sogno, l'idea scivola via alta e veloce in successione infinita, oppure sta immobile dilatandosi in presenza infinita per lo spazio [...] Il mitico sta nell'indecisione e doppiezza, nello stato intermedio da cui non si sono ancora emancipati gli interessi della coscienza. Fin quando il mito viene preso per realtà, esso non è propriamente mito; tale esso diventa solo all'istante del contatto con una coscienza riflettente; e nella misura in cui ora ha un contenuto speculativo e s'applica alla fantasia, compare l'esposizione mitica. Ma il tempo del mito è in un certo senso passato appena è questione di un'esposizione mitica [...] Appena cioè subentra la coscienza, si mostra che quei miraggi non erano però l'idea. Se ora,

dopo il risveglio della coscienza, la fantasia torna nostalgica a quei sogni, il mitico compare in una forma nuova, ossia come immagine (ivi, pp. 108-109).

Il riferimento sottostante a queste riflessioni è probabilmente – o comunque esso ne costituisce un passaggio essenziale – il celebre incontro tra Socrate e Diotima nel *Simposio*. Nel racconto di Diotima il bello si infrange in innumerevoli frammenti riflessivi (il bello della filosofia, il bello e l'amore, il corpo etc) del tutto autonomi tra loro e spesso correlati a immagini della storia che funzionano, rispetto a quei frammenti, come punti di inizio o corrispettivi indiretti. Al di là della presunta gerarchia che la “voce” sembra voler assegnare ai diversi momenti del pensiero, come se si trattasse di un percorso ascendente o della riproduzione di un diapason, in realtà nessuno dei momenti costituisce di per sé una totalità, né dipende sul piano tematico dagli altri, contenendo invece al suo interno una particolare e irriducibile potenzialità riflessiva. L'ordine, la “tenuta” dell'insieme deve dunque collocarsi altrove, in uno sguardo che, seppur *interno* al percorso compiuto, afferra e dispone in una forma organica i diversi momenti che si sono succeduti, conferendo ad essi una varietà di proprietà, connessioni e rimandi che fino a prima sembravano giacere nell'ombra. In questo modo ad essere messo al centro è il percorso stesso, ovvero l'incedere della riflessione verso un progressivo sminuzzarsi in stadi o stazioni del pensiero, che tanto maggiori saranno quanto magmatica si rivelerà la materia prescelta. A tale processo si deve ricondurre tanto l'invenzione dei frammenti in cui la riflessione si ferma e indugia, quanto il raggiungimento di un'esposizione chiara ed evidente, benché transitoria, di essi. All'interno del percorso i dettagli acquistano un ordine temporale in quanto frazioni di un unico processo riflessivo, e sempre all'interno deve costituirsi un luogo alto del pensiero che dispone questi ultimi in una costellazione. Una costellazione che, da un lato, è la creazione di un *testo*, un nuovo frammento della tradizione filosofica, dall'altro, è il rispecchiamento nel linguaggio di un evento che, sul piano fenomenico, ha contraddistinto un modo d'essere. Nel passaggio, il fenomeno viene sottratto dalla confusione in cui solitamente “dimora”, per assumere al contrario la consistenza di un'immagine. E sempre nella trasposizione il fenomeno acquista una particolare evidenza, diviene cioè leggibile e

comunicabile al di là del flusso indistinto e accelerato a cui appartiene. In tal modo il testo, o la forma in cui la riflessione avviene, si configura come la soglia al di qua della quale l'esperienza sembra perdersi nel nulla o nell'indistinto. Il testo, che è in realtà un salto rispetto al piano fenomenico, ovvero un saltare di quest'ultimo nella riflessione, diviene il cuore dell'esperienza stessa. Ugualmente, al culmine del processo riflessivo, si verifica una discontinuità temporale, che questa volta testimonia il passaggio da un percorso dettagliato a uno sguardo d'insieme su di esso.

Al contatto con una coscienza riflettente il fenomeno diviene una materia riflessiva; si apre in questo modo un varco nel comune inabissarsi e scomparire degli oggetti nel tempo accelerato della storia. Successivamente, la riflessione, spezzettandosi in tanti stadi singoli ma comunque riconducibili ad un'unica problematica, come anche ad una soggettività che li costruisce, comincia a far luce sulla materia, ma senza essere in principio consapevole di sé e delle sue conclusioni. In caso contrario, in un discorso la cui costruzione è orientata e intenzionale, questo percorso mancherebbe lo scopo, perderebbe la sua forma peculiare, divenendo una semplice trasmissione di informazioni. Cosciente tale percorso lo diviene solo al culmine del processo riflessivo, quando cioè le minuzie, spinte alle massime potenzialità espressive, raggiungono un elevato grado di perfezione stilistica, e mostrano una profonda quanto inattaccabile compenetrazione "interna"; solo allora si rende possibile uno sguardo d'insieme sulla varietà dei frammenti che hanno costituito il percorso e che adesso appaiono come i gangli vitali, insostituibili, di esso. Tale sguardo conserva le minuzie nella loro potenza singola, anzi permette persino che siano usate in direzione isolata, ma al contempo dispone questi stessi frammenti in una narrazione organica e compiuta, in cui emergono con forza i tratti salienti della problematica affrontata. Pur essendo una superficie "piatta", non troppo distante dal movimento con cui una camera "afferra" e "trattiene" in un punto i diversi momenti della scena, questo sguardo permette di ricostruire una continuità significativa nella natura intermittente, rapida e dispersiva dei fenomeni. Ovvero, offrire a sé e al lettore una parvenza di esperienza significativa, comunicabile.

Guardando dall'alto l'intero percorso, l'io può metterlo a distanza, e

riconoscerlo come una trama di motivi coesa. Distante come un ricordo, l'io può ora perfino dissociarsi da questa immagine finale. Tuttavia, senza il percorso precedentemente compiuto tale sguardo non ha ragione di esistere e, viceversa, il senso ultimo del processo riflessivo è il raggiungimento di un'immagine totale, organica dell'insieme. Ciò è ancora più evidente al termine del processo riflessivo, dove l'immagine non può comunque eludere i momenti che ne hanno permesso il raggiungimento, e questo non solo perché al di fuori di essi la conoscenza perderebbe vita, ma anche perché senza di essi mancherebbe la verità insita nel percorso, per assumere al contrario una forma astratta e oggettivante, in cui esperienza e immagine perdono la loro complementarità come anche una effettiva possibilità, da parte del lettore, di uso e comprensione. È determinante che l'immagine sia in ultimo riconducibile a una problematica dell'io, che gli elementi presenti siano riconosciuti come ciò che serve strettamente alla comprensione del vissuto e non come gli elementi di una tensione classificatoria o descrittiva; solo in questo modo l'immagine è suscettibile di fornire al lettore un "aggancio" soggettivo, un varco mediante cui entrare e afferrare la riflessione per identificazione, senza mai apparire come un modello a cui attenersi o da cui apprendere informazioni.

Nella complementarità tra i due piani del pensiero menzionati, le minuzie e il colpo d'occhio, si struttura ogni volta la conoscenza, intesa come piano nel quale un momento del vissuto assume progressivamente il valore e la forma di una particolare configurazione dell'io. Un tratto del vissuto si rivela cioè, al di là della natura fenomenica che lo contraddistingue e lo trascina irrimediabilmente verso la propria stessa fine, come un evento significativo di cui l'io acquisisce coscienza. Istituentosi, l'io compie uno sdoppiamento tra sé e il vissuto, tra il suo stesso sguardo e il quotidiano incedere dei fenomeni, aprendo una provvisoria sospensione del tempo in cui quell'evento, che aveva contraddistinto e continua a contrassegnare la vita quotidiana, assume la forma di un'immagine. Si sovrappone così al primo contatto col reale, che è un comune incedere di corpi e oggetti senza che sia dato distinguere la forma del primo da quella del secondo, come in una stanza circolare di specchi e riflessi, uno sguardo che riconosce, sistema e ordina i differenti tipi di esperienza in un mosaico di tasselli essenziali, significativi; come

un diario di bordo, questo sguardo permette in seguito di leggere, individuare, anticipare e riconoscere da subito gli eventi che si succedono, ma questo fino all'attimo in cui un nuovo *choc* modifica la natura e le parti dell'ordinario, attivando ancora una volta e da capo la dinamica tra riflessione ed esperienza. Tale sguardo è una figura del tempo, una proiezione di quella minuta e infinitesimale porzione di vita che ha reso possibile il sopraggiungere della coscienza. D'altro canto, benché la riflessione recuperi, lungo il suo incedere, i segni, le icone, i reperti o i materiali di un passato antichissimo, il passato è sempre e solo l'immediato presente dell'osservatore. Il passato cioè, una volta sottratto dal contesto a cui generalmente appartiene, rivive, ma con usi e funzioni differenti, nel presente. Nessuna cronologia o linearità si stabilisce tra i diversi momenti della storia; piuttosto, in un punto, che è l'angolo di osservazione presente, avviene un'immediata attualizzazione del "già stato". Ad essere predominante non è la vicinanza temporale che accomuna il presente con ciò che lo precede, quanto la prossimità stilistica che alcuni momenti dell'antico rivelano al contatto con lo sguardo presente. Queste immagini dialettiche sono anche l'istituzione di una memoria del passato, ma, più esattamente, testimoniano del modo in cui è dato "appropriarsi" degli archivi o dei magazzini della storia. La memoria si situa nel tempo, e in quest'attimo acquista una forza tale da far apparire il passato come ciò che è necessario all'agire e alla comprensione presente, come se gli eventi acquisissero una forma leggibile solo laddove emergono dall'elemento più antico, residuale.

Nell'interpretazione kierkegaardiana, il ricordo dell'incontro tra Socrate e Diotima non costituisce un ornamento o una particolare strategia del discorso; esso testimonia il momento in cui il pensiero ha origine e si determina in quanto *stile* di scrittura e riflessione all'interno dei diversi ordini del discorso. Stile e riflessione sono concepiti come un *unicum* inscindibile; essi sono, in virtù di un'immediata congiunzione, senso e fondamento di un particolare piano del pensiero, quello del sistema e della dottrina filosofica. La differenza tra il linguaggio dei filosofi e quello dei retori non sta pertanto in una presunta durata temporale – entrambi si situano nel tempo, entrambi si giustificano sulla figura del lettore o uditore – quanto sul ritmo e sulla forma mediante cui si manifestano.

Mentre ai retori appartiene il dominio dell'associazione "superficiale", al cui interno le idee e le cose sono come scivolato al rango di strumenti, e sin da principio sembrano assumere nel discorso una determinata posizione temporale o concettuale, quasi a porre una netta separazione tra inventore, testo e uditore, o ancora tra autore e archivi del linguaggio e della memoria; presso i filosofi, al contrario, queste stesse "presenze" si uniscono in un unico processo, che è l'incedere della riflessione verso il suo progressivo sminuzzarsi, come verso il raggiungimento di un'immagine chiara ed evidente di se stessa. È dunque un processo privo di certezze o appoggi, incapace di comunicare alcunché se non al termine di un percorso che ha come fissato i propri tratti salienti in altrettante istantanee o fermo-immagini. La centralità della funzione riflessiva è evidente all'interno del percorso stesso, dove è impossibile distinguere i singoli momenti riflessivi dal procedere della riflessione. Non solo l'oggetto è un momento del processo riflessivo, e non ha consistenza al di qua o al di là di questo, ma anche lo stesso io riflettente è inabissato nella riflessione, come se fosse una figura o una proiezione di essa. Il rapporto tra esperienza e immagine è concepito come irriducibile e originario; la riflessione si configura come la soglia al di là della quale l'esperienza, così come la sua rappresentazione, sembrano perdersi nel nulla o nell'oscurità. A sua volta, il pensiero, lungo un ricco incedere di osservazioni, intuizioni, esperienze e analisi, istituisce un luogo alto su se stesso, uno sguardo a ritroso che l'io lancia sui diversi momenti succedutesi. Collocandosi come una lontananza, tale sguardo assume lo splendore di un'icona, al cui cospetto questo percorso appare come un incedere, sì necessario, ma anche irrisolto e incompiuto fino all'arrivo di esso. In un punto l'io "afferra" assolutamente l'insieme dei momenti che l'hanno come atteso o evocato. Tale processo deve dunque avere lo spessore di una testualità; come la scrittura, si frammenta, si arresta, si interrompe, ritorna e conserva il ricordo delle frazioni in cui si è fermato, acquisendo così il ritmo della contemplazione, condizione mediante cui raggiunge un'immagine compiuta del percorso come anche un'esposizione chiara ed evidente dei singoli momenti che l'hanno costituito. L'io aderisce profondamente all'esperienza, alla forma che essa ha assunto nella riflessione, ma il salto dal piano fenomenico a quello della scrittura è avvenuto in un punto, in un angolo di osservazione che la

materia ha come “aperto” o reso possibile. La riflessione conserva, anche al culmine o nella fase finale, il residuo soggettivo da cui ha avuto origine. Il percorso resta sin da principio provvisorio, e in nessun caso intende risolvere o contenere la materia in una panoramica oggettiva. Solo sul lettore giustifica pertanto il proprio dispiegarsi come la propria utilità. Per questo tenderà a realizzare una forma riflessiva *in potenza*, in cui sia sempre possibile, tanto in estensione che in intensità, ampliare o modificare i percorsi.

Medium, mitico, coscienza in “Understanding media”

Riprendo un passo precedentemente citato:

Se però ci si chiede in generale cos'è il mitico, allora bisogna ben rispondere che è l'esilio dell'idea, la sua esteriorità, la sua spazio-temporalità immediata [...] Fin quando il mito viene preso per realtà, esso non è propriamente mito; tale esso diventa solo all'istante del contatto con una coscienza riflettente (ibidem).

Cento anni dopo circa, in Benjamin, nei passi della filosofia della storia, e in McLuhan, nell'interpretazione del mito di Narciso, il “mitico” designa la forma che il reale assume al contatto con una coscienza riflettente. Dall'alto della riflessione, il reale appare come un sogno o un'allucinazione da cui si è sopraffatti e di cui non si può inizialmente restituire esperienza. Solo nel corso della riflessione e nell'attimo in cui compare un'immagine il reale acquista senso e contorni definiti. Al cospetto dell'icona, il reale si configura come una lunga attesa:

Il mito di Narciso riguarda un determinato aspetto dell'esperienza umana, come dimostra la provenienza del nome stesso dal greco *narcosis*, che significa torpore [...] E questa estensione speculare di se stesso attutì le sue percezioni sino a fare di lui il servomeccanismo della propria immagine estesa o ripetuta. Narciso era come intorpidito. Si era conformato all'estensione di se stesso divenendo così un circuito chiuso. Il senso di questo mito è che gli essere umani sono soggetti all'immediato fascino di ogni estensione di sé, riprodotta in un materiale diverso da quello stesso di cui sono fatti [...] Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o

un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo [...] E solo stando al di fuori del medium che se ne possono riconoscere i punti e le linee di forza (McLuhan 1964, p. 51).

La distanza tra soggetto e oggetto si assottiglia fino quasi a scomparire: il medium è il luogo in cui il reale avviene e assume di volta in volta forma differenti, tante quanti i frammenti che si susseguono o si sono succeduti; l'io, investito pienamente dal medium, ne determina tuttavia nell'uso (che è in realtà una sovrapposizione) la vita, il senso e la durata. Mentre il reale ha la forma di una tecnologia, l'io è invece una "pasta molle", infinitamente modellabile dalle circostanze in cui è immerso.

Il medium assume inizialmente la forma di una narcosi che tutto trascina e contiene in un vortice quotidiano, senza che sia dato distinguere la presenza e gli effetti del "nuovo" da quelli che, già stratificati, sono ancora in atto o al contrario in rovina. In questo incedere, la vita sembra sempre più riprodurre le sembianze, le potenzialità e le sfaccettature del medium attuale, creando le condizioni per un improvviso quanto necessario "contraccolpo della coscienza". In un attimo, l'immagine rivela come circoscritto e transitorio ciò che fino a poco prima aveva investito in tutta la sua interezza la vita dell'io; presentando il vissuto come una particolare configurazione, l'immagine mostra al contempo le relazioni che quest'ultima estensione ha determinato con le precedenti. È implicito che l'io possa impadronirsi delle assuefazioni solo accidentalmente e *a posteriori*; solo quando, cioè, il vissuto raggiunge un tale grado di criticità da permettere alla riflessione e alla coscienza di aprire un varco nel corso vuoto e omogeneo del tempo.

Rispetto all'ordinario, il medium ha il potere di un evento eccezionale, non tanto perché distoglie o trasporta fuori da esso, quanto perché, presentandosi, spiazzava l'ordinario corrente per "rimpiazzarlo" con uno ulteriore. Questi passaggi, a cui corrispondono altrettante forme dell'io, avvengono come "naturalmente", senza che sia possibile distinguere il salto da uno stato attuale a quello successivo, tantomeno il significato e i dettagli di un singolo evento; senza la coscienza, che incurva e sospende per un attimo lo scorrere del tempo, tutto avanza e procede nel

dominio dell'indistinto, dove ogni medium spinge inesorabilmente verso la proprio stessa fine. Posto a distanza, questo incedere del tempo riproduce o simula il ciclo naturale della vita e della morte, senza tuttavia coincidere con esso. Sul piano dell'esperienza, infatti, la dimensione biologica è un piano di cui si ha intuito immediato ma di cui non si può restituire alcun significato particolare, se non lo spostamento repentino in un altro e indicibile territorio. Al contrario, il vissuto si caratterizza per una successione di oggetti transeunti e illusori, benché necessari; questi sono i filtri e i riflessi dell'io, le *vetrine* oltre cui si inscenano le diverse circostanze narrative, vere o supposte che esse siano. Come schermi, questi oggetti si frappongono tra sé e il mondo, impedendo la visione del nulla. Una potente distrazione, una moltiplicazione di illusioni antiche e presenti; e, tuttavia, proprio in virtù di tale molteplicità, grazie al ritmo intermittente che contraddistingue il susseguirsi dei desideri e delle circostanze (discontinui tra essi sono, d'altronde, i media), l'io conserva, almeno nelle intenzioni, la parvenza di una forma dinamica.

“Durante questo sogno, l'idea scivola via alta e veloce in successione infinita, oppure sta immobile dilatandosi in presenza infinita per lo spazio [...] Appena cioè subentra la coscienza, si mostra che quei miraggi non erano però l'idea” (Kierkegaard 1841, p. 108). In stretta prossimità con queste considerazioni kierkegaardiane, nei *Passages* Benjamin pone i due momenti del sogno e del risveglio come essenziali per il metodo dialettico:

Il sonno come il loro stadio primario. Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso esso emerge con estrema chiarezza nei *passages*. Mentre però l'educazione delle passate generazioni ha fornito loro nella tradizione, nell'istituzione religiosa, un'interpretazione di questi sogni, l'educazione odierna tende invece semplicemente alla distrazione dei bambini [...] Il nuovo metodo dialettico della scienza storica si presenta come l'arte di esperire il presente come il mondo della veglia cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce. Adempiere il passato nel ricordo del sogno! Dunque: ricordo e risveglio sono strettamente affini [...] Le forme fenomeniche della collettività sognante, è qui che deve inserirsi la “critica” del XIX secolo. Non la critica del suo meccanicismo e macchinismo, ma quella del suo storicismo narcotizzante, della

sua smania di mascheramenti, in cui pure si nasconde un segnale di vera esistenza storica (Benjamin 1983, pp. 432-433).

Il passato indica il lasso di tempo in cui un'esperienza si stratifica o si accumula a tal punto da "esplodere" in alcune immagini significative. Una volta istituite, tali immagini creano una distanza rispetto al vissuto di cui, pur tuttavia, conservano le tracce. Come nel caso di una fotografia, gli eventi, sottratti dallo scorrere indistinto a cui inizialmente appartengono, si dispongono in un'immagine dai contorni delimitati, acquisendo una nuova luce e una serie di proprietà particolari. Nel salto, l'esperienza acquista la forma di uno stupefacente: un tempo dilatato e sempre in procinto di interrompersi bruscamente. Poste a distanza, queste stesse esperienze appaiono come un passato; ma non si tratta, evidentemente, di ciò che è morto o spento, bensì dell'immediato presente dell'osservatore, di un vissuto che, come per soprassalto, è divenuto da indistinto chiaro e circoscritto. L'esperienza si configura, al cospetto dell'icona, come il tempo necessario al contraccolpo della coscienza; essa è dunque il passato della coscienza, un retroterra che, non ancora consapevole, proprio per questo preme e attende una risoluzione finale. Piuttosto, fissandosi in un'immagine, il vissuto si arresta in una rappresentazione "mortifera" e, come tutto il resto, transitoria. L'attimo in cui compare l'immagine non è il risultato di un processo lineare, raggiunto dopo aver compiuto un numero sufficiente di esperienze; al contrario esso è una sospensione, un assottigliamento delle capacità sensoriali, un potenziamento delle capacità analitiche ma anche un improvviso arresto del vissuto ("una dialettica in posizione di arresto" o "una dialettica nell'immobilità"). Tale immagine, a differenza delle passate generazioni, non appartiene né si inserisce in una tradizione codificata, essendo raggiunta per caso e in modo isolato, in un viaggio che il singolo compie attraverso il suo stesso corpo nel mentre "la collettività cade o sprofonda in un sonno sempre più profondo".

Esposizione e tempo nel "Dramma barocco tedesco"

Il punto di incontro delle riflessioni fin qui svolte è dato dal problema della rappresentazione. Individuata l'opposizione qualitativa che separa un discorso

intenzionale da un pensiero che al contrario si accresce circolarmente o per interne gemmazioni, la rappresentazione si configura come il metodo stesso della conoscenza. Altamente connotato per via di alcuni tratti costitutivi – quali il percorso, la scrittura, l'immagine e il lettore – tale stile afferma un modo d'indagine:

È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi, a ogni sua svolta, di nuovo di fronte al problema della rappresentazione. Nella sua forma sistematica compiuta essa si presenterà sì come dottrina, ma non è tra i poteri del mero pensiero quello di conferirle una tal compiuta sistematicità. La dottrina filosofica poggia su una codificazione storica, e non è possibile evocarla dal nulla, *more geometrico* [...] Se la filosofia vuol conservare la legge della sua forma non come propedeutica alla conoscenza ma come rappresentazione della verità, allora ciò che importa sarà la pratica di questa forma, e non la sua anticipazione sistematica [...] La rappresentazione è la quintessenza del loro metodo [...] Poiché nelle idee non sono incorporati i fenomeni. Piuttosto, le idee sono la loro coordinazione virtuale oggettiva. Ma se esse non contengono i fenomeni incorporandoli, né si volatilizzano in funzioni, in leggi fenomeniche, in ipotesi, si pone la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella rappresentazione dei fenomeni stessi (Benjamin 1928, p. 3-4).

La difficoltà risiede nell'impossibilità di “reduplicare” linearmente un oggetto che propriamente tale non è. Non solo questo appartiene ad un flusso indistinto di eventi coi quali intrattiene una varietà di relazioni nascoste ma essenziali ai fini della comprensione, rendendo impossibile, se non a condizione di perdere ogni possibilità di conoscenza, l'atto di delimitare *a priori* la materia prescelta. Ma soprattutto esso è o indica un modo d'essere dell'io, ed è dunque inseparabile dalla natura stessa dell'osservatore. L'unico modo di elevare il fenomeno ad un alto grado di conoscenza, in tale ambito, è dato dall'atto stesso di rappresentarlo. Rappresentarlo in una scrittura in cui esistono simultaneamente la materia e l'osservatore, come è il caso di uno specchio o di un doppio perfetto. Il ritmo che scandisce l'espansione di questo percorso coincide con un progressivo spezzettarsi della materia fino al raggiungimento di un'immagine compiuta:

Il suo primo segno caratteristico è la rinuncia a un percorso lineare e senza interruzioni. Il pensiero riprende continuamente da capo, ritorna con minuziosità alla cosa stessa. Questo movimento metodico del respiro è il modo d'essere della contemplazione. Essa, infatti, seguendo i diversi gradi di senso nell'osservazione di un unico e medesimo oggetto, trae l'impulso a un sempre rinnovato avvio e giustifica nello stesso tempo la propria ritmica intermittente. Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati; nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente dell'icona, o della verità. Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso. Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto (ivi, p. 4).

La difficoltà che inerisce a una simile rappresentazione dimostra che essa è una forma congenitamente prosaica. Mentre l'oratore sostiene le singole frasi con la voce e con la mimica anche là dove non sarebbero in grado di reggere da sole, e le connette in un flusso unitario di pensiero – spesso incerto e vago – quasi stesse abbozzando d'un sol tratto un disegno di ampio respiro, è proprio della scrittura fermarsi e ricominciare da capo a ogni frase. La rappresentazione contemplativa deve osservare più di ogni altra cosa questo principio. Essa non si propone di trascinare ed entusiasmare. Essa è sicura del fatto suo solo quando costringe il lettore a fermarsi nelle "stazioni" del percorso. Quanto più grande è il suo oggetto, tanto più il percorso sarà spezzato. La sua sobrietà prosaica, ben lontano dal gesto imperioso del discorso dottrinale, rimane l'unica forma di scrittura che si addica alla ricerca filosofica (ivi, p. 5).

Quella che Benjamin presenta è una situazione comunicativa in cui l'oggetto coincide con la propria stessa esposizione. Le singole stazioni del percorso non si succedono alla rinfusa ma conservano, come parti di un medesimo oggetto, il ricordo di ciò che è stato detto su altri punti, precedenti o successivi. In una

compresenza simultanea di passato e futuro, la riflessione costruisce e incrocia l'argomento decisivo, procurando l'impressione che tutto sia presente in una volta. Nessuno dei momenti, anche al termine del percorso, è da considerare come perfettamente finito, dal momento che, proprio la loro *viva e costante* compenetrazione, tanto nella scrittura che ritorna su se stessa quanto in una lettura costretta a fermarsi nelle stazioni del percorso, evoca indirettamente ciò che è compiuto, l'icona. Tale immagine si raggiunge *a posteriori*, come per soprassalto e in seguito alle tracce ricorrenti ed ossessive che la riflessione ha trovato nel suo stesso incedere. L'immagine giace, o si appresta ad emergere, nelle pieghe della riflessione, senza tuttavia coincidere esclusivamente con queste, essendo piuttosto una discontinuità temporale che, per salto, offre una visione organica dell'insieme.

Nessuna fiducia, piuttosto il tormento, si addice a chi intraprende un percorso senza avere punti di riferimento, né tantomeno un'idea della conclusione. E, perfino al termine, anche quando la riflessione avrà raggiunto una forma organica, tanto al suo interno che verso i testi e la tradizione a cui appartiene o si riferisce, essa sarà comunque parziale e irriducibile, e in nessun modo cumulabile ad altri frammenti esistenti. L'immagine porta irrimediabilmente con sé il tratto distintivo della singolarità; per questo richiede uno sforzo di tutt'altro tipo rispetto alla mera trasmissione di informazioni, dove la scena non genera alcuna trasformazione e impone al contrario una superficie piatta e liscia, in cui da subito è possibile partecipare, ma senza che vi sia nulla davvero in gioco o in palio. All'osservatore pertiene invece una certa "primitività", che potrebbe essere definita come una primitività di secondo grado: una capacità di sapersi "spogliare" dalle proprie costruzioni e ripartire da zero. L'immagine finale deve, in quest'ultimo caso, corrispondere alla creazione di un canone differente, espressione e risultato del fenomeno da cui si è pienamente investiti. Al contempo, essa deve compiere, dall'angolo di osservazione presente, una revisione generale delle immagini che si sono precedentemente stratificate nell'io. Ciò che si chiede al lettore non è dunque una riproduzione o un'imitazione del percorso.

Tale immagine non può essere desunta *a priori* o dall'esterno, dal momento che poggia su una codificazione storica. L'unico strumento a cui la riflessione può fare eventualmente ricorso è dato dalla citazione: "Del pari, essi rinunciano al

mezzo coercitivo della dimostrazione matematica. L'unico elemento dottrinale – anzi più educativo che dottrinale – reperibile nella loro forma canonica, sarà la citazione dell'*auctoritas*" (ivi, p. 4).

La citazione è parte integrante del processo riflessivo e non costituisce un ornamento del discorso; piuttosto indica il punto in cui la riflessione ha origine in un'immediata attualizzazione delle problematiche antiche. Da queste "presenze" il pensiero trae nuovo impulso e si sovrappone ad una presunta tradizione già esistente o nell'ombra. Non si tratta però di una tradizione posta al di fuori o al di sopra del testo, quanto della messa in rilievo, proprio in quel testo, nel recupero di pezzi o brandelli sparsi e appartenenti ad altri contesti, di un canone. La forma che questo assume è, come si è visto prima, parziale, dal momento che in nessun modo quel canone può assumere una consistenza oggettiva ed essere assimilato ad un sistema, ad una cronologia di opere e scuole del pensiero. Come riflesso di una data soggettività, la durata dell'opera coincide con l'atto della lettura; anzi, solo nel lettore, essa vive ed esaurisce le potenzialità insite nella materia testuale, ivi comprese le funzioni della memoria.

"La sua sobrietà prosaica, ben lontano dal gesto imperioso del discorso dottrinale, rimane l'unica forma di scrittura che si addica alla ricerca filosofica" (ivi, p. 5). Visto che l'obiettivo è raggiungere una data configurazione, la forma che più di ogni altra attiene alla scrittura è un particolare tipo di sobrietà. Come in un montaggio, o dietro una camera da presa, la riflessione lascia intravedere il punto focale da cui si muove, ma al contempo rivela una tensione radicale *a mostrare* gli eventi che invadono la scena, senza mai appropriarsi di espressioni ingegnose o mettere in atto strategie volte a convincere. *L'enjeu* sta infatti non tanto nel "colpire" il lettore, quanto nell'inserire ("incastrare") quest'ultimo in un ordine di ragionamento in cui, associando alle parole immagini di vita materiale, può esso stesso compiere e giustificare il percorso. In altri termini, il lettore è una figura latente nei processi riflessivi che si susseguono, se non addirittura il centro mediante cui si articolano le stazioni del pensiero; senza la lettura, l'autore non raggiungerebbe un'immagine del percorso, e viceversa, senza l'uso che un lettore può in seguito compiere delle riflessioni presenti nel testo, quest'ultimo mancherebbe ogni attualità.

La serietà che contraddistingue un percorso siffatto sarà poi di tutt'altro tipo rispetto alla chiarezza o alla sequenzialità di un discorso mosso da intenzioni prestabilite. Sarà una serietà di grado maggiore dovuta, da un lato, alla tenacia con cui si persegue la perfezione stilistica (che è di ordine riflessivo, appunto, e non filologico) dei frammenti, in una scena in cui risalta fortemente il contrasto tra l'apparente dispersività delle parti e il rigore con cui questi vengono "tenuti" e "ricondotti"; dall'altro, alla capacità di sapersi dissociare dall'immagine finale, rivelando indirettamente il vuoto che essa nasconde o sottintende.

Nella dialettica tra "cosciente" e "non-ancora-cosciente", dialettica del tutto interna alla rappresentazione, si struttura di volta in volta la conoscenza. L'immagine dipende dal fenomeno, ma non coincide esattamente con esso:

Poiché nelle idee non sono incorporati i fenomeni [...] Tuttavia, esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse [...] Si pone allora la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella rappresentazione dei fenomeni stessi. La verità non entra mai in relazione, tanto meno in una relazione intenzionale. L'oggetto della conoscenza, quale si determina nell'intenzione concettuale, non è la verità. La verità è un essere inintenzionale formato di idee. Il comportamento che le si addice è perciò non già un intendere conoscitivo, bensì un risolversi e uno scomparire in essa [...] Ogni idea è un sole, e il suo rapporto con le altre idee è come un rapporto fra altrettanti soli. Il rapporto armonioso fra queste essenze è la verità (ivi, pp. 9-10).

La congiunzione tra esperienza e immagine si manifesta immediatamente, per identificazione, nel lettore, o nell'autore che, come lettore di se stesso, afferra in un punto l'intero percorso. I fenomeni da soli non bastano a spiegare l'immagine, e viceversa senza di essi l'immagine perderebbe ogni autenticità. Ma è propriamente questo l'ambito della verità di cui parla Benjamin: il rapporto tra esperienza e immagine è *originario*, ma anche inevitabilmente *indiretto*. Ogni tentativo di rendere esplicito il loro rapporto – nella descrizione, classificazione, ricostruzione per gradi delle diverse sezioni di un evento – ha come effetto di eliminare la discontinuità che soggiace a due piani mediatici differenti, creando una paradossale confusione, in cui il piano astratto sembra acquisire una tale

autonomia da far credere che gli eventi coincidano o esistano nella articolazione virtuale dei segni. Proprio in virtù di una tensione oggettiva applicata a ciò che è profondamente soggettivo, quest'ultima condizione prende talmente “alla lontana” il fenomeno da privilegiare le connessioni tra enti o dati che si generano in una tavola astratta di concetti, piuttosto che la selezione delle parti significative ed essenziali, e dunque riconducibili a precisi momenti della vita quotidiana. Il risultato, mascherato da una presunta solidità della riflessione, è invece la perdita di qualsiasi contatto autentico, concreto, tra il reale e la conoscenza. In una griglia lucida e vuota di segni, si dissolve ogni tentativo di raggiungere e “accendere” la potenza riposta nei fenomeni, ogni possibilità di evocare la forma che questi stessi fenomeni hanno assunto presso il singolo, nelle pieghe del suo stesso agire.

L'osservatore è qui al contempo nella posizione di un fruitore. Se i fenomeni si concretizzano laddove diventano modi d'essere, le immagini, di riflesso, sono la trasposizione linguistica di questi stessi “abiti” che hanno invaso la vita quotidiana senza che l'io potesse opporre loro alcuna difesa o resistenza. Le immagini dialettiche rendono “trasparente” il rinvio indiretto al fenomeno, e al contempo, avendo consistenza linguistica, riattivano nomi, parole e figure del passato, non già in una ripetizione dell'identico, bensì in una attualizzazione fulminea del “già stato”:

L'accadere, che circonda lo storico e a cui egli prende parte, sarà sempre alla base della sua esposizione come un testo scritto con inchiostro simpatico. La storia, che egli presente al lettore, costituisce, per così dire, le citazioni di questo testo e sono solo esse che si presentano in modo leggibile a ciascuno. Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto (Benjamin 1983, p. 534-535).

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche

immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio (ivi, p. 516).

Il passato è un'immagine del presente che lo istituisce. L'interpretazione della storia si polarizza sull'istante presente, annullando ogni linearità del tempo. Ad una linea cronologica di eventi si sovrappone una costellazione di immagini tra loro discontinue. Ad essere predominante non è la storia in sé e per sé, in tutte le sue possibili ramificazioni, ma solo quei punti (che in realtà sono dei modi d'essere) in cui essa arriva a colpire l'attenzione del singolo. Come un nuovo stile che si afferma nel regno della moda, la storia riconfigura in un punto le forme di vita precedenti, realizzando un "telescoping" del passato attraverso il presente. Le immagini sono il riflesso di queste stesse circostanze, e funzionano al pari di fotografie di moda: "strappano" gli oggetti dal *continuum* a cui appartengono e conferiscono loro una piena visibilità. Le immagini compiono un "arresto" del tempo mostrandone fin nei minimi dettagli una porzione o un frammento. Così trasposto, l'oggetto costituisce il punto di vista mediante cui costruire una configurazione dotata di senso, rivelando al contempo ciò che degli eventi precedenti è stato recuperato o "salvato". In virtù di una simile contingenza, le immagini sono storicamente determinate e in nessun modo assimilabili a delle "essenze": "Ciò che distingue le immagini dalle essenze della fenomenologia è il loro indice storico. Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della scienza dello spirito, il cosiddetto *habitus*, stile" (ivi, p. 517). Non solo le immagini appartengono ad un'epoca determinata, ma soprattutto esse giungono a leggibilità solo in un momento determinato ("l'adesso della conoscibilità"); quando cioè quella circostanza, in seguito a una lunga stratificazione quotidiana, e "carica di tempo" fino a frantumarsi, si lascia decostruire fino al raggiungimento di una forma chiara e distinta. Tale configurazione costituisce la messa in rilievo di una tradizione, che tuttavia non ha nulla di oggettivo o istituzionale. Tra presente e passato si compie una prossimità *stilistica*; ma è proprio in tale congiunzione che la *novitas* acquista fiducia e senso dell'attualità, istituendo al contempo una memoria del passato. Una memoria funzionale alla fantasmagoria del presente, e tuttavia, proprio per questo,

autenticamente *viva* al di là di una memoria intesa come forza “esterna”, in grado cioè di agire al di là del tempo e del lettore.

La massima di Balzac in epigrafe si presta bene a spiegare il tempo dell’inferno. A spiegare, cioè, come mai questo tempo non ne voglia sapere della morte, e come anche la moda se ne faccia beffa, a spiegare come l’accelerazione del traffico e la velocità di trasmissione delle notizie con cui si susseguono le edizioni dei giornali siano dirette a eliminare ogni rottura, ogni fine improvvisa, e come la morte intesa come taglio netto sia connessa alle linee rette del corso divino del tempo. – Esistevano mode nell’antichità? Oppure la “potenza della cornice” le vietava? (ivi, pp. 70-71).

La vita si compie in un susseguirsi di istanti isolati e discontinui tra loro, massimamente vivi finché fiorenti ma altrettanto instabili e provvisori, sul punto di divenire rovine, passato. In uno stato di transitorietà accelerata l’effimero si affranca progressivamente da ogni implicazione di negatività, per divenire al contrario la “cornice” entro cui si svolgono e si succedono gli eventi:

Uno stato sociale la cui natura ha nell’insieme un ritmo tanto più variabile e inquieto di quello degli stati inferiori con il loro inconscio conservatorismo, e di quello degli stati più elevati con il loro conservatorismo consapevole, è il luogo d’elezione di una forma di vita per i cui contenuti il momento della massima altezza coincide con quello del tramonto. Classi e individui che premono verso un continuo cambiamento perché la rapidità del loro sviluppo li pone in grado di superare gli altri ritrovano nella moda il “tempo” dei loro moti spirituali (Simmel 1905, p. 56).

Un paradosso, visto che proprio l’effimero è la massima potenza anti-canonica e al suo cospetto qualsiasi codice perde durata e validità al di fuori dell’attimo che li ha istituiti. Il mutevole, il cambiamento, sembra sempre più farsi marchio del tempo, e trova nel denaro il proprio corrispettivo materiale. Non solo il denaro è il medium per eccellenza, che tutto include e ingloba, ma al suo passaggio tutto omologa, conferendo alle cose una sola e unica funzione: “media della comunicazione”.

Il denaro come medium sociale crea valori sociali e spirituali come la moda nell'abbigliamento femminile [...] Le società non alfabete mancano delle risorse psichiche necessarie per creare e mantenere quelle enormi strutture d'informazione statistica che noi chiamiamo mercati e prezzi. È molto più facile organizzare la produzione che addestrare intere popolazioni all'abitudine di tradurre, per così dire, in termini statistici i loro desideri, con il meccanismo della domanda e dell'offerta e con la tecnologia visiva dei prezzi [...] Il denaro manifesta una tranquilla accettazione delle merci come media della comunicazione (McLuhan 1964, pp. 147-148).

In condizioni di dispersione, come di morte di qualsiasi “cornice”, se non di quella molto *sui generis* del movimento e del cambiamento stesso, nessuna tradizione può cogliere o riassumere la varietà di relazioni che intercorrono tra le cose. Più vivida diviene al contrario la forma intima e privata che gli eventi assumono – come tracce, tessuti, impronte e fodere – al contatto “ravvicinato” e quotidiano con il singolo. In punto le cose si sottraggono dal caos originario per assumere la consistenza di un'immagine.

Alla secolarizzazione dello spazio corrisponde l'attualità della visione allegorica:

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime in un volto, anzi: nel teschio di un morto. E se è vero che ad esso manca ogni libertà “simbolica” dell'espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza. È questo il nucleo della visione allegorica, della esposizione barocca, profana della storia come *via crucis* mondana: essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato quanto è l'abbandono alla morte, perché è proprio la morte a scavare più profondamente la linea di demarcazione tra *physis* e

significato. Ma se la natura è da sempre esposta alla morte, allora essa è anche allegorica da sempre (Benjamin 1928, p. 141).

Mentre al *simbolo* appartiene una visione che ordina i momenti della storia in un movimento ascendente e progressivo, o in una riproduzione sotto mentite spoglie dell'identico, all'*allegoria* si deve uno spostamento significativo del punto di vista, al cui centro si trova il valore discontinuo e intermittente degli eventi. In un punto solo la vita assume una configurazione attuale, conservando le tracce di un passato prossimo o lontano. L'attenzione viene risposta sulle sfumature e le minute interferenze di cui il frammento si fa carico, poiché è proprio qui, e non nelle grandi linee, che la vita mostra i contorni e le sembianze della sua ultima apparizione, condensando come in una camera oscura i legami che congiungono l'immagine al patrimonio esistente. Al cospetto della "novità", la storia è un paesaggio di rovine, irrigidito e in attesa di essere riportato in "scena". In un angolo avviene una revisione generale dell'antico, ma questo passato è in realtà un archivio da cui estrarre e smembrare i reperti utili al presente. Il significato che esso assume coincide con quello di volta in volta assegnatogli dall'osservatore.

Se il mondo del simbolo è ancora pervaso dall'umano e dall'ornamento, in cui determinate forze – memoria, morale e gusto – contengono e investono le forme dall'esterno, quello allegorico è al contrario un "abisso senza stelle", un universo colmo di sapere e significati ma del tutto privo di valore:

È un abisso secolarizzato: quello del sapere e dei significati. Che cosa costituisce il suo indice storico? In Blanqui l'abisso possiede l'indice storico della scienza meccanicistica della natura. In Baudelaire non ha forse quello sociale della *nouveauté*? L'arbitrio dell'allegoria non è forse gemello del capriccio della moda? (Benjamin 1983, p. 288).

L'allegoria è, lungo il suo incedere, una sistematica distruzione della "distanza" che separa lo sguardo e gli oggetti, "lontananza" a cui si deve il culto e l'aura che circonda le cose. È una messa a fuoco talmente ravvicinata da consumare nel contatto stesso la "fiamma" che accende le situazioni, privandole di qualsiasi travestimento, se non quello terminale del cadavere. La caducità è il

trait d'union tra le cose le più disparate, in un sodalizio che la storia sancisce con la natura (la *physis*) nel comune ciclo di creazione e distruzione, nascita e morte. Nella singola creatura la natura assume una forma viva e concreta, ristrutturando ciò che si era precedentemente stratificato. Così nella vita quotidiana, ma con intervalli di tempi molto ridotti, persino attimali, le cose mostrano al contempo un rinnovamento e un immediato irrigidirsi. Le figure allegoriche, e in prospettiva le immagini del pensiero, portano “alla luce” alcuni momenti del vissuto, ma ne costituiscono una rappresentazione mortuaria. Presentandosi, esse delimitano una stazione del percorso e istituiscono una distanza temporale tra il presente e il futuro della coscienza. In tal modo, esse sono fin da subito il passato prossimo, o l'*appena* passato dell'osservatore.

L'allegoria non è una semplice figura retorica, bensì la forma che il linguaggio stesso assume nel regno dell'effimero. Come la moda, l'allegoria interviene con sempre nuove sorprese impedendo che si formino delle abitudini. L'impressione è che il pensiero, in una coincidenza pressoché perfetta con la storia, diventi un processo *in potenza*, contrassegnato da momenti singoli e discontinui tra loro. Le immagini sono la condensazione di un momento, e non contengono l'essere nella sua interezza. Una totalità d'altronde non è mai data o permessa, visto che l'identità coincide con le circostanze succedutesi, creando una superficie la cui tenuta, coesione, avviene indirettamente e nel singolo osservatore.

In una reiterata celebrazione delle rovine, siano esse materiali o del pensiero, acquista una particolare rilevanza proprio l'istante presente, l'attimo in cui compare l'evento. Qui avviene la creazione di una nuova possibilità, come la “riapertura” del passato. Nelle relazioni con l'antico, che è in realtà un assumere le “spoglie” dell'antico istituendo un'immagine di esso e dunque una distanza o una differenza, si esaurisce il senso delle creazioni. La *novitas* ricomponde ad ogni occasione – non per lasciarlo intatto, bensì per lacerarlo in una reiterazione dell'identico, della natura ultima dell'effimero – il velo che separa la distrazione dal vuoto, l'illusione dalla repentina visione della nuda vita. I “capricci” dell'allegoria consegnano un'immagine della storia come movimento in cui tutte le cose premono senza sosta verso la propria fine, dissoluzione:

Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini [...] Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso? A cosa porti simularla o capirla con l'inganno, questo raccapricciante guazzabuglio di stili e di visioni del mondo del secolo scorso ce l'ha reso troppo chiaro, per dover ritenere disonorevole confessare la nostra povertà. Sì, ammettiamolo: questa povertà di esperienza dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie. Barbarie? Proprio così. Diciamo questo per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra (Benjamin 2012, pp. 351-352).

Gli artigli dell'*Angelus Novus*; questo angelo rapace, che preferirebbe liberare gli uomini privandoli di qualcosa, piuttosto che allietarli donando loro qualcosa, è simile alla nave che trasporta gli emigranti da questa Europa dell'umanesimo verso la terra promessa del cannibalismo [...] Quando il lavoro umano è unicamente distruttivo, allora si tratta realmente di un lavoro umano, naturale, nobile. Troppo a lungo l'accento è stato messo sul lato creativo. E pertanto l'inumano è tra noi come ambasciatore di un umanesimo più reale. È il vincitore sulla frase fatta. Solidarizza non con l'abete slanciato, ma con la pialla che lo consuma, non col metallo nobile, ma con la fornace che lo raffina[...] L'uomo disumano è il superamento dell'uomo mitico. Costui ha solidarizzato con la natura distruttrice. Così come il vecchio concetto di creatura partiva dall'amore – in cui l'uomo poteva purificare la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso sessuale – il nuovo concetto di creatura, quello dell'uomo disumano parte dall'ingozzarsi – in quanto l'antropofago purifica la propria relazione con gli altri insieme alla soddisfazione dell'impulso a nutrirsi. Non esiste un superamento idealistico, ma soltanto un superamento materialistico dell'uomo mitico: è questa la verità, per la quale l'uomo disumano è giunto all'uomo. Questo superamento materialistico dell'uomo mitico – della colpa – si compie attraverso il sodalizio della creatura con la forza distruttrice della natura (ivi, pp. 414-415).

Ad una straordinaria accelerazione del tempo corrisponde un gigantesco accumulo di rovine, al cui cospetto l'io regredisce in una posizione marginale e

insignificante. Tale sproporzione porta alla luce un impoverimento della coscienza individuale, come anche una drastica diminuzione delle effettive possibilità di esperire momenti significativi. Una “barbarie” dovuta all’incapacità di seguire le sovrapposizioni e i rimandi determinatesi tra le cose, un groviglio di cui il singolo continua a far parte senza appoggi e punti di riferimenti. Solo in un punto il singolo arriva ad aprirsi un “varco”, e tuttavia, anche al termine, una volta raggiunte e fissate le immagini del percorso, tale consapevolezza sarà limitata ad una minuta porzione di vita. Ma, proprio il divario creatosi tra i due ambiti, la cultura individuale e la cultura oggettiva, rivela il più intimo funzionamento delle cose; premendo inesorabilmente verso la propria fine, esse diventano il doppio fantasmatico del desiderio; anzi, solo laddove permettono una dinamica individuale (trattandosi del piacere, è un processo immaginativo), acquistano senso e significato.

Io per esprimere l’effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell’estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v’apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perchè vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell’arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v’hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi (Leopardi 2004, 30-31. Si fa riferimento alla numerazione manoscritta).

Ad essere determinante non è il valore insito nelle cose, quanto il loro poter essere consumate. Al di fuori di un uso compiuto dal fruitore, le cose divengono progressivamente “oggetti”, materia vuota, secca e spenta. Il “cadavere” va distinto dalla “rovina”, verso cui al contrario si nutre un’ammirazione: la nostalgia che il desiderio rivolge a un territorio perduto e irrecuperabile, ma proprio per questo immagine viva del presente. Come “ossami” e “polverumi”, le cose si

sottraggono invece sullo sfondo e si perdono nell'oscurità. Esse costituiscono una presenza ingombrante, ma "esistono" grazie al significato attribuitogli dall'io. In questo modo il "barbaro" si appropria degli eventi che lo circondano, conferendo ad essi, anche se solo per un istante e per la situazione che ne ha permesso una rappresentazione, l'immagine di una materia autenticamente viva.

L'esperienza viene riletta alla luce della teoria del piacere, in cui nulla dura al di là dell'attimo vissuto. Tuttavia, tale modo di "impadronirsi", in realtà non dissimile dal modo in cui si indossa un vestito o ci si appropria di un oggetto alla moda, salva le cose dalla catastrofe a cui sono sottoposte, non solo perché riconosce come problematiche dell'io, ma soprattutto perché ne compie un uso quotidiano. Le immagini del pensiero possiedono la consistenza di un medium e, come mille altre cose ordinarie, costituiscono le "presenze" attive del vissuto.

Nessuna oggettività pertiene alle immagini del pensiero, ma neanche un'assoluta arbitrarietà, dal momento che queste, per divenire autentiche, per corrispondere alla rappresentazione di un momento, devono costruirsi *in medias res*, in una coincidenza pressoché perfetta con la materia, senza che sia dato distinguere le cose dalla loro trasposizione riflessiva. In una tensione che spinge ai limiti le capacità analitiche, l'osservatore determina se stesso (le immagini, le letture e le competenze) nell'atto del riflettere, riconoscendo questo insieme come il risultato di un modo della conoscenza che trascende ogni intenzione o volontà pre-determinata.

Che si tratti di un testo o di un evento, o ancora di un concetto, il procedimento compiuto dalla riflessione è il medesimo: la creazione *ex nihilo* di un momento riflessivo in cui queste cose perdono qualsiasi oggettività per essere inserite in un percorso teso, non tanto alla delimitazione o classificazione, quanto alla messa in evidenza di una parte del vissuto. Le cose vengono così "strappate" dal contesto originario e solo in questa "forzatura" rivelano una profonda utilità. Esse diventano momenti riflessivi dell'io, le stazioni di un percorso teso a mostrare la più autentica funzione della riflessione: rendere evidente, "portare alla luce" in un groviglio di legami e connessioni, un modo d'essere. Tale percorso appare come un procedimento sempre teso al raggiungimento di un'evidenza, anzi coincide di volta in volta con lo svelamento di un insieme di relazioni che prima

giacevano nell'ombra o nell'oscurità:

Perchè l'effetto della chiarezza non è propriamente far concepire al lettore un'idea chiara di una cosa in se stessa, ma un'idea chiara dello stato preciso della nostra mente, o ch'ella veda chiaro, o veda scuro, giacchè questo è fuor del caso, e indifferente alla chiarezza della scrittura o dell'espressione propriamente considerata, e in se stessa. Ma quando il filosofo (per seguire collo stesso esempio) è pienamente entrato nel campo delle speculazioni, quando s'è avvezzato a veder la materia da capo a fondo, n'è divenuto padrone, e vi si spazia coll'intelletto a piacer suo, o almeno vi passeggia per entro con franchezza, trova chiarezza in ogni cosa, s'è abituato alla lettura degli scritti più sottili, a penetrarli intimamente a quel gergo filosofico ec.: allora ha bisogno di una particolare e continua avvertenza per riuscir chiaro, e gli si rende più difficile e più lontana dall'uso la chiarezza, perchè intendendosi egli subito, crede che subito sarà inteso, misura l'altrui mente dalla sua, ed essendo sicuro delle sue idee, non ha più bisogno di fissarle e dichiararle in certo modo anche a se stesso; preferisce quelle proposizioni, quelle premesse, quelle circostanze, quelle legature de' ragionamenti, quelle prove o confermezioni o dilucidazioni, quelle minuzie, che perchè a lui son ovvie, crede che da tutti saranno sottintese; abusa di quel gergo (necessario però in se stesso ec. ec.). Questo può accadere, e spesso accade, anzi tutto giorno, in una particolar materia, dove lo scrittore o parlatore abbia un'assoluta chiarezza, padronanza, abito di concezione (ivi, 1372-1373).

La chiarezza a cui si fa riferimento non coincide con l'ordine o la sequenzialità del discorso. È al contrario l'immagine di un percorso che è divenuto progressivamente evidente agli occhi di un io. Ad essere messo al centro della scena è proprio il percorso, ovvero l'insieme di relazioni determinatesi, lungo l'incedere della riflessione, tra le minuzie di cui il percorso è costituito. Non solo esse rimangono sempre in potenza e richiedono di essere riprese, di ritornare al centro della riflessione per confermare la loro utilità; esse assicurano, nella loro costante e viva compenetrazione, la tenuta della riflessione mediante una disposizione temporale dei diversi momenti riflessivi. E sempre a questi microlegami va ricondotta l'eventuale solidità della riflessione: la perfezione sarà di ordine stilistico, nel senso che proprio la forma con la quale esse stabiliscono un

rapporto o una relazione – il modo di legare i ragionamenti – mostra il rigore raggiunto dall'autore in una singola materia, il modo in cui l'autore raggiunge e possiede un insieme di “nodi”. Ma questo tipo di perfezione, è evidente, non esiste di per sé nella scrittura (per quanto in essa giace), ma emerge nella lettura:

Del resto per intendere i filosofi, e quasi ogni scrittore, è necessario, come per intendere i poeti, aver tanta forza d'immaginazione, e di sentimento, e tanta capacità di riflettere, da potersi porre nei panni dello scrittore, e in quel punto preciso di vista e di situazione, in cui egli si trovava nel considerare le cose di cui scrive; altrimenti non troverete mai ch'egli sia chiaro abbastanza, per quanto lo sia in effetto (ivi, 349).

Per essere intesi, i vari passaggi richiedono al lettore un esercizio immaginativo tale da collocarsi nello stesso punto di vista e nella situazione da cui quelle riflessioni sono partite, compiendo quasi una sovrapposizione tra lettore e autore. E questo vale ovviamente anche per l'autore in quanto lettore di se stesso; solo nel ritorno ritrova le tracce, ricostruisce minutamente l'origine e la storia delle sue cognizioni.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese A., 1973, *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia.
Abruzzese A., 2003, *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma.
Abruzzese A., 2015, *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Luca Sossella, Roma.
Benjamin W., (1928) 1999, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
Benjamin W., (1983) 2002, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino.
Benjamin W., 2012, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino.
Bory S., 2011, *Il magma commosso. Sociologia delle emozioni e immaginario sociale*, Ipermedium libri, Napoli.
Codeluppi V., 2009, *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Laterza, Roma-Bari.
Colaiacomo C., 2013, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella, Roma.
Cristante S., 2011, *Prima dei mass media. La costruzione sociale della comunicazione*, Egea, Milano.
Di Felice M., 2010, *Paesaggi post-urbani*, Bevivino, Milano.
Kierkegaard S., (1841) 1995, *Sul concetto di ironia, in costante riferimento a Socrate*, Rizzoli, Milano.
Kierkegaard S., (1844) 2007, *Il concetto dell'angoscia*, SE, Milano.

- Leopardi G., ed. 2004, *Zibaldone di pensieri*, Mondadori, Milano.
- Maffesoli M., 1996, *Éloge de la raison sensible*, Grasset, Paris.
- Maffesoli M., 2014, *L'ordre des choses. Penser la postmodernité*, CNRS Éditions, Paris.
- Mitchell W. J. T., 1980, *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago.
- McLuhan M., (1964) 2002, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.
- Pecchinenda G., 2011, *Raccontare per essere*, in Campbell F., *Padre e memoria*, Ipermedium libri, Napoli.
- Pecchinenda G., 2013, *Lo stupore e il sapere. 50 lezioni di sociologia della conoscenza*, Ipermedium libri, Napoli.
- Peters J. D., 1997, *Beauty's Veils. The Ambivalent Iconoclasm of Kierkegaard and Benjamin*, in Dudley A., a cura di, *The Image in Dispute: Visual Cultures in Modernity*, University of Texas Press, Austin.
- Peters J. D., 1999, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago.
- Pireddu M., Serra M., a cura di, 2012, *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*, Liguori, Napoli.
- Simmel G., (1900) 2003, *Filosofia del denaro*, Utet, Torino.
- Simmel G., (1905) 1998, *La moda*, Mondadori, Milano.