

Giovanna Bruno

TRASPARENZA E RIFLESSIONE IN WALTER BENJAMIN

O! Ihr stillen Spiegel der Wahrheit.
An des Einsamen elfenbeinernen Schäfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel.
(Georg Trakl)¹

Oh, voi silenziosi specchi della verità
Sulle tempie eburnee del solitario
appare il riflesso degli angeli caduti.

L'opera di Walter Benjamin appare come modello di una condizione umana che ha conservato ed accettato l'eredità dalle figure di Kafka. A guisa di silenziosi specchi della verità, i «testi» di Benjamin rimandano il riflesso di angeli caduti, la cui speranza di redenzione, di salvezza è quella stessa di «un naufrago alla deriva su un relitto, che si arrampica sulla cima dell'albero ormai fradicio»². Estremamente problematici e a volte contraddittori, i «testi» di Benjamin sono, nel pieno senso della parola, dei «tessuti» di citazioni folgoranti in cui una naturale disposizione dialettica ordina gli oggetti della riflessione benjaminiana: il dramma barocco, il simbolo, l'allegoria, il mito, la mistica ebraica, l'arte d'avanguardia. Ciò perché «quello che affascinava Benjamin profondamente e dall'inizio non era mai un pensiero, ma sempre la sua *Erscheinung*»³, scriveva Hannah Arendt a proposito dell'interesse di Walter Benjamin per le forme in cui si manifesta il pensiero evidenziandone così la passione per le idee figurate: figure, *Bilder*, di un libro di emblemi che cifrano gli allusivi rebus della civiltà di cui la riproducibilità tecnica avrebbe mutato i significati.

La pratica saggistica benjaminiana è l'incessante proporsi, dunque, di un pensatore che fa del suo scrivere un disporre idee figurate in quella sfera intermedia del saggio come forma pura, secondo una dialettica di trasparenza e riflessione. «La trasparenza e la riflessione (*Spielgeln*)» - scrive Ludwig Wittgen-

¹ G. Trakl, *Le poesie*, trad. it. V. degli Alberti ed E. Innerkofler, Garzanti, Milano 1983.

² W. Benjamin, *Lettere (1913-1940)*, Einaudi, Torino, p. 200.

³ H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, introd. di Lea Ritter Santini, trad. it. di V. Bazzicalupo e S. Muscas, Il Mulino, Bologna, 1980, p. 36.

stein in *Osservazioni sui colori* - «esistono soltanto nella dimensione della profondità di un'immagine visiva. L'impressione del mezzo trasparente è l'impressione che dietro il mezzo ci stia qualcosa»⁴. Si potrebbe affermare che la dialettica di trasparenza e riflessione permea il discorso benjaminiano: riflessione-*Spielgeln* nell'accezione tedesca di riflettere, rispecchiare ed anche splendere, brillare, scintillare, e nella derivazione latina *reflectere*, come piegare indietro, torcere, volgere, ed inoltre, ritrarre, trattenere, stornare.

Non si vogliono qui sciogliere i nodi del pensiero benjaminiano: ciò che più modestamente ci proponiamo è di evidenziare come il «movimento» della riflessione nasca effettivamente da una repulsione per la sistematicità, da una pratica della discontinuità e urgenza di spingere le cose all'estremo e da un pensiero sovrastato dal naufragio e nutrito dall'insofferenza per il dato.

La dissertazione sul *Concetto di critica nel romanticismo tedesco* e il grande studio sulle *Origini del dramma tedesco* sono per l'appunto testi esemplari della ricerca benjaminiana in cui la speculazione teoretica si accompagna all'analisi critica dei testi. La dissertazione di Benjamin studia la formazione e lo sviluppo del concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco. Egli analizza la sua derivazione dal concetto fichtiano di riflessione come «medio» infinito della conoscenza.

Per riflessione, — scrive Benjamin — si intende il riflettere trasformante — e solo in quanto tale — su una forma.⁵

Il concetto di riflessione garantisce non soltanto l'immediatezza della conoscenza, ma anche una peculiare infinità del suo processo. Il pensiero riflettente acquista per i romantici un particolare significato sistematico, dovuto alla sua «inconcludibilità»⁶, in base alla quale esso trasforma ogni riflessione precedente nell'oggetto di una seguente. Il primato fichtiano della riflessione, nella sua combinazione con il concetto del «porre», conduce per Benjamin direttamente nel cuore del problema: la concezione dell'arte come medio superiore e trascendente i singoli generi e le singole opere; e quella della critica come integrazione e compimento dell'opera d'arte, come movimento, attività infinita di trasparenza e riflessione. «La conoscenza dell'arte nel medium della riflessione è il compito della critica»⁷: anche per lui, come per i romantici

⁴ L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori*, introd. di A. Gargani, trad. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1981, p. 8.

⁵ W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, a cura di G. Agamben, trad. it. di C. Colaiacomo, R. Solmi, A. Marietti Solmi, A. Moscati, G. Agamben, Einaudi, Torino, 1982, p. 15.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ivi, p. 60.

la critica è molto meno il giudizio su un'opera, che non il metodo del suo compimento. Nel senso dell'opera stessa, cioè nella sua riflessione — continua Benjamin — essa deve sopravanzarla, renderla assoluta.⁸

Poste queste premesse, che come ha osservato Renato Solmi⁹ conducono Benjamin ad un'apologia di tale concezione della critica d'arte, è evidente che il potenziamento della riflessione nell'opera deve essere indicato come tale anche nella sua critica, la quale ha infiniti gradi ed è essa stessa infinita. La critica — vedrà lucidamente Benjamin qualche anno dopo

è mortificazione delle opere. Non è potenziamento della coscienza presente in esse (romanticismo!), ma insediamento in esse del sapere¹⁰.

È proprio il carattere riflessivo del divenire ciò che a Benjamin interessa determinare e che instaura una connessione di reciproca implicazione tra infinità della progressione ed estrema determinatezza del compito che ogni opera reca con sé. Non solo: soggetto e oggetto in tale movimento scompaiono, si congiungono fondendosi. Questo riflettersi inoltre, è un movimento che si rivela interno all'oggetto stesso, che così cessa di essere *Gegenstand*. Esso appare, Solmi osserva, «come per speculum et in aenigmate, nel «mondo intermedio» delle opere d'arte»¹¹. Appare qui il nesso fra una concezione romantica della critica di derivazione schelegeliana ed una concezione esoterica e speculativa della critica d'arte. La rivelazione dell'oggetto, la sua «salvezza» è il compito della critica: ciò che interviene a salvare l'oggetto è, sulla scia della tradizione teologica dell'ebraismo, rappresentato dalla Tradizione autentica, da Benjamin designata col termine Dottrina, *Lehre*.

La dottrina — scrive Benjamin all'amico Scholem nel 1917 — è un mare ondoso, ma per l'onda (se la prendiamo come immagine dell'uomo) tutto sta nell'abbandonarsi al suo movimento, così da salire e rovesciarsi spumeggiando.¹²

Quella che egli ha in mente nel 1917, è una Tradizione che libera, anziché incatenare. Benjamin non esita a veder trasposta quella stessa forza liberatoria (da lui rivendicata per la Tradizione) al metodo ermeneutico da lui impiegato, un metodo consistente in un'esegesi in movimento, in una riflessione progressiva, che si offre quale meditazione liberatoria nei confronti dei testi letterari stessi.

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Cfr. R. Solmi, introd. a W. Benjamin, *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962, p. IX.

¹⁰ W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 73.

¹¹ R. Solmi, introd. *Angelus Novus*, cit., p. XI.

¹² W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. XI.

Perciò la sua pratica critica, che itera lo schema dell'antico commentario ai testi sacri, mantiene un andamento ad onde dialettiche che accerchiano il *silenzio* interrogabile del testo, là dove Indicibile e Irrapresentabile si fondono. Il metodo esegetico di Benjamin segnerà proprio la convergenza della meditazione qabbalistica e della concezione romantica della critica: da una parte l'aspirazione mistica a commentare estendendo infinitamente il testo sacro sulla base dell'esperienza storica dei commentatori e dall'altra l'aspirazione a fondere tra loro filosofia e poesia, conoscenza e verità. Entro questa cornice gno-seologica Benjamin porrà, negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, le questioni della verità anche nel suo rapporto con il mito, e del linguaggio e della custodia della parola incontaminata nei confronti della falsificazione che si attua nel *continuum* storico.

Ci si può chiedere, a questo punto, che cosa le «onde» del commento benjaminiano trascinano verso un centro irraggiungibile, un versante oscuro, verso un'origine che non è più l'origine. Ciò che importa, ancora una volta, — dirà Benjamin nello scritto *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini* — non è tanto sapere qual è l'«essenza spirituale» comunicata da un linguaggio, quanto piuttosto precisare le modalità *in cui* qualcosa si comunica permettendo agli uomini il processo della conoscenza.

La critica resta ai bordi di un abisso incolmabile perché esso coincide con l'indicibile o l'*inespresso* (*das Ausdruckslose*). Vale la pena a questo punto riportare ciò che ci sembra il momento centrale della lettera con cui Benjamin comunicava a Buber la propria indisponibilità a collaborare a *Der Jude*. Così Benjamin scrive:

Ogni effetto salutare, anzi ogni effetto non intimamente devastante da parte della scrittura, riposa nel mistero suo (della parola, della lingua). Per quante mai siano le concrete forme in cui la lingua possa rivelarsi efficace, essa non lo sarà attraverso la mediazione di contenuti bensì attraverso il più puro schiudersi della sua dignità e della sua essenza. E se io qui prescindo da altre forme dell'efficacia — che non siano poesia e profezia — mi appare sempre di nuovo che l'eliminazione cristallina dell'indicibile nella lingua è la forma a noi data e più prossima di agire all'interno della lingua e pertanto tramite essa. Questa eliminazione dell'indicibile mi pare coincidere proprio col modo di scrivere propriamente oggettivo, spassionato, e mi pare accennare alla relazione fra conoscenza e azione proprio all'interno della magia linguistica. Il mio concetto dello stile e dello scrivere oggettivo e al contempo altamente politico è: condurre a ciò che è negato alla parola; solo lì dove questa sfera del non verbale si dischiude con una forza indicibilmente pura, può sprizzare la magica scintilla fra parola e azione movente, in cui l'unità dei due è pari alle unità reali. Solo l'intensivo indirizzamento delle parole all'interno del nucleo dell'intimo ammutolire giunge all'effetto. Io non credo che la parola sia in un qualche dove più lontana dal divino che non l'agire «reale»: dunque essa non è capace di condurre al divino altrimenti che attraverso se stessa e la sua propria purezza. Presa come mezzo c'è da usarne a iosa¹³.

L'«*Unaussprechliche*» benjaminiano sta dentro il linguaggio e intorno ad esso: solo in un modo di scrivere oggettivo, sobrio e spoglio si schiude la sfera

¹³ Ivi, p. 24.

di ciò che si nega alla parola. Solo nel rapporto tra silenzio e sobrietà, *Nüchternheit*, l'impotenza del linguaggio rivela la sua potenza. Benjamin qui e negli scritti sul linguaggio di questo periodo sembra proclamare una fede nel linguaggio che è soprattutto attraversamento del linguaggio, sino a ciò che si nega alla parola, nel momento stesso in cui si rivela, sino al Silenzio o al Mistico. È a questo punto che occorre ricordare che già Adorno nella sua *Asthetische Theorie*¹⁴ ha richiamato la sorprendente coincidenza tra le parole di Benjamin e quelle di Wittgenstein. La centralità dell'articolazione teorica di tale categoria del Silenzio nell'ermeneutica di Wittgenstein e di Benjamin è anche asserita da Giulio Schiavoni¹⁵, il quale sostiene che l'indagine sul linguaggio quale la riscontriamo dal *Tractatus logico-philosophicus* (1918, pubblicato nel 1922) alle *Philosophische Untersuchungen* (1941-48) muove inoltre dall'assunzione della *Zerstörung*, della distruzione. La «distruzione» è però per Wittgenstein un'indicazione metodologica, è più che altro «attività distruttiva» su cui pesa l'eredità del *Chandos* di Hofmannsthal.

L'esplicito riconoscimento della crisi del segno, dello squarcio apertosi nel linguaggio, prende la forma di una irreversibile *impasse* della rappresentazione oggettiva del reale, prende la forma di un pensiero sorretto dalla *magia* della parola e dal Silenzio che la avvolge. Se da una parte, quindi, la forza di travolgimento delle «onde» del commento benjaminiano sosta sulla soglia dell'indicibile, dall'altra il Silenzio assurge per Wittgenstein a verità strumentale:

come *altro* romanticamente insinuato dietro le apparenze, realtà argine ammonitrice contro il culto del *senso*, della *Verification* scientifica e di qualsiasi metafisica di ritorno¹⁶.

Contro il culto del senso, si ergono inoltre, sia per Wittgenstein che per Benjamin, la coscienza e l'accettazione della necessità dell'*Um-weg* ad ogni passo della ricerca. Wittgenstein infatti affermerà nelle *Philosophische Untersuchungen*:

(...) Nell'impiego effettivo delle espressioni facciamo, per così dire, lunghi giri (*Umwege*), percorriamo strade secondarie (*Nebengassen*). Vediamo, sì, davanti a noi la strada larga e diritta (*die gerade breite Strasse*), ma non possiamo servircene, perché essa è permanentemente chiusa (*permanent gesperrt*)¹⁷.

Benjamin, d'altro canto, nella «Introduzione metodologica» alle *Origini del dramma tedesco*, definendo il trattato quale forma filosofica al crocevia dei concetti di dottrina e di saggio esoterico, ne chiarirà le peculiarità come segue:

¹⁴ Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino, 197.

¹⁵ cfr. G. Schiavoni, *Silenzio e parole a vanvera. Note alla critica wittgensteiniana*, in «Nuova corrente», 73-73, 1977, pp. 184-225.

¹⁶ Ivi, p. 226

¹⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trichero, trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherio, Einaudi, Torino, 1983, p. 167.

(...) La rappresentazione è la quintessenza del loro metodo. Il metodo è una via indiretta (*Umweg*). La rappresentazione come via indiretta — è questo dunque, il carattere metodico del trattato. La rinuncia a un discorso ininterrotto dell'intenzione è il suo primo contrassegno. Costantemente il pensiero riprende da capo, circostanziatamente ritorna alla cosa stessa¹⁸.

Il pensiero e la metodologia di Benjamin e Wittgenstein presentano dunque punti di contatto: l'*Umweg* è la giustificazione stessa della ritmica intermittente del movimento della critica per Benjamin ed un misurarsi continuo con ciò che, nel linguaggio, non può essere depurato «logicamente» per Wittgenstein.

Tralasciando le derivazioni filosofiche di tali impostazioni teoretiche che, a nostro avviso, in altra sede vanno esaminate, vorremmo tornare a Benjamin e alla sua definizione di trattato come mosaico e del metodo filosofico che esso sottende.

Il valore dei frammenti di pensiero — scrive Benjamin nella «Premessa gnoseologica» al suo studio sul dramma tedesco — è tanto più decisivo quanto meno essi sanno commisurarsi immediatamente con la concezione di fondo, e da esso dipende lo splendore della rappresentazione nella stessa misura in cui quello del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso. La relazione dell'elaborazione micrologica con l'entità del tutto figurativo e intellettuale esprime il fatto che il contenuto di verità¹⁹ può essere colto soltanto penetrando con estrema precisione i particolari di un certo stato di cose

Qui Benjamin ha dato la formulazione più chiara e più concisa del suo metodo filosofico. Il metodo del saggio è quindi quello della composizione o dell'allegoria. Il mosaico è infatti l'arte allegorica per eccellenza: un disegno sapientemente costruito viene progressivamente riempito di tessere, frammenti invisibilmente tessuti secondo l'arte del comporre propria del filosofo. La scrittura di Benjamin è modellata sulla composizione a mosaico, la legge della sua forma è la citazione, «la citazione dell'autorità»²⁰. Nelle citazioni, frammenti di pensiero vengono intessuti e incastrati nella tela del discorso metafisico²¹. Nel mosaico inoltre, come ha rilevato Solmi,

la spinta vitale è arrestata, e l'immagine, composta di innumerevoli frammenti dati, è già di per sé (prima ancora del suo significato) allegoria della morte (o della trascendenza)²².

È così che lo splendore contemplativo dell'idea «figurata» nella composizione a mosaico è dato dalla trasparenza dell'immagine, del «tutto figurativo», ma anche dalla «profondità» dell'immagine stessa, essendo essa la «riflessione» di un'elaborazione micrologica del frammento.

¹⁸ W. Benjamin, *Dramma barocco tedesco*, cit., p. 4.

¹⁹ Ivi, p. 5.

²⁰ Ivi, p. 4.

²¹ cfr. R. Solmi, introd. a *Angelus Novus*, cit., p. XIII.

²² Ivi, p. XII.

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si vanifica perché lo colpisce la luce della scienza divina. La falsa apparenza della totalità si spegne²³.

L'evidente critica del concetto di simbolo del classicismo (ma anche degli epigoni romantici), che occupa Benjamin nella seconda parte dell'*Ursprung*, si intreccia con la teoria e la storia dell'allegoria attraverso gli scritti di Giehlow, Saxl, Schlosser e Warburg, nei quali Benjamin poteva seguire lo sviluppo del metodo iconografico dal 1900 in poi. Con preciso riferimento a Ritter, Benjamin afferma che nel contesto dell'allegoria, l'immagine è solo una firma, il

monogramma dell'essere, non l'essere stesso dentro il suo involucro. (...) La scrittura non comporta, in sé, nulla di ancillare, e durante la lettura non cade via come una scoria. Essa fa parte di ciò che viene letto in quanto ne è la «figura»²⁴.

Viene così sancita l'analogia fra allegoria e linguaggio. Ed infatti

l'allegoria non è una tecnica gratuita di significazione, ma espressione, come lo è il linguaggio, e come lo è la scrittura²⁵.

Si potrebbe allora dire che come immagine l'allegoria rianima la «memoria figurale»²⁶. Non solo: se l'immagine è frammento, runa, ciò che si dava come oggetto si converte in non oggetto, realizzando una sorta di deconcettualizzazione della realtà. L'allegoria è dunque sicuramente un segno, è, per usare la classificazione di Peirce, *un segno iconico*. Come *icona*, sostiene Peirce²⁷, il segno si dà autonomamente, si presenta da sé, non dipende da una convenzione allo stesso modo in cui ne dipende il segno che è fondamentalmente *simbolo*, né dipende da rapporti di necessità causale, come nel caso degli *indici* (indizi e sintomi). Il segno iconico istituisce una relazione particolare, che Peirce ritiene caratterizzata dalla categoria della *primità*, per indicare la sua autosufficienza, il suo valere per sé.

Le riflessioni di Peirce sull'autonomia e autosignificatività del segno iconico possono confermare il carattere di alterità dell'immagine e il processo di de-oggettivazione che la tecnica del frammento benjaminiana comporta. Proprio perché l'allegoria, in Benjamin, viene intesa come strumento della conoscenza per «visione», essa si oppone allo strumento dominante della cultura occidentale, cioè il concetto. Nell'allegoria Benjamin oppone all'oggetto la sua immagine: il mosaico, arte allegorica per eccellenza, rappresenta l'ulteriore scomposizione dell'immagine e la possibilità di salvarne l'alterità rispetto all'oggetto ridotto a frammento, citazione. «Le allegorie» — dirà ancora Benjamin —

²³ W. Benjamin, *Dramma barocco tedesco*, cit., p. 182.

²⁴ Ivi, p. 226.

²⁵ Ivi, p. 227.

²⁶ Ivi, p. 236.

²⁷ cfr. S. Peirce, *Semiotica*, Einaudi, Torino, 1980.

«sono nel regno delle idee ciò che le rovine sono nel regno delle cose»²⁸: «cifre» del passato, che dicono sempre di più, che «dicono altro» da quello che s'intendeva dire con esse. Nel saggio su Baudelaire, Benjamin dirà anche che le allegorie sono sempre allegorie del dimenticato: il loro vero oggetto è l'oblio. D'altra parte, aggiunge Benjamin,

quegli elementi significativi, col loro perenne alludere ad altro, acquistano una potenza che li fa apparire incommensurabili alle cose profane, e li solleva in una sfera superiore.²⁹ Con ciò il mondo profano, nella visione allegorica, è innalzato e svalutato nello stesso tempo».

Ha scritto Adorno nel suo *Profilo di Walter Benjamin*:

l'incommensurabile riposa su uno sfrenato abbandono all'oggetto. Facendosi il pensiero per così dire troppo dappresso alla cosa, questa diviene estranea come qualunque oggetto della vita quotidiana visto al microscopio³⁰.

L'immagine allegorica è dunque l'alterità di ciò che è o, come direbbe Lévinas³¹, la sua *ombra*, il suo *doppio*. La forma enigmatica delle immagini benjaminiane «mette in movimento il pensiero» sì da «accendere scintille che improvvisamente, investono di luce il consueto, se addirittura non lo incendiano»³². La tecnica allegorica benjaminiana mira così ad articolare una sorta di congegno conoscitivo entro il quale il frammento erode la potenza del concetto e del sistema. La trasparenza pura dell'immagine «riflette» pertanto la profondità del mezzo trasparente: l'allegoria. Essa ha per metodo la critica. La critica appare a Benjamin, in definitiva, un processo di separazione, un processo che crea divisione, che è *Umweg* e che si misura con l'incommensurabile e l'indicibile. Il critico, come l'alchimista, può soltanto scatenare l'incendio dell'opera:

Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se, per il primo, legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto, quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato vivente e sulla cenere lieve del vissuto³³.

Compito della critica diviene perciò l'interrogare il silenzio o il segreto dei testi, il rinviare continuo ad un testo anteriore che si configura come un ostacolo oscuro che essa deve incontrare come sua *differenza*. Il segreto dun-

²⁸ W. Benjamin, *Dramma barocco tedesco*, cit., 12.

²⁹ Ivi, p. 239.

³⁰ T.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972M pp. 233-247.

³¹ E. Lévinas, *La realtà e la sua ombra*, in *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato, 1984.

³² T.W. Adorno, *Benjamin's «Einbahnstrasse»*, trad. it. «*Einbahnstrasse*» di Benjamin, in «Nuova corrente», 71, 1976, p. 126.

³³ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, cit., p. 126.

que, come orizzonte, la critica come «custode della soglia»³⁴, come avventura nell'ignoto della scrittura e come allegoria estrema dell'estrema vanità e caducità delle cose.

³⁴ W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 174.