

Enthymema XXIV 2019

Dalla segnatura all'avanguardia.
Agamben e Benjamin fra rovina e collezione



Natalia Taccetta
Università di Buenos Aires

Traduzione di Marco Carmello
Universidad Complutense de Madrid

Abstract – Lo scopo dell'articolo consiste nell'analisi della relazione Benjamin/Agamben nella definizione dell'avanguardia come fenomeno non solo estetico ma anche conoscitivo.

Parole chiave – Agamben, Benjamin, Avanguardia, Segnatura, Collezione.

Abstract – The aim of this article is to discuss the relation between Benjamin and Agamben in defining the Avant-guard as aesthetic and cognitive phenomenon.

Keywords – Agamben, Benjamin, Avant-guard, Signature, Collection.

Taccetta, Natalia. "Dalla segnatura alla rovina. Agamben e Benjamin fra rovina e collezione". Traduzione di Marco Carmello. *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 155-170.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12527>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Dalla segnatura all'avanguardia. Agamben e Benjamin fra collezione e rovina

Natalia Taccetta
Università di Buenos Aires

1. Introduzione

In *Signatura rerum* (2008), il suo libro sul metodo, Giorgio Agamben avanza una dichiarazione metodologica riguardo al suo progetto filosofico e all'assunzione per cui la domanda ontologica è, a sua volta, una messa in questione tanto dello spazio epistemologico quanto dell'etica, dell'estetica e della politica. Ciò non di meno, il concetto di segnatura rimane, nei tre saggi che costituiscono il libro, inquietantemente oscuro. In un certo senso, paradigma ed arché¹ tendono ad articolarsi in maniera congiunta, al contrario la segnatura sembra corrispondere ad un campo distinto, nella misura in cui si riferisce agli indici, alle marche, agli indizi che permettono di avvertire le similitudini e di configurare relazioni di somiglianza, sebbene l'importanza della segnatura non si fermi a ciò; Agamben, infatti, non trascurava la sua capacità di dare effetto, forza, valore o autenticità a ciò che segna.

Il saggio sulle segnature segue da vicino il *De natura rerum* di Paracelso, di cui prende in considerazione principalmente il nono capitolo: *De signatura rerum naturalium*. Attraverso questo richiamo all'autorità, Agamben afferma la non casualità della segnatura, che, al contrario, "retroagisce sul segnatore" (*Signatura rerum* 37); è precisamente questo il punto che Agamben vuole investigare e che mette al centro del suo metodo. La segnatura è spiegata dalla somiglianza, anche se non solo da essa, ed opera come un operatore di conoscenza, di intellegibilità, poiché permette di individuare un insieme e le operazioni che funzionano al suo interno.

Partendo dall'idea che lo sviluppo cruciale riguardo alla segnatura debba prendere le mosse da quel paradigma per eccellenza di ogni segnatura che è la lingua, Agamben sostiene che si debba intendere la relazione di somiglianza come modello analogico ed immateriale, considerando la lingua come "il cofano delle segnature". Per portare a termine la sua analisi, il filosofo si serve, come in altri suoi lavori, di Émile Benveniste, al quale qui si affiancano Jakob Böhme, la tradizione ermeneutica medioevale, la teoria dei sacramenti, Marsilio Ficino, la magia, l'influenza dell'astrologia su Aby Warburg e la sua teoria delle *Pathosformeln*. Meritano una menzione a parte *Le parole e le cose* di Michel Foucault – riferimento imprescindibile per avvicinarsi alla teoria della segnatura nell'*epistémè* rinascimentale – ed il rimando all'*Archeologia del sapere* per avvicinarsi alla relazione fra segnatura ed enunciato: "l'enunciato è la segnatura che marca il linguaggio per il puro fatto del suo darsi" sostiene Agamben (66).

Alla luce di queste considerazioni, le pagine che seguono si occupano di una referenza fondamentale per l'indagine agambeniana in generale e, particolarmente, per la ricerca sulle segnature e, specificamente, sulla somiglianza: Walter Benjamin. In questo senso, si cercherà di partire da ciò che Agamben intende per segnatura rispetto a Benjamin, per poi passare al legame con l'arte, la collezione e la rovina. Ciò comporterà la messa in relazione delle idee di Benjamin riguardo alla somiglianza, alla storia ed alla teoria dell'arte con la nozione

¹ *Signatura rerum* si compone dei seguenti saggi brevi: *Che cos'è un paradigma?* (11-34); *Teoria delle segnature* (35-81), *Archeologia filosofica* (82-112).

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

agambeniana di segnatura, considerando il funzionamento della segnatura come traccia archeologica e grado zero di tutta la significazione.

2. Sulla mimesis *signata*

Partendo dall'affermazione per cui: “la segnatura non esprime semplicemente una relazione semeiotica fra un *signans* e un *signatum*” ma è ciò che sposta e disloca questa relazione “in un altro ambito, inserendola in una nuova rete di relazioni pragmatiche ed ermeneutiche” (*Signatura rerum* 42-43), Agamben segue le tracce della segnatura all'interno dei frammenti sulla facoltà mimetica di Benjamin. La sfera della segnatura viene messa in relazione con “l'elemento mimetico” e con “la somiglianza immateriale” di Benjamin, in quanto è questa facoltà – quella di percepire le somiglianze – che coincide con la possibilità di riconoscere e saper leggere le signature: come in Paracelso e in Böhme: “l'ambito della facoltà mimetica non è, infatti, soltanto l'astrologia e la corrispondenza fra macrocosmo e microcosmo, su cui Benjamin si sofferma a lungo, ma prima innanzitutto il linguaggio” (72).

Vi sono due versioni del testo benjaminiano sulla mimesi: la prima, “Dottrina della similitudine”, scritta all'inizio del 1933; la seconda, “Sulla facoltà mimetica”, scritta a Ibiza poco dopo. In entrambe la possibilità mimetica è definita dalla possibilità di produrre e riconoscere somiglianze, ed è l'uomo a possedere questa possibilità in massimo grado. Benjamin sostiene che: “egli [*scil.* dell'uomo] non possiede, forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica” (Benjamin, *Angelus Novus* 71). È propriamente il gioco l'autentica scuola in cui si esercita questa capacità: “Il gioco infantile è tutto pervaso da condotte mimetiche, e il loro campo non è affatto limitato a ciò che un uomo imita dell'altro. Il bambino non gioca solo a “fare” il commerciante o il maestro, ma anche il mulino a vento o il treno” (71).

Per Benjamin il funzionamento del gioco non si esaurisce nelle somiglianze. Le forze e gli oggetti mimetici cambiano nel tempo, ed è proprio il trascorrere dei secoli che fa sì che la forza mimetica sia sparita da alcuni ambiti. Talora questa sparizione consiste in una trasformazione della stessa forza mimetica. Il talento iniziale dell'umanità per la lettura delle stelle o delle viscere si sviluppò fino a giungere al linguaggio ed alla scrittura, il più perfetto archivio esistente di somiglianze non sensoriali. Nella lingua trovano il loro fondamento e la loro articolazione le differenti tensioni “fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e, parimenti, tra parlato e scritto” (“Dottrina della similitudine” 144). Perciò la scrittura e la sua concordanza con la facoltà mimetica si comprende a partire da “un archivio di similitudini non sensibili, di corrispondenze non sensibili” (144).

Un *medium* in cui le prime facoltà percettive del simile sono penetrate così profondamente che ora esso rappresenta il *medium* in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto non più direttamente come prima nell'intelletto del veggente o del sacerdote, ma nelle loro essenze, le loro più fugaci e fini essenze, i loro aromi. (145)

Nell'essere umano la facoltà mimetica è una specie di mezzo rudimentale per salvarsi, non dai predatori, come nel caso degli animali, ma per mantenersi al centro per mezzo della sua capacità adattativa, che Benjamin interpreta in relazione all'indebolimento crescente di altre facoltà adattative. Questo decrescimento è legato ad una sorta di sottomissione della capacità mimetica all'ambito dell'incosciente, immersione che permette di comprendere la relazione fra *mimesis* e reminiscenza, dal momento che la capacità mimetica non viene eliminata, ma resa latente. Il linguaggio è, in effetti, l'archivio della forza mimetica che si allontana dalla sensorialità, processo che si dà sia nella dimensione individuale sia in quella collettiva. È a questo livello

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

che Benjamin postula l'esistenza di un passato primitivo che è condizione della possibilità di apparizione del ricordo.

Il concetto di *mimesis*, dunque, permette di comprendere un modo primitivo di relazione con l'ambiente e implica capacità che si modificano nel tempo entrando, da ultimo, nel campo della lingua e della scrittura:

In questo modo il linguaggio sarebbe la più alta applicazione della facoltà mimetica, l'archivio più perfetto della somiglianza non sensoriale: un mezzo in cui le precedenti forze di produzione e percezione mimetica si sono travasate completamente, fino a liquidare le forze magiche. (Benjamin, "Dottrina della similitudine" 145)

Si potrebbe quindi dire che il linguaggio marca la liquidazione della magia, ma, allo stesso tempo, eredita il suo potere, si carica di questa potenza.²

Tornando ad Agamben, la scommessa sarebbe quella di disoccultare modi di lettura che si possono instaurare a partire da Benjamin e dalla sua comprensione della facoltà mimetica, scoprendo così, in un certo qual modo, quale sia la segnatura storica di questo passato primitivo, quali le corrispondenze che si possono stabilire con l'attualità disegnando una costellazione che permetta di pensare al presente:

Così il contenuto letterale della scrittura è il fondamento sul quale soltanto il rebus può formarsi, in questo modo il rapporto semantico che si nasconde nei suoni della frase costituisce il fondamento sul quale il simile può emergere dal suono solo scintillando in un baleno. (145)

Nella *Dottrina della somiglianza* l'idea del "guizzare" trova il suo completamento col concetto di "ciò che accade immediatamente", con quello di "ciò che non può essere trattenuto", con la "fugacità" che si rivela in una costellazione astrale. Agamben insiste sul fatto che la relazione, definita da Benjamin, fra segnatura e segno fugace ha la forma di una somiglianza immateriale che funziona come un complemento irriducibile dell'elemento semiotico della lingua, ossia di quell'elemento che rende possibile il passaggio alla comprensione. Indiscutibilmente, per Agamben il luogo in cui per Benjamin la segnatura trova il suo ambito proprio è la storia, dove l'idea di fugacità entra in contatto con la fragilità dei vinti, continuamente dimenticata dallo storicismo, e con l'esigenza etico-politica della redenzione.

Nei *Passagenwerken*, il progetto filosofico iniziato intorno al 1927 e lasciato incompiuto a causa della morte, Agamben rileva diverse forme di figurazione della segnatura: "indizi" (che sono segreti storici, temporali) e "immagini", che sono "immagini dialettiche". Allo stesso modo, Agamben recupera dalla seconda delle tesi contenute in *Sul concetto di storia*³ l'idea che definisce in maniera conclusiva la nozione di segnatura secondo Benjamin: "Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione" (*Angelus Novus* 23). Si tratta dell'indice, della segnatura – poiché questo è –, della marca posseduta dal passato con la quale si esige la redenzione dalla dimenticanza e dall'ingiustizia. Nel frammento N3, 1 dei *Passagenwerke*, Agamben individua questa relazione della segnatura, (indice, marca) con la temporalità del ritorno al presente del passato accompagnata dalla speranza di un certo tipo di salvezza:

² L'insistenza di Benjamin sulla relazione fra *mimesis* e linguaggio è presente anche in altri testi del periodo iniziale, come *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), ed in altri del periodo tardo, ad esempio *Il compito del traduttore* (1933):

³ Le tesi *Sul concetto di storia* sono l'ultimo testo scritto da Benjamin prima della morte nel 1940. Erano state pensate come introduzione all'opera sui *Passages* di Parigi. Il tentativo di interpretarle richiede la decostruzione di un dispositivo che Benjamin aveva articolato per pensare ad un avvicinamento politicamente produttivo alla storia.

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità [...] Non è che il passato getti luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce finalmente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica dell'immobilità. (Benjamin, I *"passages"* di Parigi 517-18)

Per Benjamin la relazione fra passato e presente può essere spiegata solo dialetticamente, non nella forma della temporalità lineare, ma, secondo il suo carattere distruttivo, a partire da una segnatura del passato cui ci si riferisce. Benjamin sostiene che l'immagine conosciuta porta con sé la marca del momento di lettura, di conoscibilità, come crisi e pericolo. In questo carattere balenante dell'immagine Agamben individua la relazione con la facoltà mimetica intesa come riferimento alla somiglianza non sensibile. Nella quinta tesi si afferma la possibilità di pensare a partire dal seguente presupposto:

La vera immagine del passato *guizza* via. È solo come immagine che balena, per non più ricomparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità, che il passato è da trattenere [...] Infatti è un'immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non sia riconosciuto inteso in essa. (*Sul concetto di storia* 25-27)

L'immagine che risplende porta la marca della sincronia storica fra passato e presente. Agamben propone una lettura di queste definizioni all'interno del contesto della sua teoria delle segnature storiche:

È noto che la ricerca di Benjamin, che segue in questo l'esempio dei surrealisti e delle avanguardie, privilegia quegli oggetti, che proprio in quanto possono apparire secondari e perfino di scarto (Benjamin parla degli "stracci" della storia), esibiscono con più forza una sorta di segnatura o di indice che li rimanda al presente. (*Signatura rerum* 74)

I *passages* parigini, ad esempio, obsoleti fino al momento in cui Benjamin ne scrive, esibiscono il loro carattere prototipico costituendo il prisma attraverso cui è possibile leggere la modernità del XIX secolo per illuminare la contemporaneità dell'autore. Esibiscono la segnatura attraverso cui comprendere la costellazione che definisce il suo carattere onirico a partire dalla sua densità architettonica. L'oggetto storico, dunque, si dà solo accompagnato da una marca che lo configura come immagine e determina la sua esibizione. Il metodo dello storico implica così di seguire la trama di queste marche intermittenti ed in pericolo.

3. Gli stracci della storia

La concezione politica del passato e dell'intervento storico che Benjamin ha, in relazione col fatto che l'oggetto storico non è mai dato in maniera neutrale ma comporta una segnatura che lo costituisce come immagine, rimanda alla figura di uno storico che segue il filo di immagini fugaci. Nella già ricordata quinta tesi, la verità svanisce nell'istante stesso in cui si diluisce e costituisce l'immagine di un passato che, dialetticamente, diviene presente per mezzo della segnatura. In una nota preparatoria alla quinta tesi Michael Löwy riconosce la dimensione politica ed attiva di questa relazione col passato: "Questo concetto del presente crea fra la scrittura della storia e la politica una connessione identica al nesso teologico fra la reminiscenza e la redenzione" (72), che dipende dalle contingenze del presente e dalla volontà dello storico di ricordare questi legami, ossia di rendere evidente la tensione fra presente e passato. Perciò

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

leggere “politicamente” il passato implica affrontare un’evidente precarietà – a causa del carattere non necessario di questa lettura –, per tanto il fondamento epistemologico di questa conoscenza storica, la sua segnatura, è eminentemente politico, nella misura in cui questo sapere è sempre esposto al rischio di trasformarsi in “strumento della classe dominante” (Benjamin, *Angelus Novus* 27). L’inizio della sesta tesi allude proprio a questo rischio: “Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “proprio come è stato davvero”. Vuol dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo” (27). Questo pericolo si esprime nel carattere contingente – vale a dire, determinato dalla volontà politica e dalle convenienze del presente – della salvezza del passato.

La lettura delle tesi *Sul concetto di storia* (1940) fornisce una serie di elementi fondamentali attraverso cui comprendere l’idea benjaminiana di storia ed il modo in cui questa intende riconsiderare il passato per redimerlo, confidando in una riscrittura intesa a definire una rivoluzione politica e un’articolazione responsabile fra passato e presente a partire dal gesto di seguire la trama delle segnature. Come appare chiaro, per il pensiero di Benjamin tutto ciò implica la comprensione della critica al concetto di progresso che viene paradigmaticamente espressa nella circonvolta tesi N, *Elementi di teoria della conoscenza. Teoria del progresso*, dei *Passagenwerk*. Qui Benjamin rende esplicita la sua critica allo storicismo ed espone le premesse per la riconfigurazione della storia:

Appena il progresso diviene il marchio dell’intero corso della storia, il suo concetto si inserisce nel contesto di un’ipostatizzazione acritica anziché in quello di un’interrogazione critica. Questo secondo contesto è riconoscibile nella concreta trattazione storica dal fatto che esso iscrive nella sua prospettiva il regresso con dei contorni almeno altrettanto netti di quelli di qualsiasi movimento progressivo (così in Turgot, in Jochmann) (*I “passages” di Parigi* 537-38)

Per Benjamin l’unica maniera alternativa al racconto progressista è quella di leggere “contropelo” la storia per definire una maniera impegnata di interpretare il passato. In questo senso, nei *Passagenwerk*, è chiaro che non si dà autentico progresso se prima non si produce la realizzazione di coloro che han visto annichilite le loro proprie possibilità. Così si recupera un critico del progresso come Lotze per dire in maniera categorica che non esiste progresso senza redenzione, senza che sia restituita ai morti la possibilità della vita e della felicità. La seconda tesi stabilisce il legame fra questa redenzione e la felicità, poiché qui la redenzione viene vincolata al dovere della memoria, all’obbligo di ricordare le vittime passate, all’esigenza di raccogliere le marche di un passato interrotto. La reminiscenza è, dunque, ciò che va a disoccultare la sofferenza e le sue vittime.

Come già si è detto, la vera immagine del passato è quella che corre sempre il rischio di sparire. Il passato non è pietrificato, ma aspetta lo storico che si sieda ad interpretarlo leggendo le sue marche, visto che conoscerlo significa “fijar una imagen de él”⁴ (Reyes Mate 108). Tuttavia, è difficile, poiché esso appare in un istante. Questa fragilità si impossessa del passato e della memoria, e tocca la potenza della sua cattura nel presente, poiché quest’ultimo può riconfigurare una nuova immagine del passato, ma può anche perderlo all’improvviso. È implicito, nella ricerca di un racconto del passato, ed è centrale tenerlo presente, non si può fare affidamento sulle letture canoniche, nelle quali è possibile incontrare la parola del vincitore:

En lugar de concebir el tiempo como un conjunto de formas o conjuntos (pasado, presente, futuro) que arrojarían unos conocimientos bien establecidos, la historia es un conjunto, sí, pero de ideas fragmentadas, de conocimientos precederos, ya que están sometidos a nuevas

⁴ “Fissare una sua immagine” [N.d.T.].

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

iluminaciones. Nunca agotamos el pasado y cuando creemos haberlo atrapado definitivamente, se nos escurre de entre los dedos. (Reyes Mate 11)⁵

Si conosce il passato quando si cattura una segnatura che ritorna ad essere presente, quando si riesce a leggere una marca del passato in una maniera più corretta. In quest'operazione il soggetto ha un'incidenza fondamentale, per dar conto della quale Benjamin usa l'immagine della fotografia. Nelle appendici alle *Tesi* ne dà la seguente spiegazione:

Se si vuol considerare la storia come un testo, allora vale per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari: il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. "Solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli. Non poche pagine di Marivaux e di Rousseau possiedono un senso misterioso, che i lettori contemporanei non hanno potuto decifrare pienamente" (Mongold, N 15°, 1). (*Sul concetto di storia* 83)

Nella nona tesi, molto frequentata, Benjamin lascia trasparire il suo reagente più forte. L'immagine dell'*Angelus novus* di Paul Klee, che fissa lo sguardo sulle rovine, che mantiene "i suoi occhi [...] spalancati, la bocca [...] aperta, e le ali [...] dispiegate", assorto perché il passato gli restituisce ciò che "davanti a noi appare una catena di avvenimenti", anche se "egli vede un'unica catastrofe" (*Sul concetto di storia* 36 e 37), rappresenta per Benjamin l'"angelo della storia" che è capace di scoprire la segnatura della rovina nel presente. Trascinato verso il futuro dal progresso, l'angelo guarda con orrore le catastrofi accumulate dalla modernità, le marche da cui spira il disastro della contemporaneità.

Per concettualizzare un tipo di "segnatura della rovina", può essere utile ripercorrere gli ultimi capitoli dell'*Uomo senza contenuto*, il primo libro di Agamben, risalente al 1970, in cui, dopo aver considerato la crisi dell'estetica, il filosofo ritorna ad interrogarsi sul destino poetico dell'umanità e sulla possibilità dell'arte come sfera che si apre all'azione per mezzo della capacità di pro-durre, di esistere, di dare e darsi all'attività desiderata. Nel finale Agamben si riferisce a due angeli: l'angelo della *Melancholia I* di Albrecht Dürer e l'*Angelus novus* di Paul Klee, visto secondo l'interpretazione di Benjamin. Queste due opere suggeriscono ad Agamben due modi di definire la relazione col passato e funzionano come segnatura dell'enunciazione di una prospettiva propria.

L'angelo di Klee permette a Benjamin di mettere in azione una dimensione profetica: "il suo avvertimento tragico pare annunciare Auschwitz e Hiroshima, le due più grandi catastrofi della storia umana, le due rovine più mostruose, conclusione di un'accumulazione che giunge fino al cielo" (Löwy 101). Agamben cerca di pensare la proposta estetico-politica di Benjamin e scrive un saggio di traduzione vincolando quest'angelo con la stampa del 1514.

Essa rappresenta una creatura alata seduta, in atto di meditare con lo sguardo assorto davanti a sé. Accanto ad essa, giacciono abbandonati al suolo gli utensili della vita attiva: una mola, una pialla, dei chiodi, un martello, una squadra, una tenaglia e una sega. Il bel volto dell'angelo è immerso nell'ombra: solo riflettono la luce le sue lunghe vesti e una sfera immobile davanti ai suoi piedi. Alle spalle si scorgono una clessidra, la cui sabbia sta correndo, una campana e un quadrato magico, e, sul mare che appare sullo sfondo, una cometa che brilla senza splendore. Su tutta la scena è diffusa un'atmosfera crepuscolare, che sembra togliere ad ogni particolare la sua materialità. (*L'uomo senza contenuto* 164)

⁵ "Invece di considerare il tempo come un insieme di forme o insiemi (passato, presente, futuro) che fissano conoscenze ben stabilite, la storia è sì un insieme, ma di idee frammentate, di conoscenze precarie, poiché dipendono da nuove illuminazioni. Non esauriamo mai il passato e quando crediamo di averlo catturato definitivamente, ci sfugge attraverso le dita" [N. d. T.]

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

In questa figura Agamben identifica l'angelo dell'arte, ed allinea la sua analisi a quella di Benjamin. Mentre l'angelo della storia dirige il suo sguardo al passato, in cui non può trattenersi essendo inarrestabilmente trascinato verso il futuro, l'angelo malinconico guarda di fronte e rimane immobile, poiché "La tempesta del progresso che si è impigliata nelle ali dell'angelo della storia si è qui placata". L'angelo dell'arte appare come se fosse fuori dal tempo, come se qualcosa "avesse fissato la realtà circostante in una sorta di arresto messianico" (165), al contrario, il passato appare all'angelo di Benjamin in forma di rovina. L'angelo melancolico giace estraneo agli elementi della vita attiva che sono divenuti inutili, visto che il passato trova la verità a condizione di negarla e "la conoscenza del nuovo è possibile solo nella non-verità del vecchio" (165), ma gli offre redenzione "citandolo a comparire fuori dal suo contesto reale nell'ultimo giorno del Giudizio estetico" (165), rassegnandosi alla morte, o all'impossibilità di morire. La melancolia resta legata all'angelo che è cosciente di essersi rassegnato allo straniamento e di aver così convertito in mondo reale qualcosa che non può possedere.

L'arte ha il potere e la missione di recuperare il passato tramite un esercizio negativo, convertendo la non trasmissibilità in una immagine estetica capace di attivare uno spazio fra il passato – intrasmissibile – ed il futuro – improgrammabile – affinché l'uomo possa "fondare la sua azione e la sua conoscenza" (166). Questo spazio estetico si converte nel punto zero dell'azione dell'uomo melancolico moderno, che, annoiato, si rende conto che nella verità è presente la negazione della verità. Come nel caso dell'*Angelus novus* benjaminiano, l'arte si concentra sulla permanenza del passato nel presente ed obbliga a percepire le sue marche.

L'uomo moderno è minacciato dall'accumulazione senza senso di un passato che non conosce e di cui non può dar conto. Se l'opera d'arte è lo spazio in cui passato e presente si toccano, allora la dimensione estetica mette in gioco la sopravvivenza della cultura, che, rotta ed estraniata, pare impossibilitata ad unire passato e presente se non grazie alla mediazione di un'altra sfera: "Solo l'opera d'arte assicura una fantasmagorica sopravvivenza alla cultura accumulata" (167). L'opera d'arte è, rispetto al presente, la marca di una redenzione possibile.

L'estetica è, dunque, l'ambito in cui, fra il passato ed il futuro, l'umano deve cercare un presente nel quale sia possibile l'azione. È così che "l'angelo della storia, le cui ali si sono impigliate nella tempesta del progresso, e l'angelo dell'estetica, che fissa in una dimensione atemporale le rovine del passato, sono inseparabili" (168i). Lo spazio dell'estetica è così fondato come spazio in cui l'umano si può riappropriare della sua storicità e dei suoi propri presupposti storici, in cui l'essere umano può convertirsi in artefice di azione attraverso cui ritrovare sé stesso. L'arte diventa il vincolo ultimo di unione fra uomo e passato; è la sua segnatura, quando restano solo le rovine del passato e la tradizione.

4. Segnature dell'arte

In quale ambito è possibile che si produca la dis-automatizzazione della cronologia della dominazione? Per Benjamin uno degli ambiti privilegiati per l'accadimento di questa rivoluzione è quello dell'arte. La vicinanza con Bertold Brecht e Asja Lacis, insieme alla lettura di Lukács trovano la loro pienezza nell'incontro con l'arte surrealista della fine degli anni Venti, che opera una trasformazione fondamentale costituendo lo stimolo della "rivoluzione copernicana" rispetto alla visione benjaminiana della storia e alle simpatie del filosofo per il comunismo. Sebbene la relazione di Benjamin col partito comunista tedesco e col marxismo in generale sia passata attraverso molte tappe e si trovasse, al momento della scrittura delle tesi *Sul concetto di storia*, nel suo maggior punto critico, all'inizio degli anni Trenta Benjamin era convinto che nell'unione di arte e politica proposta dal Surrealismo albergasse una potenzialità storica unica per operare l'emancipazione dallo storicismo.

In questo Benjamin tardo Richard Wollin vede una teoria della storia e una preoccupazione per l'estetica che non è più vincolata a una "storia naturale", ossia ad una storia consegnata ad

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

un inesorabile destino di fatalità e decadenza. Al contrario, il carattere plurale, multiplo, della filosofia della storia benjaminiana esige un'approssimazione ai fenomeni culturali (la Parigi del Secondo Impero, Baudelaire, Fuchs) a partire dal materialismo storico ed un urgente confronto dell'arte con i nuovi imperativi (soprattutto la funzionalità dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e la necessità dell'emergenza degli autori in quanto produttori). In effetti, secondo Wollin, *Strada a senso unico* (1928) e *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1929) operano la transizione dal Benjamin teologico degli inizi a quello tardo. Entrambi i saggi (che costituiscono una via a senso unico) operano il passaggio dai saggi teologicamente orientati del primo periodo alla prospettiva più militante degli anni Trenta. Questa seconda tappa è attraversata da autori lontani da Goethe e dal *Trauerspiel* ed è più vicina a Karl Kraus, Franz Kafka, Brecht, Marcel Proust, André Breton, Baudelaire e Leskov, del quale Benjamin legge l'opera cercando di vedervi le segnature del passato nella loro attualità, assumendo che siano le loro posizioni vicarie a permetterne la chiarezza.

Strada a senso unico permette a Benjamin un cambio filosofico verso il surrealismo. Il libro è un mosaico di immagini, un collage di riflessioni, una miscellanea che prende le mosse da questioni triviali della vita quotidiana per condurre il ragionamento ad aspetti più generali della vita sociale. Secondo Wollin Benjamin qui porta avanti un "pensiero micrologico", che gli permette di soffermarsi sui dettagli più contingenti per realizzare una sorta di analisi fotografica delle superfici complesse e dei dispositivi più problematici della trama storica. L'opera, inoltre, è una presa di posizione contro l'ipocrisia e la decadenza della classe borghese a lui contemporanea, non più dunque solo contro quella del secolo XIX.

A partire da una scrittura aforistico-saggistica che prende le mosse dalle contingenze più mondane, Benjamin esaurisce la distanza fra pensiero filosofico e vita quotidiana. Vi è in tutto ciò una forte scommessa politica, ma soprattutto c'è il desiderio di riflettere sulle stesse condizioni di possibilità di trasformare la storia ripensandone una rappresentazione corretta. L'intenzione soggiacente è quella di generare uno shock nel lettore a partire dalla decontestualizzazione e dal rimontaggio filosofico. Benjamin si era riferito a questo metodo come alla sua teoria dell'immagine dialettica, o della dialettica come immagine trattenuta, sospesa:

Molto spesso, in Shakespeare, in Calderón, l'ultimo atto risuona di battaglie e re, principi, scudieri e seguito "entrano fuggendo". L'istante in cui diventano visibili agli spettatori li induce a fermarsi. Alla fuga dei personaggi drammatici pone fine la scena. Entrando nel campo visivo di persone estranee e davvero distaccate i segnati dalla sorte tirano un sospiro di sollievo e sono avvolti da un'aria nuova. Per questo la comparsa in scena dei personaggi che entrano "fuggendo" ha il suo significato nascosto. Alla lettura di questa formula s'accompagna l'attesa di un luogo, di una luce o di un riflettore nel cui cerchio anche la nostra fuga attraverso la vita potrebbe trovare rifugio in presenza di osservatori estranei. (*Strada a senso unico* 66-67)

Secondo Wollin quando il torrente del movimento vitale compie un salto tanto brusco, il quotidiano e l'ordinario si vedono sotto una nuova luce. Il metodo benjaminiano dell'immagine dialettica produce uno straniamento, un effetto shock riguardo gli oggetti ed alla loro temporalità "it temporally freezes the mas slides under the microscope of the critic" (125).⁶

Benjamin astrae gli oggetti, i luoghi, gli avvenimenti dalla loro immediatezza affinché possano diventare indipendenti dal *continuum*. Questo principio di straniamento ha la sua origine nella tecnica di montaggio dei surrealisti, che Benjamin stesso usa in *Strada a senso unico*. Insieme con la decontestualizzazione, è il metodo che permise al filosofo di trasportare alcune segnature dal barocco al materialismo.

⁶ "Li blocca momentaneamente come vetrini sotto il microscopio della critica" [N. d. T.].

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

Nel 1928, insieme con la pubblicazione di *Strada a senso unico*, Benjamin stava delineando il suo saggio sul Surrealismo. Il suo interesse per il *Manifesto del Surrealismo* di André Breton del 1924 e per la psicoanalisi di inizio secolo era evidente:

In questi movimenti c'è sempre un momento in cui la tensione originaria della società segreta deve esplodere nella lotta pratica, profana per il potere e il dominio, o annullarsi come tale, trasformandosi in una manifestazione pubblica. [...] La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è fra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di mille immagini fluttuanti; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano stati ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza e in modo così felice che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone "senso". (*Il surrealismo* 321)

Ritornando al primo manifesto di Breton è possibile apprezzare nella sua giusta misura il potenziale dei sogni per l'articolazione di utopie rivoluzionarie; in quella sede si ricorda infatti la correttezza con cui Freud descrisse il lavoro critico dei sogni a partire dalla considerazione che l'uomo si trasforma quando smette di dormire, poiché la veglia è priva di ogni trascendenza e, nel momento in cui viene abbandonata, rappresenta il punto di riferimento del sogno stesso. Breton assicura che: "è importante segnalare che nulla può giustificare il procedere di una maggior dislocazione degli elementi costitutivi del sogno" e si chiede "quando arriverà, signori logici, l'ora dei filosofi dormienti?" (Breton 57).

I riferimenti al sogno sono quasi innumerevoli in testi come *Strada a senso unico*, *Surrealismo e Infanzia a Berlino verso il 1900*. Tuttavia, a Benjamin non interessano i significati dei sogni che restano latenti, ma il contenuto manifesto delle immagini che impongono lo straniamento per attivare un'altra coscienza riguardo alla continuità. Il sogno, infatti, è uno strumento di esperienza e conoscenza che nasconde le sue potenzialità nelle pieghe della vita quotidiana e può, come l'immagine dialettica, far riferimento ad un altro contesto. Il sogno liquida la continuità ed i suoi epifenomeni: perciò i surrealisti "sono i primi a liquidare il mummificato ideale moralistico umanistico di libertà del liberalismo" ("Il surrealismo" 330).

Il programma surrealista si associa al pensiero benjaminiano come affermazione della sovranità del desiderio e della sorpresa, e propone così un nuovo uso della vita. Opponendosi ad una società apparentemente irrazionale in cui la frattura fra la realtà ed alcuni valori ancora considerati fondamentali era portata fino a conseguenze assurde, i surrealisti si servivano di una certa "irrazionalità"⁷ per distruggere i valori logici esteriori. Benjamin trovò un grande potenziale di liberazione nell'ebbrezza surrealista, che caratterizzava come "illuminazione profana", ed individuava gli strumenti rivoluzionari per il lavoro con l'adesso, con l'attualizzazione del passato, nella non-letteratura, nella non-arte, che parla di "esperienze, e non di teorie, e ancor meno di fantasticherie" (322).

Il Surrealismo non fu sempre all'altezza dell'illuminazione profana. Benjamin paragona il procedimento del montaggio con un trucco di magia. Dice che: "il trucco che governa questo mondo di cose (è più opportuno parlare di trucco che di metodo) consiste nella sostituzione dello sguardo storico su ciò che è stato con quello politico" (324). Ciò rivela che Benjamin ha

⁷ Nell'articolo *Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario*, Michael Löwy contesta l'idea, avanzata da Margaret Cohen in *Profane Illumination* (1992), secondo cui le operazioni surrealiste sarebbero irrazionali. Così scrive Löwy: "Il concetto di 'irrazionale' non appare né negli scritti di Benjamin né in quelli di Breton. Il termine rimanda ad una visione razionalista del mondo ereditata dalla filosofia illuminista, ed è proprio la visione che entrambi gli autori intendono *superare* (nel senso di una hegeliana *Aufhebung*)" (77). Viene invece riconosciuto il potenziale insito nell'espressione "marxismo gotico" con cui Cohen caratterizza l'operazione comune a Benjamin e Breton: "la definizione di marxismo *gotico* è chiarificatrice, sempre che si intenda l'aggettivo nella sua accezione romantica, ossia come fascinazione per l'incanto e il meraviglioso, così come per gli aspetti 'stregoneschi' delle società e delle culture pre-moderne" (77)

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

il proposito di trasformare questa strategia in un reale metodo storico-dialettico, ma assume che tali intenzioni propositive difficilmente troveranno una qualunque sistematizzazione nell'arte surrealista. In *Onirokitsch. Walter Benjamin e il surrealismo* (1998), Ricardo Ibarlucía lo esplicita chiaramente segnalando che: “mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños [...] para conducirla hasta el umbral del despertar”⁸ (110). Ciò implica l'individuazione dell'“adesso della conoscibilità” in cui le cose esibiscono il loro aspetto veramente surrealista a partire dal quale il montaggio riarticolerà la storia per lo storico che sia disposto a disarmare queste “mitologie”. Dunque, Benjamin, pensando l'emancipazione dalla logica capitalista, individua nell'immagine un potenziale disponibile per la politica della storia, i cui fatti si articolano a partire da un risveglio – si tratta di un'interruzione che conduce alla coscienza rivoluzionaria – come contromatrice per bloccare le folgorazioni capitaliste ed opporre il ricordo redentore alla logica della dimenticanza in ciò che potrebbe chiamarsi “immagine-rovina”.

Nella trama storica benjaminiana il passato non può salvarsi per come era, ma viene salvato esclusivamente per come non è stato, quindi come qualcosa di nuovo che accoglie la rovina e si trasforma. Si tratta di un gioco di decostruzione/ricostruzione della storia in cui il montaggio rappresenta un procedimento centrale. Questa nozione permette di pensare la relazione con l'arte a partire dalla figura della “rovina” intesa come segnatura, che si esplicita attraverso l'immagine profana e lo shock come operatori storici. Politicizzazione, distruzione ed interruzione si uniscono per rendere effettivo un risveglio dell'uomo e trasformare in possibile l'appropriazione della sua coscienza e la massificazione delle sue aspettative estetiche. Le immagini profane irrompono nel racconto storicistiche crede di vedere nel passato un oggetto delimitato da un presente autonomo, in questa maniera fanno del passato, che in realtà è anacronico, un oggetto contro cui urta violentemente l'attualità. Il passato, nella misura in cui non può essere appreso entro la linearità, non può neppure essere compreso a partire da una relazione ucronica con il presente, poiché è mobile e dinamico, passibile di essere redento dal presente e ripensato controcorrente. Questa è, per Benjamin, la sfera del politico: una distruzione dell'ordine, un'interruzione e non una strategia ricostruttiva.

In *Vagues et rêves* (1924) di Louis Aragon, Benjamin vede un catalogo di personaggi che rendono evidente come “la tensione originaria della società segreta deve esplodere nella lotta pratica, profana per il potere e il dominio, o annullarsi come tale, trasformandosi in una manifestazione pubblica” (“Il surrealismo” 321). Il sogno appare dalla parte dell'inconscio come “una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos”⁹ (Galende 195). Per Benjamin la distruzione operata dal surrealismo consiste nell'irruzione dell'oggetto anacronico che si libera dal tempo ed attiva una nuova segnatura. In sintesi, Benjamin è capace di cogliere la somiglianza fra la rovina del passato e la marca del presente, sebbene in apparenza siano pochi gli elementi comuni:

Breton e *Nadja* sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria. Essi fanno esplodere le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose. (“Il surrealismo” 324)

⁸ “Mentre la mitologia surrealista pone le cose ad una certa distanza, le trasporta alla sfera del sogno, lasciandole lì, Benjamin illumina la sfera dei sogni [...] per condurla fino alla soglia del risveglio” [N. d. T.].

⁹ “Un'illuminazione di ispirazione materialista che fa esplodere le poderose forze occulte che si raccolgono al di sotto del soggetto” [N. d. T.].

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

L'intento di integrare arte e vita è l'obiettivo principale dei surrealisti ed anche, secondo Benjamin, uno dei fondamenti di quel cammino di redenzione i cui strumenti sono l'allegoria ed il montaggio, concetti di significazione fondamentali per comprendere i fenomeni del modernismo estetico, almeno nella misura in cui i punti di referenza estetica tradizionali – gli stili dominanti della tradizione accademica (storicismo o eclettismo) come quelli di rottura (realismo o impressionismo) – sono entrati in una crisi irreversibile. In questo senso, il surrealismo esibisce una prepotenza linguistica che può esser messa in relazione con quel tipo di violenza che Benjamin analizza nel saggio di gioventù *Per la critica della violenza* (1921)¹⁰. Dalla lettura del saggio sul surrealismo si evince la fiducia di Benjamin nella distruzione surrealista come gesto di violenza che instaura, che abilita un nuovo ordine. In effetti, agli inizi degli anni Trenta Benjamin era convinto che l'unione di arte e politica nel seno del surrealismo rappresentasse una potenzialità storica fondamentale per programmare l'emancipazione dallo storicismo scientista. Il riferimento ai sogni è, in questo senso, centrale ed è per Benjamin un elemento di conoscenza ed esperienza che nasconde il suo potenziale nella vita quotidiana per essere poi dislocato a un altro contesto. Si potrebbe dire che il sogno sabotava la continuità ed i suoi epifenomeni, dunque i surrealisti “sono i primi a liquidare il mummificato ideale moralistico umanistico di libertà del liberalismo” (“Il surrealismo” 330).

Quest'idea delle avanguardie si nutre della ricerca filosofica degli anni Trenta, con cui Benjamin, dopo lo sforzo di comprendere le modificazioni strutturali implicate dalla riproducibilità tecnica della fotografia e del cinema e di definire come la prassi politica implichi non solo la distruzione (in senso marxista) di categorie estetiche, ma anche il tentativo di crearne di nuove non sfruttabili dal fascismo, restituisce all'arte la sua potenzialità politica. Si comprende bene, così, la forza ideologica di un testo come *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che rappresenta il punto da cui partire per ritornare alle tesi *Sul concetto di storia*, almeno nella misura in cui questo percorso ci obblighi a ripensare non solo la nozione di storia “accademica”, con cui Benjamin entra in discussione, né solo i fronti politici e dogmatici contro i quali lotta, articolando così nello spazio storico-politico dell'arte il terreno privilegiato di iscrizione delle marche del passato e della loro leggibilità.

L'inerente discontinuità dell'arte surrealista si convertì, per Benjamin, nel legato più importante all'ora di configurare il suo edificio filosofico, come se nella virulenza surrealista avesse incontrato la vera scrittura della distruzione. Alcuni surrealisti si impegnarono in ciò che, con Benjamin, potrebbe chiamarsi la distruzione dell'arte, attuando “una ribellione contro la funzione dell'arte e la sua pretesa autonomia” (Mc Cole). Questo rifiuto dell'esteticismo puro trova nel movimento Dada e nel clima motivato dagli ultimi anni della Prima Guerra Mondiale la sua radice. I Dadaisti non volevano che la loro arte si trasformasse in un -ismo e fosse oggetto di un consumo elitario, si concentrarono, perciò, nella rimozione delle basi dell'istituzione artistica ed adottarono forme moderniste per contestare quei modi contemplativi essenziali ad ogni istituzione.

¹⁰ In effetti, si potrebbe dire che nel saggio del '21 si profila quella relazione fra immagine e violenza che Benjamin tematizzerà molto dopo. In *Per una critica della violenza*, Benjamin distingue fra la violenza instauratrice e la violenza conservatrice, che confermano una sorta di circolo mitico della violenza che può essere spezzato solo dalla violenza messianica o divina. Sarebbe interessante chiedersi in che misura la produzione di immagini partecipi a questa violenza mitica, e quindi pensare come distinguere fra l'immagine che può sottrarsi a questo circolo mitico della violenza e quella che, invece, corrisponde alla violenza divina. Benjamin scommette su una violenza che non si riduca a questa dicotomia, ed esce da questo circolo per mezzo di quella che si potrebbe chiamare la vera critica della violenza, che passa attraverso la tematizzazione delle immagini critiche, e coglie la loro materialità e manifestazione. È nell'immagine dialettica che le nozioni di critica, violenza ed immagine stabiliscono un'indissolubile relazione (Fernandez 237-56).

5. Frammenti da collezionare

Agamben analizza la relazione fra storia e gioco al fine di porre il problema della dimensione estetica. Il punto di partenza è il legame fra gioco e rito nella misura in cui mantengono “una relazione con il calendario e il tempo” (*Infanzia e storia* 98): il rito fissa il tempo e definisce la struttura del calendario, il gioco interviene nel tempo per alterarlo. Quindi vi è una “connessione invertita” fra gioco e sacro, poiché il gioco è il luogo in cui si celebrano i riti e si manipolano gli oggetti e le parole di un sacro il senso è stato annullato. Il sacro si smarca dal tempo degli orologi ed attiva un altro tempo, poiché “giocando, l'uomo si allontana dal tempo sacro e lo dimentica nel tempo umano” (101). Il gioco inaugura una dimensione in cui il sacro rimane disperso dentro e per il tempo umano. Nel diventare gioco si produce un'appropriazione che è una profanazione ed una storicizzazione, un'autentica cattura delle segnature:

Mentre il valore ed il significato dell'oggetto antico e del documento sono in funzione della loro antichità, del modo in cui presentificano e rendono tangibile un passato più o meno remoto, il giocattolo, frammentando il passato e tergiversando con lui e miniaturizzando il presente – giocando con la diacronia così come con la sincronia – presentifica e rende tangibile la temporalità umana di per sé stessa, la pura distanza differenziale fra l' “una volta” e l' “ormai non più”. (103)

Che cosa significa, dunque, giocare? Per Agamben, significa “fare storia”. Chi gioca è come un collezionista che “astrae l'oggetto dalla sua distanza diacronica o dalla sua vicinanza sincronica e lo capta nella remota possibilità della storia” (104). Da ciò segue che una delle figure in cui la relazione fra storia e gioco vien pensata sia quella del collezionista: “Ciò con cui i bambini giocano è la storia” – sostiene Agamben – “il gioco è quella relazione con gli oggetti e i comportamenti umani che capta in loro il puro carattere storico-temporale” (104-05). La connessione fra gioco e mito permette di mettere in rilievo il fatto che, mentre il rito trasforma gli avvenimenti in struttura – e, quindi, risolve la contraddizione fra il passato mitico ed il presente annullando lo iato che li separa e situando nuovamente gli avvenimenti nella struttura sincronica – il gioco distrugge la relazione passato/presente disarticolando la struttura in avvenimenti: “Se dunque il mito è una macchina per trasformare la diacronia in sincronia, il gioco è al contrario una macchina che trasforma la sincronia in diacronia” (107). Fra sincronia e diacronia il gioco rilocalizza strutture ed avvenimenti in un tempo- adesso che problematizza il legame col passato ed ha la capacità di produrre “distanze differenziali fra diacronia e sincronia” (108).

6. Collezione di rovine

Poiché Agamben propone che l'oggetto della storia sia l'opposizione fra diacronia e sincronia, rappresentare il divenire storico come una successione di eventi implica un occultamento della sincronia sempre esistente e costitutiva del tempo umano, in cui “ogni avvenimento storico rappresenta una distanza differenziale fra diacronia e sincronia che istituisce fra di loro una relazione significante” (109-10). Quindi gli eventi umani non si rivelano né nella successione né nella simultaneità, ma nello spazio/distanza esistente fra di loro, e sono, in realtà, il rito ed il gioco ad istituire relazioni significanti su entrambi i versanti, dando come risultato una storia che è conseguenza di ciò.

Le opere d'arte hanno la capacità di instaurare la discontinuità in un campo la cui razionalità implica che né il presente si trasformi immediatamente nel passato né il passato immediatamente nel presente. È dunque necessario riconoscere che la possibilità di stabilire relazioni significanti fra presente e passato – fra società umana, storia e riflessione storica – consiste nel riconoscimento di una discontinuità radicale che non abilita il passaggio dall'uno all'altro né la

Dalla segnatura all'avanguardia Natalia Taccetta

trasformazione totale dell'uno nell'altro. Le opere d'arte hanno la possibilità di far sopravvivere i residui dell'una e dell'altra sfera come segnature “fra *aión* e *chrónos*”. Si è arrivati fino a questo punto percorrendo il terreno proprio della segnatura, la lingua, passando attraverso il gioco e la *mimesis*, raccogliendo la rovina e trasformandola in immagine, assumendo l'esistenza di un compito storico dell'arte: scoprire le marche del passato nel presente, seguendo il cammino delle immagini-rovine fino a giungere alla collezione.

Il collezionista, così come lo pensa Agamben, astrae l'oggetto dalla diacronia e “lo capta nella remota prossimità con la storia” (104). In Benjamin, la cui filosofia è abitata dal gesto della collezione, la lettura e la scrittura si potrebbero pensare come esercizi di collezionismo che si traducono in promessa di giustizia. Nei suoi saggi trovano posto i più disparati oggetti della realtà fisica e culturale, dai ricordi dell'infanzia fino alla terminologia teologica, passando, al margine di qualunque ortodossia, dai frammenti della filosofia marxista.

Benjamin si interessa esplicitamente della natura del collezionismo nel saggio del 1937 dedicato ad Eduard Fuchs. Fuchs era proprietario di una delle più grandi collezioni mondiali di caricature, arte erotica e quadri di costume. L'aspetto più inquietante della sua figura riguarda il passaggio dalla storia della cultura alla proprietà di un patrimonio di beni. Benjamin individua in Fuchs gli attributi di una sensibilità legata ad un pathos specifico, si tratta di caratteristiche che fanno del collezionista l'individuo di una delle minoranze più complesse ed eccentriche della società: “Il collezionismo è una forma della memoria pratica ed è la forma più cogente tra le manifestazioni profane della “vicinanza” (I “*passages*” di Parigi 214).

La passione della proprietà definisce lo spirito del collezionista, e solo quest'aspetto della sua natura può spiegare il denominatore comune di questo pathos: cercare, trovare, classificare e raggruppare una parte della storia della cultura. Il collezionismo come gesto filosofico e storico (al di fuori dei modelli stabilizzatori del fare storia), rimane obbligato all'inesorabilità del frammento:

Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto contrario dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa “completezza”? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione. (214)

Benjamin pose il collezionista al centro della sua riflessione sulla storia, nella misura in cui questi rende evidente la necessaria figuratività del sapere riguardo al passato. Questo “saber muy político, muy actual, inflado de contemporaneidad, debe desembocar sobre la exposición de una colección efectiva y total” (Deotté 208)¹¹, come sostiene Jean-Louis Deotté. Per Benjamin il collezionista è un teorico ed un attore politico perché risolve in modo pratico i paradossi della teoria: è una superficie soggettiva di ricezione capace di accogliere un certo tipo di cose in funzione della loro somiglianza. L'accumulazione di queste cose – come bisogna chiamare le incerte allegorie materiali – è frutto del tentativo stesso di riempire il ritardo relativo all'irruzione di un certo registro di somiglianza, figurale o materiale, o di *texture*. La serie non finita di frammenti collezionati non permette di restituire una totalità, ma di pensarne e delinearne i contorni che sfuggono; la texture singolare della somiglianza è la segnatura.

La premessa benjaminiana di voler pettinare a contropelo la storia richiede di misurarsi anche con certe forme di rappresentazione. Solo in questa maniera pare possibile squadernare la storicità e valutare fino a che punto le forme artistiche plasmano modelli di temporalità non idealisti, meno progressisti di quelli ereditati dallo storicismo del secolo XIX e più fondati sulla

¹¹ “Sapere molto politico, molto attuale, pieno di contemporaneità, deve sfociare nell'esposizione di una collezione effettiva e totale” [N. d. T.].

Dalla segnatura all'avanguardia

Natalia Taccetta

citazione, il gioco, l'immagine e la collezione, in definitiva, più interessati a rivelare segnature del passato che a stabilire referenze al presente.

Le opere d'arte hanno temporalità specifica che stabilisce relazioni intempestive non solo all'interno dell'opera, ma anche in relazione con altre forme di temporalità. Benjamin colloca l'immagine nel centro nevralgico della vita storica, e, a partire da questa premessa, rende evidente la necessità di nuovi modelli di tempo visto che l'immagine non si colloca nella storia come su di una linea retta, ma si definisce rispetto ad una temporalità che si coglie nelle immagini dialettiche. A partire dall'opera d'arte diviene possibile captare quel momento in cui la redenzione del passato si lega ad una rappresentazione in cui si configura il "rivelarsi della continuità della storia".

Nei suoi testi su Benjamin, Georges Didi-Huberman vede in ciò un residuo di ottimismo, poiché colui che fa saltare la continuità della storia *fa* la storia e deposita, possibilmente, la sua speranza in essa. Benjamin pone in movimento il sapere storico con l'obiettivo di recuperare il passato e ricominciare la storia, mostrando che non è un punto fisso "ma almeno una serie di movimenti rispetto ai quali lo storico si mostra come il destinatario ed il *soggetto* prima che come il padrone" (Didi-Huberman 134).

Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce, ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili. (Benjamin, *I "passages" di Parigi* 12)

Il collezionista raccoglie segnature che può rendere leggibili solo nel quadro di una composizione di rovine sempre nuova, nel momento stesso in cui demolisce l'aura e marca la ripetizione, rivela un legame col passato che cita e rinforza dentro un'*archeologia psichica* capace di raccogliere la temporalità dei sogni, dei sintomi, dei timori, dei fantasmi. L'immagine rovina forma l'insieme e, allo stesso tempo, lo demolisce trasportandolo dal passato al presente e viceversa. È lo storico-artista benjaminiano colui che sta sommamente attento alle trame e alle temporalità, colui che raccoglie i dettagli e le relazioni fra tutti questi elementi, colui che può collezionare tanto la segnatura della rovina quanto il suo risvegliarsi nell'immagine dell'arte.

7. Bibliografia

Agamben, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Quodlibet, 1994.

---. *Infanzia e storia*. Einaudi, 2001.

---. *Signatura rerum*. Bollati Boringhieri, 2008.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, 1995.

---. *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, 1997.

---. *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, 2006.

---. *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, 2007.

---. "Dottrina della similitudine." *Aura e choc*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, 2012, pp. 141-46.

Dalla segnatura all'avanguardia
Natalia Taccetta

- . "Il surrealismo. L'ultima istantanea degli intellettuali europei." *Aura e choc*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, 2012, pp. 320-33.
- Breton, André. *Manifesti del surrealismo*, a cura di Guido Neri, Einaudi, 2003.
- Déotte, Jean-Louis. *L'homme de verre. Esthétiques benjaminienes*. L'Harmattan, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*, Minuit, 2000.
- Fernandez, Diego H. "Para una imagen-crítica de la violencia." *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, a cura di Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López, Federico Rodríguez, LOM Ediciones, 2017, pp. 237-56.
- Galende, Fedrico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales Pesados, 2009.
- Guasch, Ana Maria. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, 1988.
- Löwy, Michael. *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle "Tesi sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Bollati Boringhieri, 2004.
- . "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario." *Acta Poética*, vol. 28, no. 1-2, 2007, pp. 73-92.
- McCole, John. *Walter Benjamin and the Anatomies of Tradition*. Cornell UP, 1994.
- Reyes Mate, Manuel. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Editorial Trotta, 2009.
- Wolin, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. U of CaliforniaP, 1994.