DOPPIOZERO

Kafka nelle mani di Charlie Chaplin

Roberto Gilodi

14 Luglio 2014

Kafka e Chaplin, cos'hanno in comune? Un'intelligenza dei margini della vita, dove l'esclusione dal mondo, dalla storia squarcia il velo della dissimulazione e si apre alla cognizione del dolore come destino. Un paragone improbabile? Per Benjamin i mondi della rappresentazione hanno sottili fili che li legano; al di là delle differenze- tempi, luoghi, forme artistiche- esistono affinità misteriose che consentono accostamenti e prospettive ermeneutiche imprevedibili:

"la vera chiave per interpretare Kafka è nelle mani di Chaplin. Come Chaplin crea situazioni nelle quali il reietto e il diseredato, la sofferenza umana eterna, si incontrano in modo eccezionale con le circostanze più straordinarie del nostro esistere odierno, così anche in Kafka ogni circostanza è bifronte come Giano, del tutto immemorabile, senza storia, eppure della più recente attualità giornalistica". Questo accostamento fulminante compare in una delle molte annotazioni raccolte nel volume *VIII* delle *Opere* di Benjamin, uscito recentemente da Einaudi (W. Benjamin, *Opere complete Vol.VIII*,. *Frammenti e Paralipomena*)

Entrare in questo volume è come entrare in un labirinto in cui tuttavia non prevale la geometria dei percorsi infiniti ma la meraviglia degli accostamenti imprevedibili.

Pur nell'estrema varietà degli argomenti trattati c'è un aspetto ricorrente, che costituisce uno dei fili intorno al quale si annoda questa scrittura erratica e apparentemente dispersa in mille direzioni: sono gli accostamenti tra le presenze del contemporaneo (materiali e immaginarie) e le linee speculative di un pensiero che si sente a casa nell'atemporale pur confrontandosi di continuo con il tempo. Un cortocircuito sempre attivo tra tensione metafisica e *curiositas* per i frammenti della Storia.

Judith Butler talking about Walter Benjamin's notion of the gesture in Franz Kafka's parables

Se l’attitudine allo sguardo micrologico e alla scomposizione della scrittura è il tratto distintivo, soprattutto dell’ultimo Benjamin- si pensi a *Strada a senso unico*, al *Passagenwerk* e al lavoro su Baudelaire- nel regesto di lacerti critici che costituisce questo volume delle Opere essa raggiunge il suo culmine.

I curatori che ne hanno scelto e ordinato i materiali li hanno suddivisi in due grandi sezioni:‘Frammenti’ e ‘Paralipomena’.

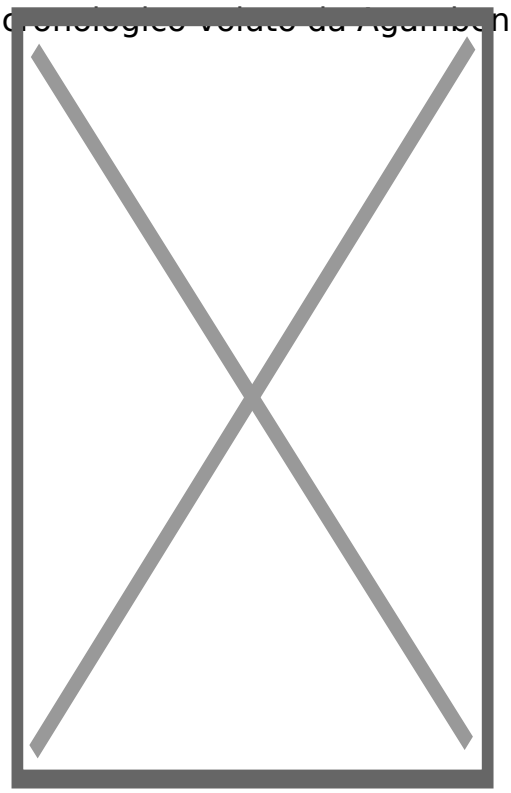
Nell’insieme si tratta di appunti, brevi aforismi, annotazioni, schemi ma anche saggi più corposi rimasti inediti o superati dalle opere compiute pubblicate successivamente. In particolare i “Frammenti” sono testi “relativamente autonomi non riferibili ad alcuna delle opere concluse” come si legge nella Nota introduttiva al volume e sono suddivisi dai curatori in otto ambiti tematici. I ‘Paralipomena’”sono materiali privi di valore autonomo e preparatori ai testi conclusi”. Là dove era possibile i curatori hanno cercato di stabilire una datazione, seguendo il criterio cronologico a cui si ispira l’edizione italiana delle Opere.

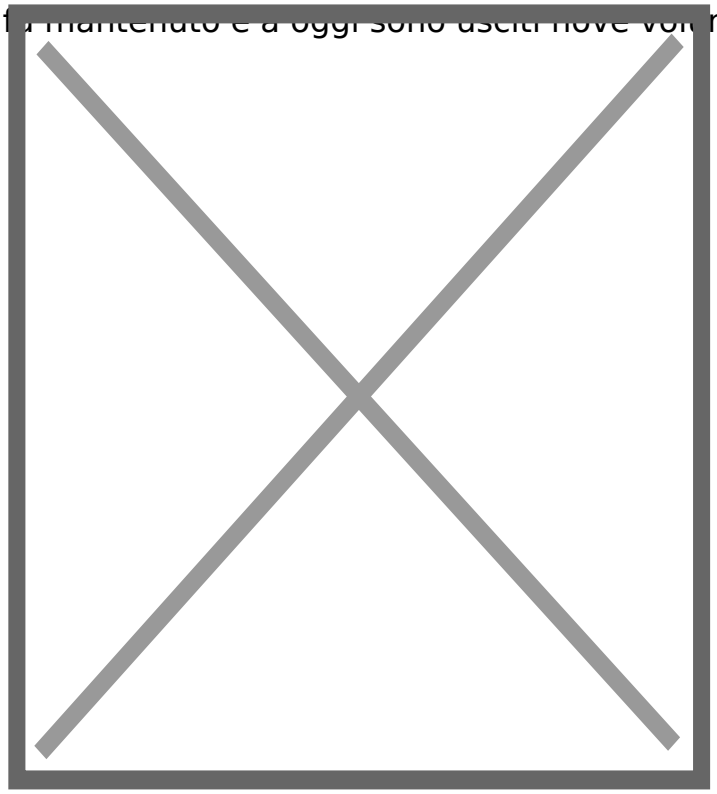
Edizione che fu avviata, lo ricordiamo, nel 1982 da Giorgio Agamben e che ebbe il merito di portare in primo piano gli aspetti genetici dell’opera benjaminiana assai più illuminanti delle partizioni tematiche seguite prevalentemente nell’edizione originale tedesca. Nel caso dell’opera benjaminiana più che in altri il desiderio di sistemazione dei posteri non rende giustizia all’obbiettiva complessità della tessitura testuale.

Il criterio cronologico adottato da Agamben ha consentito quindi di seguire le trasformazioni del suo pensiero e di individuarne le direttrici fondamentali nell’ottica delle influenze, degli incontri intellettuali, delle amicizie e della geografia dei suoi spostamenti europei.

Non si è trattato di una semplice scelta filologica, ammesso che le scelte della filologia possano dirsi ‘semplici’, ossia indifferenti alla costruzione dei significati. Si è trattato di aderire a uno stile di lavoro dell’autore, di seguirne il percorso e la progressione, di ricercare le coerenze sistematiche non nell’organizzazione esteriore degli argomenti ma nelle connessioni profonde del suo pensiero.

Dopo l’uscita dei primi cinque volumi,- l’ultimo dei quali apparve nel 1993- l’edizione Agamben si interruppe per incomprensioni con l’editore. Fu proseguita anni dopo dai curatori dell’edizione tedesca affiancati da Enrico Ganni. Il criterio cronologico voluto da Agamben fu mantenuto e a oggi sono usciti nove volumi.





L’appunto citato poc’anzi in cui il cinema di Chaplin fornisce, secondo Benjamin, la chiave per penetrare nell’universo di Kafka, è un esempio di come l’immagine si fissi in figura, vale a dire in *Denkbild*, in figura di pensiero. Se la storia viene spogliata di ciò che sembra essere la sua caratteristica fondamentale, il movimento e la trasformazione, essa consegna all’osservatore una serie di istantanee in cui il passato e il presente, la mobilità perenne del tempo si ferma in una paradossale fissità: è quella che in un passo del *Passagenwerk* Benjamin ha

chiamato la “dialettica dell’immobilità”: “Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni ora è l’ora di una determinata conoscibilità. In quest’ora, la verità è carica di tempo fino a frantumarsi…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.” (GS, V,I, pp. 577-578, cit. in W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Milano 2012, p. 14).

Questa idea per cui l’immagine sovverte gli schemi consueti della temporalità si manifesta nei frammenti dedicati alla critica letteraria, probabilmente fra le pagine più rivelatrici del metodo di Benjamin. Qui è in discussione la figura del critico, la sua relazione con il testo, la storicità del suo sguardo e di quello dell’opera a cui si rivolge. Gli schemi della storiografia sociologica e in particolare di quella marxista si scontrano con l’esigenza di autonomia dell’opera stessa. Che non è distanza dal mondo o essenza ineffabile ma la necessità intrinseca di negarsi ad un giudizio che ha di mira il solo contenuto oggettivo dell’opera, vale a dire “ solo quanto vi viene espresso”. Il vero critico è colui che sa “guardare dentro l’opera”, che ne osserva la stratigrafia e sa cogliere sotto la superfice mobile degli oggetti e degli eventi rappresentati ciò che si sottrae al tempo e alla contingenza, ossia il contenuto di verità.

In un lungo frammento dedicato alla “Falsa critica”, risalente al 1930-31 Benjamin stigmatizza la miopia di chi non vede i rapporti che si celano nella costruzione testuale: “Imparare a guardare dentro l’opera significa avere maggiore contezza di come contenuto oggettivo e contenuto di verità si intreccino all’interno dell’opera stessa” (…) “E questa, purtroppo, è la situazione in cui viene a trovarsi quasi tutto ciò che da noi è noto come critica marxista. Si arriva quasi sempre a un fitto tracciato di linee all’interno delle opere, là dove a tratti viene alla luce il contenuto, se non addirittura la tendenza sociale. Tutto questo, però, non conduce dentro l’opera, ma porta unicamente a delle semplici affermazioni sull’opera stessa”.

Lo sguardo rivolto verso ciò che nell’opera è celato, ossia verso il suo nucleo di verità rende necessaria un’ “estetica deduttiva”, ossia una definizione trascendente in cui si fissa un significato dell’esperienza artistica che è insieme originario ed escatologico.

Ma proprio in quanto veicolo di un contenuto di verità l’opera perde paradossalmente il suo connotato estetico, l’arte come artificio funzionale alla mediazione di un contenuto scompare per fare posto a una relazione diretta tra il singolo fenomeno artistico e un’ idea in senso platonico. “L’arte- scrive Benjamin in un altro frammento dello stesso periodo- è solo un momento di passaggio delle grandi opere. Sono divenute qualcos’altro (nella fase del loro divenire) e diventeranno qualcos’altro (nella fase della critica)” .

Critica, *opera* e *divenire* sono categorie protoromantiche: il Benjamin di questi anni, che progettava un saggio sulla critica letteraria, attinge al lessico di Friedrich Schlegel e alla sua idea di una critica infinita e immanente all’opera. Non dunque la critica nel senso abituale di giudizio estetico ma come ciò che rende cosciente l’opera a se stessa e ne potenzia il significato, vale a dire ne stimola la relazione tra il contingente (il suo contenuto materiale, la sua relazione col tempo storico) e l’infinito, l’ideale, ciò che trascende il tempo della storia. La definizione che ne dà è “critica magica”

Altrettanto centrale è l’idea di sopravvivenza dell’opera, che Benjamin inizia a formulare negli appunti degli stessi anni, e che troveranno un momento di aggregazione più stabile nel saggio su “Storia della letteratura e scienza della letteratura del 1931”. “La teoria della sopravvivenza delle opere è mossa dal pensiero dominante che questa sopravvivenza smascheri come pura illusione l’idea dell’«arte» intesa come disciplina a se stante”.

L’arte non è uno spazio di costruzione estetica autonomo rispetto alla storia ma il luogo in cui “le macerie generate dal tempo” offrono al critico i materiali su cui esercitare la sua opera di smontaggio e ricomposizione.



Hanna Arendt chiamò Benjamin un “pescatore di perle”; ebbene fra le molte perle di questo volume spicca la riflessione sul kitsch e sulla sua relazione con l’arte popolare che Benjamin consegna ad un lungo frammento risalente verosimilmente al 1929. “Arte popolare e kitsch devono essere considerati una volta per tutte come un unico grande movimento che fa passare di mano in mano

determinati contenuti come se fossero staffette alle spalle di ciò che viene chiamata la grande arte.”

In questi territori della sensibilità e dell’immaginario collettivi, che la concezione dell’arte esclude ancora oggi dal suo ambito, si realizzano evocazioni e appartenenze ancestrali.

“Tutta l’arte popolare attira e chiama a sé l’uomo: gli si rivolge in modo tale da costringerlo a rispondere. O meglio, a rispondere con domande del tipo: «Dove? E quando è stato?» In lui affiora l’idea che quel preciso spazio e luogo e che quel dato momento, quella posizione solare debbano già essere esistiti una volta nella sua vita. La situazione che viene così riattualizzata, di sentirsi come avvolti in un vecchio cappotto- è la più potente attrattiva che evoca il ritornello della canzonetta in cui è possibile cogliere, come riflesso nell’opera, un tratto fondamentale di tutta l’arte popolare”.

Arte popolare e kitsch agiscono sugli strati profondi e inconsci del nostro io, là dove emerge il primitivo, la fantasia che riveste il reale di un’aura onirica “…che illuminando in un baleno l’oscurità dell’io e del carattere e facendo spazio all’interpolazione dei tratti più sorprendenti, più oscuri e più chiari, agisce anche contro il nostro destino (…) ci ritroviamo ad essere dominati dalla convinzione di avere vissuto infinitamente di più di quanto ci sia dato sapere”.

L’effetto di tali forme artistiche minori è una scissione tra la parte razionale del nostro io, che si fonda sull’oggettivazione del mondo e sulla relazione soggetto-oggetto, e il senso di originaria appartenenza a un tutto in cui un’altra parte di noi tende a rifluire.

“Ciò che si è vissuto in modo inconsapevole ha un suono particolare con il quale ci addentriamo nel mondo dei primitivi, nei loro arredi, nei loro ornamenti, nei loro canti, nelle loro immagini. Un suono particolare- ovvero un suono che ci tocca in modo completamente diverso rispetto alla grande arte. Davanti a un dipinto di Tiziano o di Monet non sentiamo mai la tentazione di caricare l’orologio e di definire l’ora in base alla posizione del sole riflessa nel quadro che ci sta davanti. Ma con le illustrazioni riportate nei libri per bambini, con le pitture di Utrillo che, in questo senso, comunque, riprendono perfettamente il primitivo, tutto questo può capitarci facilmente”.

In questo territorio di confine tra il sonno e la veglia, in cui la fantasia non si interroga su se stessa ma si abbandona all'attrazione dell'originario, a dominare è uno stato di reminiscenza, che non è l'anamnesi platonica ma piuttosto un sentimento di *déjà vu*, che "si trasforma così in una forza dal potere magico al cui servizio si pone l'arte popolare (e il kitsch nondimeno)".



Memorial di Walter Benjamin a Portbou

Le reminiscenze fuori controllo che ci vengono incontro da un remoto passato Benjamin le chiama "maschere del destino". E sono loro, come le maschere dei primitivi, a prendere il sopravvento sui nostri fragili progetti di senso.

Grande arte e kitsch, Arte con la a maiuscola e arte popolare rappresentano dunque una contrapposizione che supera il perimetro estetico. Non è una questione di bello o brutto, di stile o di gusto. Qui si evidenzia una polarità tra la moderna idea di soggetto, quello cartesiano, e poi illuministico e kantiano, quello che pretende di controllare razionalmente il mondo, e assegna all'arte la funzione di idealizzare l'umano nella compostezza formale dello stile, e una dimensione dell'io governata dalle potenze mitiche, dai disegni del destino, dall'inconscio collettivo.

Questo percorso argomentativo, che conserva intatta la sua presa analitica anche se applicato alle molte espressioni della cultura pop dei nostri anni, si conclude con un implicito riferimento all'idea stessa della critica: mentre "l'arte ci insegna a vedere dentro alle cose, l'arte popolare e il kitsch ci permettono di vedere a partire da dentro alle cose".

Come aveva dimostrato nella sua evidenza icastica la mostra *Walter Benjamin Archives* allestita nel 2011 al Musée d'art et d'histoire du Judaïsme di Parigi la misura più consona al saggismo benjaminiano è la forma minima, l'elenco, la citazione, l'appunto, la stessa materialità della grafia minuscola, quasi una sfida alla decrittazione, il montaggio dell'eterogeneo, la ricerca delle sinestesie concettuali.

Il volume VIII delle Opere offre al lettore una visione ravvicinata e particolarmente significativa del laboratorio filosofico del pensatore berlinese, se ne vedono gli attrezzi, si capisce da dove provengano i materiali, le mappe e le carte da cui hanno preso inizio i diversi progetti di costruzione. Una specie di immenso cantiere in cui è facile immaginarlo mentre si aggira come il mago descritto da Adorno con cappello a punta e bacchetta magica.

Una versione più breve è apparsa su Alias Domenica *de* il manifesto

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

