

Il concetto di rappresentazione nella *Premessa gnoseologica* di Walter Benjamin*

Antonio Rafele**

CEAQ - Université Paris Descartes La Sorbonne

This paper aims to develop an investigation on the links between photography and the processes of knowledge in Walter Benjamin's *Gnoseological Preface*. In details, the article presents the following reflective knots: a) complementarity, i.e. the image of a reciprocal completion between medium and consciousness; b) attention and distraction intended as psychic states that characterize the development of the reflection; c) the qualitative difference that separates intentional discourses and dialectical images; d) details and the coup d'oeil as the time and rhythm of the representation; e) to point out the esthetic and gnoseological links that connect in a theoretical configuration the first romantic reflections to the media theory

Keywords: Media, Knowledge, Observer

Mediante una lettura ravvicinata di alcuni momenti essenziali dei *Passages* e della *Premessa gnoseologica*, questo articolo propone un'indagine sul rapporto tra fotografia e conoscenza, un rapporto nel quale la distinzione tra immagini materiali e immagini della conoscenza sembra progressivamente sfumare, determinando un piano di convergenza o di reciproco completamento tra i due ambiti. L'elaborazione dell'"immagine dialettica", a cui è dedicato il secondo paragrafo, è lo strumento operativo di un percorso della conoscenza al cui interno la rappresentazione costituisce lo stile e il metodo della conoscenza. In seguito, l'articolo ricostruisce i modi e gli strumenti della rappresentazione, mostrando una stretta affiliazione storico-concettuale tra il *Concetto di Ironia* e la *Premessa gnoseologica*. Infine, nell'ultimo paragrafo, si prova ad attualizzare queste problematiche benjaminiane con il riferimento a McLuhan e alla letteratura recente.

La fotografia

L'ultima novità esercita un fascino e un potere comunicativo "irresistibile": non solo vince le resistenze degli individui, obbligandoli come per caso o per inerzia ad una nuova assuefazione; al contempo rende obsolete le abitudini del passato, procurando negli individui la sensazione che esse siano antiquate, stantie: "Se apriamo un numero di Life

* Articolo proposto il 15/09/2017. Articolo accettato il 18/10/2017

** Email: antonio.rafele@gmail.com

del 1938, le immagini e le pose che ritenevamo allora normali ci appaiono ora cose remote più ancora che gli oggetti realmente antichi” (McLuhan, 2002, p. 209). La novità procura un senso vivo e vitale del presente, ma contiene o precede l’immobilità dello scatto fotografico. La fissità mortuaria dell’immagine fotografica – un’immobilità che non esclude la moltiplicazione delle immagini; piuttosto, le immagini fotografiche sono tutte discontinue tra loro – è il trionfo e lo spettacolo della *fine*. All’esperienza di minute e reiterate *morti* succede l’istituzione di una memoria, la “rilettura” di un momento appena trascorso. Nell’istante in cui riaffiorano come ricordi e presenze fantasmatiche, o impongono la contemplazione di un’epoca spenta e defunta, le immagini divengono i blocchi temporali dell’io, i tasselli e i frammenti della sua storia psichica:

La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all’occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, c’è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell’andatura della gente, sia pure all’ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui “si allunga il passo”. La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l’inconscio pulsionale (Benjamin, 1936, pp. 62-63).

Le immagini che compongono la trama personale vengono colte nell’attimo in cui si stratificano come tracce della mente. Lo sguardo retrospettivo colloca, in una vertiginosa torsione all’indietro, l’origine dell’evento nell’attimo in cui l’immagine fotografica libera i suoi effetti: il passaggio repentino, pressoché istantaneo, dal gesto quotidiano al ricordo di chi guarda. Non si tratta di una posizione preesistente all’analisi di chi osserva, bensì dell’avvenuta, in concomitanza con la fotografia, centralità dell’osservatore. Per via dei salti che dissemina, riproduzione e al contempo messa in rilievo della vita quotidiana, la fotografia configura le immagini come allegorie della visione, su cui occorre rivenire e indugiare per ricostruire l’esperienza vissuta. Piacere e memoria, identificati nel passo di Benjamin come i due momenti inscindibili della visione, sono il costituirsi di un modo d’essere interamente proiettato sull’attualità. Le immagini vivono nella mente di chi guarda, nel consumo quotidiano, superando i confini imposti dal canone estetico o dalle istituzioni. Con ciò le immagini trascendono il solo piano della rappresentazione per divenire frammenti della vita quotidiana, dei sempre rinnovati legami tra flussi e sospensioni del tempo, continuo e discontinuo.

Riporto due frammenti dedicati alla fotografia e contenuti rispettivamente nei *Konvolut Y* e *G* dei *Passages*: “Ciò che rende incomparabili le prime fotografie è forse il fatto che esse rappresentano l’immagine del primo incontro tra macchina e uomo” (Benjamin, 1982, p. 751); “È necessario chiedersi se anche in altri tempi le necessità tecniche determinassero in modo così decisivo le forme e lo stile” (Benjamin 1982, p. 164). I due passi evocano, in una prossimità persino letterale, le celebri osservazioni di McLuhan sul medium come messaggio. La fotografia celebra il primo incontro tra uomo e macchina: l’esperienza di un rapporto immediato, e per questo *originario*, tra tecnica e stile. I due piani si allineano fino al punto da celare o annientare le differenze. Il *medium* è la configurazione in cui precipitano, in un attimo e per salto, l’esperienza e la sua forma.

La “scoperta” di un comune manifestarsi, come in uno scatto fotografico, della vita e della forma, è il principio di una rilettura radicale, mediologica, dell’opera d’arte. Se nel modello rinascimentale la durata dell’opera pare sottrarsi al lavoro del tempo (Colaiacono, 2013; Lombardo, 2003), con la fotografia la durata dell’esperienza coincide con l’attimo del consumo. Al contempo gli altri domini dell’arte vengono investiti dalle modifiche sensoriali “aperte” dall’ultimo medium: “Sull’avvento della fotografia [...] Ci si appella all’obiettivo. E la pittura, da parte sua, comincia ad accentuare i colori” (Benjamin, 1982, p. 752). Le avanguardie storiche sono la manifestazione più eclatante della crisi in cui precipita la pittura in seguito alla nascita della fotografia. Accentuando i colori, dissolvendo i limiti e gli spazi del linguaggio, surrealismo e dadaismo approssimano, seppur in modo indiretto, l’opera d’arte ai bisogni di un pubblico assuefatto agli *choc* delle istantanee fotografiche.

Moda e fotografia costituiscono, come vettori di una straordinaria accelerazione del tempo, un unico blocco riflessivo dell’osservatore. È sulla scoperta di una manifestazione immediata della vita e della forma, desunta dall’esperienza della moda e degli *choc* procurati dalle istantanee fotografiche, che McLuhan costruisce un punto di vista “mediologico” sui processi culturali:

Non è forse evidente che non appena la sequenza lascia il posto alla simultaneità, si entra nel mondo della struttura e della configurazione? [...] Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse “il contenuto” e la gente soleva chiedersi cosa volesse rappresentare un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè dell’unità tra forma e funzione (McLuhan, 1964, pp. 20-21).

McLuhan restituisce un’immagine dell’esistenza come susseguirsi di istanti isolati e distanti tra loro, vitali e caduchi al tempo stesso. Prive di finalità, le circostanze rivestono tuttavia una funzione essenziale; esse modellano di volta in volta le forme dell’esperienza fino a determinare intere configurazioni psichiche o sensoriali. McLuhan lancia sulla storia antica e moderna uno sguardo che rivolge l’attenzione ai più profondi e intimi legami che si instaurano tra l’individuo e le sue abitudini: le abitudini fungono da contenitori, mentre l’individuo appare come una “pasta molle”, infinitamente conformabile.

Le immagini dialettiche

Al centro si trovano dunque le immagini dell’osservatore, ovvero i modi in cui la storia arriva ad impressionare le facoltà percettive del singolo:

La questione poi di come questo essere attuale (che è altra cosa dall’ “essere attuale” dell’ “attualità” ma è piuttosto un essere discontinuo, intermittente) significhi già in sé una superiore concretezza, è un problema che il metodo dialettico non può affrontare all’interno dell’ideologia del progresso, ma solo in una visione della storia che la oltrepassi in tutti i sensi. In essa si dovrebbe parlare della crescente condensazione (integrazione) della realtà, in cui ogni passato (a suo tempo) può ottenere un grado di

attualità più alto che al momento della sua esistenza. La sua configurazione in quanto superiore attualità spetta all'immagine in cui la comprensione la riconosce e la colloca (Benjamin, 1982, p. 437).

Ad immagine delle rovine accumulate dalla moda, la storia è un paesaggio di frammenti sparsi e discontinui tra loro. La novità è un ulteriore momento della storia, ma anche un ulteriore e irreversibile infrangersi di essa. L'ultima novità emerge dall'elemento più antico e abituale: "La Rivoluzione francese [...] citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito d'altri tempi" (Benjamin, 1982, p. 96). In un punto, che è il presente dell'osservatore, il passato raggiunge una nuova attualità. Non si tratta del passato per come "è stato davvero", bensì del ricordo che sopravviene in un istante. "Come l'antica Roma": quel "come" è un'implicita presa di distanza dall'antico e un suo costituirsi come immagine del presente. Nelle fulminee citazioni di un passato prossimo o lontano, l'ultima novità acquista senso e grandezza. Tra presente e passato non si stabilisce alcuna linearità, soltanto una fantasmatica prossimità *stilistica*. Al pari delle fotografie, le immagini dialettiche "strappano" gli oggetti dal *continuum* a cui appartengono e conferiscono loro una piena visibilità: "Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto" (Benjamin, 1982, p. 440). In virtù di una simile contingenza, le immagini dell'osservatore sono storicamente determinate e in nessun modo assimilabili alle "essenze" della fenomenologia: "Ciò che distingue le immagini dalle essenze della fenomenologia è il loro indice storico" (Benjamin, 1982, p. 517). Le immagini si manifestano in un'epoca determinata, quando una circostanza, "carica di tempo" fino a frantumarsi, raggiunge nella mente dell'osservatore un'esposizione chiara e distinta. Nel linguaggio i fenomeni divengono leggibili e raggiungono un più alto grado di attualità: una rappresentazione autenticamente *viva* perché anch'essa contingente e transitoria.

L'immagine dialettica riguarda i rapporti tra presente e passato, su cui ci si è appena soffermati; essa riguarda da vicino anche la tensione che si instaura tra osservatore e fenomeno, un rapporto che supera l'opposizione tra soggetto e oggetto mettendo al centro della riflessione la *rappresentazione* degli eventi.

Le circostanze giungono ad impressionare l'attenzione dell'osservatore quando procurano l'esperienza, spesso impercettibile, della discontinuità del tempo. Lo *choc* istituisce il bisogno volontario (quando l'osservatore vi ritorna ossessivamente) o involontario (quando l'evento evoca un dettaglio che si credeva sopito) del ricordo. La coscienza, che si allinea al ricordo, compie un estenuante lavoro analitico sulle scene e gli stati emotivi, che in principio dimorano disparati o confusi; sfaccettando la materia fino a disgregarne i confini, l'osservatore visualizza in un istante i minuti legami che uniscono (e compenetrano) le differenti parti della riflessione:

Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso. Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto (Benjamin, 1928, p. 4).

Materia e riflessione si congiungono nella scrittura, e non hanno consistenza al di fuori di questo piano. Allo stesso modo l'osservatore è un'immagine del processo riflessivo: l'immagine di un comune inabissarsi nel pensiero e nei legami tra le cose.

Poiché nelle idee non sono incorporati i fenomeni [...] Tuttavia, esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse [...] Si pone allora la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella rappresentazione dei fenomeni stessi [...] La verità è un essere inintenzionale formato di idee. Il comportamento che le si addice è perciò non già un intendere conoscitivo, bensì un risolversi e uno scomparire in essa (Benjamin, 1928, pp. 9-10).

Il rapporto tra immagine ed esperienza è *immediato*. È una forma di *comunicazione indiretta* in cui il fenomeno e la sua esposizione coincidono. Gli eventi che circondano l'osservatore, abitudini e non propriamente oggetti, non si lasciano classificare o riprodurre linearmente, perché in quest'ultimo caso si rinunciarebbe da subito all'ambito della "verità". In un attimo – il linguaggio che nomina i fenomeni e li dispone in una configurazione del pensiero – essi si sottraggono dal corso vuoto del tempo, e divengono leggibili. Allo stesso modo il lettore "afferra" per salto il legame che unisce sottotraccia la riflessione al vissuto: uno stato della mente dovuto o predisposto dalla sempre rinnovata *attualità* che procura l'incedere frammentato della riflessione: ogni punto porterà il segno di ciò che è stato detto in precedenza, in modo che nulla appaia come perfettamente finito, fino a procurare l'impressione che tutto sia presente in una volta: in un istante il lettore raggiunge un'immagine del percorso compiuto, e qui si situa, nella riflessione gnoseologica messa a punto da Benjamin, il più autentico rapporto con la storia.

Le immagini non sono mere articolazioni virtuali. Esse divengono leggibili in un determinato momento, e sono dunque i riflessi del tempo. Anche al termine del percorso, le immagini permangono *in potenza*: come si potrebbe d'altronde bloccare il ricordo di una circostanza vissuta o esaurirne *a priori* il significato e la potenza espressiva. È sempre nel presente che l'osservatore raggiunge un'esposizione dei differenti strati temporali della riflessione. Ad ogni stadio egli presenterà la costellazione dei problemi in cui è immerso sotto un'altra luce: un altro modo di esporre la materia che ricompono l'ordine e il valore delle parti. È il principio della rilettura come momento essenziale della conoscenza: un "addentrarsi" fin dentro le "pieghe" della materia (che è in realtà un modo di "sminuzzare" senza arresto la materia) che sposta ancora un po' in avanti l'angolo di osservazione.

La comunicazione indiretta

Riporto un passo contenuto nel *Concetto di Ironia* di Kierkegaard, nel quale si distingue tra medio della realtà e medio dell'idea. Esso costituisce il più importante antecedente, e dunque il punto di riferimento, della *Premessa gnoseologica* (Colaiacomo, 2013; Peters, 1999).

Questo affermiamo non per qualche diffidenza verso l'esistenza storica, quasi che il divenire stesso sia identico a una caduta dell'idea, quando invece ne è assai più il dispiegamento [...] una cosa simile

appunto può esser detta della storia, nel senso che ciascun singolo fatto, per quanto evolva, è nondimeno solo un momento, e la somma intera dell'esistenza storica non è comunque ancora il medio assolutamente adeguato dell'idea, essendone piuttosto la temporalità discreta e bisognosa del contraccolpo della coscienza, che volga lo sguardo indietro, faccia a faccia (Kierkegaard, 1841, p. 21).

La distinzione non riguarda una presunta dicotomia tra soggetto e oggetto, che per Kierkegaard è fuorviante. Ad essere messa a fuoco è la tensione che si instaura tra il linguaggio e il fenomeno. Il rapporto tra i due ambiti è di tipo *indiretto*, perché contiene una discontinuità ineliminabile: l'immagine è una proiezione del vissuto, ma al contempo sottrae i fenomeni dal corso vuoto e omogeneo del tempo, conferendo ad essi un nuovo e più alto grado di *attualità*. Kierkegaard tornerà su questa distinzione nel saggio sulla comunicazione etica ed etico-religiosa, ponendo a distanza la comunicazione diretta e la comunicazione indiretta, il sapere e il potere:

Soprattutto io divido così: o si riflette sull'oggetto o sulla comunicazione. Questa distinzione è decisiva per tutto il mio assunto; perché, come si è detto, l'errore fondamentale dei tempi moderni è di occuparsi del "ciò" che si deve comunicare – non di quel ch'è la comunicazione. Se si riflette sull'oggetto, allora noi abbiamo la comunicazione del SAPERE. Se invece non c'è alcun "oggetto" [...] ma si riflette sulla comunicazione, in contrasto alla comunicazione del sapere, noi abbiamo: la comunicazione del POTERE [...] Ogni comunicazione di sapere è comunicazione diretta. Ogni comunicazione di potere è più o meno comunicazione indiretta (Kierkegaard, 1957, pp. 410-411, *passim*).

La critica di Kierkegaard è rivolta a quei discorsi che, presupponendo l'esistenza di un oggetto, offrono di esso una descrizione o una classificazione, spesso compiuta mediante l'applicazione di principi preesistenti all'indagine. Un discorso intenzionale che riproduce la piatta consequenzialità degli eventi (così infatti la storia appare in prima istanza all'osservatore), esibendo un'articolata erudizione e un presunto "controllo" della materia. È un genere di discorso privo di legami con la viva *necessità* dell'io, che soltanto offre un varco nella dispersione dei fenomeni, conferendo loro senso e significati compiuti. Le immagini dell'osservatore riflettono i diversi momenti del vissuto, e solo in seconda istanza esigenze filologiche o storicistiche. Le abitudini si lasciano decostruire in un determinato momento, quando le circostanze raggiungono un tale grado di criticità da frantumarsi ed esplodere in immagini significative. La riflessione, in quest'ultimo caso, non prevede dunque un bagaglio di competenze o una specializzazione, bensì una disponibilità da parte dell'osservatore a formarsi nel mezzo del percorso.

Al contatto con una coscienza riflettente il fenomeno diviene leggibile. Non si tratta di una mera trasposizione linguistica del vissuto. Nella *rappresentazione* stessa dei fenomeni, un estenuante lavoro analitico che "sbriciola" senza arresto la materia, l'osservatore raggiunge un'esposizione compiuta, benché provvisoria, dei processi da cui è attraversato. In *Understanding media*, nella *Metropoli* di Simmel o nei *Passages* di Benjamin, indagini che possiedono lo spessore di una costellazione organica dell'osservatore, il lettore si addentra nella materia senza mai poter distinguere le immagini storiche da quelle del pensiero. Nella scrittura le idee e i fenomeni formano un unico movimento e raggiungono un'esposizione aperta sul lettore. È un ordine del

discorso che conserva sottotraccia il passaggio, avvenuto per salto, dal piano dell'indistinto a quello dell'esposizione compiuta: le tracce e le impronte di un percorso divenuto progressivamente chiaro all'occhio interiore. Il salto temporale che contraddistingue i due stati dell'osservatore è il segno del più alto grado di attualità raggiunto dal fenomeno: le immagini, emerse nel corso della rappresentazione, mai desunte *a priori*, sono così intrise delle più profonde esigenze dell'io. Soltanto all'interno di questo percorso, in cui le singole parti sfaccettano al massimo grado la materia compenetrandosi *a posteriori*, è dato per l'osservatore acquisire un'immagine compiuta della riflessione. Il lettore afferra in un istante quel groviglio di problemi e vi riconosce, ma sotto un'altra luce, i diversi momenti del vissuto. Nell'uso che un lettore – così intimamente modellato dal testo, quasi fosse divenuto una proiezione del discorso (“la comunicazione del potere”) – compie dei frammenti della riflessione, anche in direzione sparsa e isolata, il testo rivive e conserva la sua attualità.

Il ritmo che contraddistingue l'incedere della riflessione è il piano della scrittura, a cui la riflessione si allinea celando le differenze. Lo *stile* diviene, nella immagine qui offerta da Benjamin, la quintessenza della conoscenza:

Se la filosofia vuol conservare la legge della sua forma non come propedeutica alla conoscenza ma come rappresentazione della verità, allora ciò che importa sarà la pratica di questa forma, e non la sua anticipazione sistematica [...] Il suo primo segno caratteristico è la rinuncia a un percorso lineare e senza interruzioni. Il pensiero riprende continuamente da capo, ritorna con minuziosità alla cosa stessa. Questo movimento metodico del respiro è il modo d'essere della contemplazione. Essa, infatti, seguendo i diversi gradi di senso nell'osservazione [...] trae l'impulso a un sempre rinnovato avvio e giustifica nello stesso tempo la propria ritmica intermittente. Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati; nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente dell'icona (Benjamin, 1928, p. 4).

Al ritmo della rappresentazione inerisce una discontinuità temporale, un repentino slittamento dal piano frammentato e non ancora del tutto consapevole delle *minuzie*, in cui la riflessione giace e si espande, al piano della *coscienza*, l'attimo in cui l'osservatore raggiunge un *colpo d'occhio* sui legami che compenetrano le parti:

Durante questo sogno, l'idea scivola via alta e veloce in successione infinita, oppure sta immobile dilatandosi in presenza infinita per lo spazio [...] Il mitico sta nell'indecisione e doppiezza, nello stato intermedio da cui non si sono ancora emancipati gli interessi della coscienza [...] Ma il tempo del mito è in un certo senso passato appena è questione di un'esposizione mitica [...] Appena cioè subentra la coscienza, si mostra che quei miraggi non erano però l'idea (Kierkegaard, 1841, pp. 108-109).

La coscienza conserva le tracce dei momenti che l'hanno preceduta, ma possiede lo spessore di un'*icona* che trascende e al contempo lega le parti di cui è costituito il percorso. La riflessione, frammentandosi, preme verso una risoluzione finale. Al cospetto dell'icona, i momenti che hanno preceduto il sopraggiungere della coscienza assumono d'improvviso le fattezze di un passato. Non si tratta evidentemente di ciò che è spento o morto, bensì del passato della coscienza: un sostrato della riflessione divenuto come per

soprassalto immediatamente chiaro e distinto. “Miraggi”, perché la coscienza costituisce un piano ulteriore rispetto ai frammenti che “popolano” il percorso; appena la coscienza subentra e si emancipa, i diversi momenti si dispongono in una configurazione compiuta di senso: d’un tratto quei tentativi condotti in “successione infinita” o “in presenza infinita per lo spazio”, il dispiegarsi frammentato e minuzioso della riflessione, raggiungono un comune piano di proiezione.

Al contatto con una coscienza riflettente il fenomeno si sottrae dal corso vuoto e omogeneo del tempo, l’immagine di un accumulo di rovine che la storia lascia al suo passaggio. Le minuzie, spinte alle massime potenzialità espressive, raggiungono un elevato grado di perfezione stilistica, e mostrano una profonda quanto inattaccabile compenetrazione interna. In un istante l’osservatore lancia uno sguardo d’insieme sulla varietà dei frammenti che hanno costituito il percorso e che adesso compaiono come i “gangli vitali”, insostituibili, di esso. Nessuno dei momenti di cui la riflessione è costituita, anche al termine del percorso, è da considerare come perfettamente finito, dal momento che la loro viva e costante compenetrazione è l’immagine di un processo compiuto ma ancora in potenza.

Istituendosi, la coscienza compie uno sdoppiamento tra l’io e il vissuto, attimo in cui l’evento (che continua a contrassegnare la vita quotidiana) raggiunge lo spessore di un’immagine. È un potenziamento delle capacità analitiche ma anche un improvviso arresto del vissuto (“una dialettica in posizione di arresto” o “una dialettica nell’immobilità”): una rappresentazione “mortifera” e, come tutto il resto, transitoria. Le immagini dell’osservatore non appartengono né si inseriscono in una tradizione codificata. Per questo esse sono autenticamente vive, ma anche il riflesso della solitudine a cui l’abitante della metropoli è abbandonato. Le immagini sono i lasciti di un viaggio che il singolo compie logorando il proprio stesso corpo nel mentre “la collettività cade o sprofonda in un sonno sempre più profondo”.

La scrittura si approssima, in questo ordine di ragionamento, alla tecnica del *montaggio*:

La difficoltà che inerisce a una simile rappresentazione dimostra che essa è una forma congenitamente prosaica. Mentre l’oratore sostiene le singole frasi con la voce e con la mimica anche là dove non sarebbero in grado di reggere da sole, e le connette in un flusso unitario di pensiero – spesso incerto e vago – quasi stesce abbozzando d’un sol tratto un disegno di ampio respiro, è proprio della scrittura fermarsi e ricominciare da capo a ogni frase. La rappresentazione contemplativa deve osservare più di ogni altra cosa questo principio. Essa non si propone di trascinare ed entusiasmare. Essa è sicura del fatto suo solo quando costringe il lettore a fermarsi nelle “stazioni” del percorso (Benjamin, 1928, pp. 4-5).

La riflessione lascia intravedere il punto focale da cui si muove, ma al contempo rivela una tensione a *mostrare* gli eventi che invadono la scena, senza mai appropriarsi di stralci ed espressioni ingegnose, o mettere in atto strategie volte a convincere il lettore. L’*enjeu* sta infatti nell’inserire, “incastrare”, quest’ultimo in un ordine di ragionamento.

Il solo strumento a cui la scrittura fa ricorso, sia sul piano dottrinale che educativo, è la citazione di un passato prossimo o lontano: “Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l’ora è

dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti" (Benjamin, 1982, p. 516). Le citazioni di testi o immagini del passato sono parte integrante della riflessione, e non costituiscono un ornamento del discorso. Da queste "presenze" la riflessione trae nuovo impulso in una immediata attualizzazione delle problematiche antiche, istante in cui l'osservatore afferra ulteriori e decisivi dettagli del fenomeno.

Le *minuzie*, al contempo materiali e del pensiero, sono i nodi in cui la riflessione giace e si espande fino a creare una costellazione di momenti essenziali. Sfaccettando e "tagliando" la materia fino a mostrarne i dettagli, le minuzie si addentrano in essa con un fulgore e una profondità incomparabili. Nella rappresentazione, e nell'ossessione di chi riflette, le minuzie sprigionano la loro potenza espressiva determinando molteplici e inedite connessioni, che costituiscono in ultimo il tratto distintivo e peculiare della ricerca.

Nessuna fiducia, piuttosto il *tormento* si addice a chi intraprende un percorso senza avere punti di riferimento, né tantomeno un'idea della conclusione. Una sorta di primitività (di secondo grado) si impossessa dell'osservatore: una disponibilità a ripartire dall'ultima occasione, circostanza. Anche al termine del percorso, quando la riflessione avrà raggiunto un'esposizione compiuta, essa porterà il marchio distintivo e refrattario della singolarità. La difficoltà che inerisce alla comunicazione indiretta sta nel pretendere dal lettore una uguale disponibilità: essere a tal punto malleabili da lasciarsi "divorare" dalla *koinè* "bandita" nel testo. È il contrario pertanto della facilità con cui gli altri comunicano e sono intesi; la mera trasmissione di informazioni impone una superficie piatta e liscia, in cui da subito è dato partecipare, ma senza che vi sia nulla in palio o in gioco.

La *serietà* che contraddistingue il percorso dell'osservatore sarà di tutt'altro tipo rispetto alla chiarezza che deriva dalla sequenzialità di un discorso mosso da intenzioni prestabilite. Sarà una serietà di grado maggiore, dovuta, da un lato, alla tenacia con cui si persegue la perfezione stilistica dei frammenti, in una scena in cui risalta fortemente il contrasto tra l'apparente dispersività delle parti e il rigore con cui questi vengono "tenuti" e "ricondotti", e dall'altro, alla capacità di sapersi dissociare dall'immagine finale.

La *chiarezza* a cui si fa riferimento non coincide con l'ordine logico del discorso. È l'immagine di un percorso divenuto progressivamente evidente agli occhi di un osservatore. Ad essere messo al centro è il percorso stesso, l'insieme di relazioni determinatesi tra le parti lungo l'incedere della riflessione. La chiarezza emerge e risalta quando l'autore e il lettore, accomunati dalla medesima *koinè*, rifuggono le espressioni ingegnose, le categorie e le formulazioni scolastiche, tutto quell'armamentario che prende così alla lontana il fenomeno da mancare ogni attualità. L'autore e il lettore privilegeranno al contrario i minuti legami tra le cose, i modi di legare i ragionamenti: uno stato del pensiero che rivela la conoscenza e il rigore raggiunti dall'osservatore.

La scrittura e le immagini

Sarà McLuhan, quarant'anni dopo circa, ad attualizzare le problematiche gnoseologiche aperte da Benjamin, mettendo in rilievo l'opposizione qualitativa che separa la scrittura

dall'immagine: "Sembrava allora che il messaggio fosse "il contenuto" e la gente soleva chiedersi cosa volesse rappresentare un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè dell'unità tra forma e funzione" (McLuhan, 1964, p. 21). Le circostanze modellano nuove configurazioni sensoriali, da cui discendono in seconda istanza i modi e le funzioni della psiche. La vista, che la scrittura mette in risalto a discapito di altri sensi, è il principio attorno a cui si organizza un mondo virtuale antitetico rispetto a quello inaugurato dalla fotografia. Il ruolo assegnato da McLuhan ai sensi come origine della vita psichica (e sociale) è affine al ruolo svolto dallo *choc* nella quotidianità: è il risultato di uno scontro epocale in cui la scrittura perde terreno rispetto alla potenza delle immagini: taglienti, frammentate e contingenti, le immagini percuotono lo spettatore generando reazioni in cui avviene una simultanea compresenza della mente e del corpo. Da questi effetti preliminari, che percorrono il corpo dell'osservatore come un lampo, si diramano le immagini mentali, che costituiscono, nel corso della vita quotidiana, i tasselli e i frammenti della storia psichica individuale. Come i media nella storia delineata da McLuhan, così le immagini non godono di alcuna autonomia: sin da principio esse sono il riflesso, le protesi dello spettatore: "Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi [...] E solo stando al di fuori del medium che se ne possono riconoscere i punti e le linee di forza" (McLuhan, 1964, p. 51). I media percuotono lo spettatore, sospingendolo verso una nuova illusione. A ciascuno di questi salti o passaggi (scrittura, fotografia, televisione) corrisponde particolari configurazioni dei sensi e della psiche: nuove assuefazioni, che impediscono la vista del vuoto, ma anche nuove amputazioni, che ridisegnano con forza la scala e le gerarchie della sfera pubblica o privata. La collettività vive gli effetti del medium distrattamente, nello scorrere indistinto del tempo. Al contatto con una coscienza riflettente, il medium rivela una configurazione compiuta di senso. Quel vissuto, distratto e inconsapevole, apparirà agli occhi dell'osservatore (che, abbandonato, compie un viaggio nei lati più nascosti e reconditi della vita quotidiana) come il dispiegamento di una narcosi: l'assuefazione si insinua insensibilmente, senza trovare resistenza, mentre il tempo (o il medium), al pari di uno stupefacente, d'improvviso si dilata, espandendosi per interne gemmazioni (Belting, 2001; Calleja, 2011). Giunto al culmine di un percorso accidentato e frammentato – nel corso del quale le immagini, che si erano stratificate lungo l'incedere della vita quotidiana, si dispongono ora, per mezzo della scrittura, in una costellazione compiuta – l'osservatore perviene ad una rappresentazione del fenomeno.

Nota Biografica

Antonio Rafele svolge attività di ricerca presso il CEAQ, Università di Parigi La Sorbonne. Ha pubblicato il volume *Representations of Fashion. The metropolis and mediological reflection between the nineteenth and the twentieth centuries* (San Diego University Press, 2013).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (2003). *Lessico della comunicazione*. Roma: Meltemi.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*. Paris: Gallimard.
- Belting H. (2013). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink; trad. it. (2001). *Antropologia delle immagini*. Roma: Carocci.
- Benjamin W. (1920). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Bern: Verlag A. Francke; trad. it. (1982) *Il concetto di critica nel Romanticismo Tedesco*. Torino: Einaudi.
- Benjamin W. (1928). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Rowohlt; trad. it. (1998) *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; trad. it. (2000) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Benjamin W. (1982). *Das Passagenwerk*. Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; trad. it. (2002) *I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi.
- Calleja G. (2011). *In-Game. From Immersion to Incorporation*. Cambridge: MIT Press.
- Colaiacono C. (2013). *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il Romanticismo*. Roma: Luca Sossella.
- Crary J. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- de Certeau, M. (1980). *L'invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*. Paris: Union Générale d'éditions.
- Kierkegaard, S. (1841), *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, P.G. Philipsen Forlag; trad. it. (1995). *Sul concetto di ironia, in costante riferimento a Socrate*. Milano: Rizzoli.
- Kierkegaard, S. (1847). *Den ethiske og den ethisk-religieuse Meddelelses Dialektik*. København: Munksgaard, 1909-48.
- Kierkegaard, S. (1957). La dialettica della comunicazione etica ed etico-religiosa. *Studi kierkegaardiani* (pp. 356-413). Brescia: Morcelliana.
- Leopardi, G. (1898-1900). *Zibaldone*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Lombardo, P. (2003). *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese*. London: Palgrave MacMillan.
- Man, P. de. (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill; trad. it. (2002) *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Net.
- Peters, J. D. (1999). *Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pinotti, A. (1999). *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*. Milano: Raffaello Cortina.

- Simmel, G. (1903). *Die Großstädte und das Geistesleben*. Dresden: Petermann; trad. it. (1995) *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.
- Simmel, G. (1905). *Philosophie der Mode*. *Moderne Zeitfragen*, n. 11, pp. 5-41; trad. it. (1998) *La moda*. Milano: Mondadori.
- Somaini, A., Pinotti, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino: Einaudi.