

ROBERTO GILODI

ASPETTI DELLA TEORIA DEL SAGGIO IN WALTER BENJAMIN E THEODOR W. ADORNO

ABSTRACT (*The Theory of the Essay in Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*) Theodor W. Adorno's concept of the essay is strictly interrelated with the problem of knowledge. In Adorno's and W. Benjamin's thought the essay is the manifestation of a search for knowledge, which corresponds to the modified conditions of life in the large city (metropolis) of the early 20th century. The essay renders obsolete the traditional criticism, based on the prospective vision of reality and on its trusting in a *clara et distincta perceptio*. The essay is in Adorno's view an intuition of the detail rather than a methodically organized process. There are no certainties for the essay: the essay is not linear but chaotic and multidirectional. Its form appears as an *analogon* of Benjamin's *flâneur*, whose ability lies in seeing the figures of destruction behind the signs of progress.

KEYWORDS Heretical gnoseology, Allegory, Perception, Destruction, Memory, Details, G. Simmel.

A cominciare dalla sua radice etimologica, il saggio come forma letteraria è un'entità instabile, che implica una modalità di ricerca per tentativi e quindi, inevitabilmente, per errori, un procedere a tastoni, non garantito da un metodo, dalla certezza di una strada e soprattutto nient'affatto sicuro della sua meta.

Questo stato di precarietà gnoseologica è insieme la debolezza e la forza del saggio.

Adorno chiude il suo celebre scritto su "Il saggio come forma" sottolineandone il carattere intimamente trasgressivo: grazie alla sua irriverenza rispetto alle forme tradizionali dell'esposizione del sapere, questa modalità della ricerca erratica, apparentemente destrutturata è, paradossalmente, in condizione di cogliere l'essenza della verità che rimane preclusa alle forme ortodosse.

La legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia. (1979, 30)

Detto altrimenti, la forma del saggio ha la prerogativa di rendere visibile ciò che all'interrogazione sistematica rimane precluso, la sua eterodossia toglie il velo alla verità che l'ortodossia del pensiero necessariamente tiene nascosta.

Ma come si è costituito e di che cosa è fatto questo abito trasgressivo della forma saggistica, dove sta la sua 'eresia'?

Sia Adorno sia Benjamin sottolineano come il saggio si sottragga alla razionalità strumentale e al pensiero teleologico che la sottende: non può essere fissata una meta della conoscenza che non comporti perciò stesso una dissimulazione della verità. Il conoscere, se vuole essere vera conoscenza, non può affidarsi alla certezza di un metodo stabilito a priori.

Deve, al contrario, lasciarsi guidare dalla casualità delle visioni, delle percezioni, degli incontri, deve indugiare sui particolari, anche quelli più insignificanti, con la consapevolezza che, come ebbe a dire Aby Warburg durante un seminario sulla pittura del primo Rinascimento tenuto nel 1925, "Der liebe Gott steckt im Detail" (il buon Dio sta nel dettaglio; cfr. Weigel et al. 2003).

Ma il dettaglio non è ciò che uno sguardo consapevole decide di mettere sotto la lente di ingrandimento e nemmeno una microstruttura in cui si compendia una *ratio* universale, è invece la condizione di esistenza stessa delle cose, soprattutto quando il mondo diventa un assemblaggio complesso di oggetti, di stili, di forme di vita, come accade nelle metropoli a partire dal XIX secolo.

Da questo convincimento, che ridimensiona il protagonismo gnoseologico del soggetto conoscente, prende avvio quella breve ma originalissima ermeneutica della metropoli e della sua percezione che è *Strada a senso unico* di Benjamin, pubblicato nel 1928.

C'è in esso un aforisma che si intitola "Questi spazi sono da affittare" in cui Benjamin spiega come la percezione della metropoli ridisegni le mappe della conoscenza del mondo di fronte all'irrimediabile oblio della critica:

Stolti coloro che lamentano la decadenza della critica. Perché la sua ora è suonata da un pezzo. La critica è una questione di giusta distanza. È a suo agio in un mondo dove ciò che conta sono prospettive e visioni d'insieme e dove era ancora possibile prendere posizione. Oggi invece le cose aggrediscono con troppa scottante immediatezza il consorzio umano. L'"imparzialità," lo "sguardo spassionato" sono divenuti menzogna, se non candida professione di pura incompetenza. Lo sguardo oggi più teso alla sostanza, quello mercantile che va dritto al cuore delle cose, si chiama *réclame*. (Benjamin 2006, 53-54)

Quando il dominio della vita ridotta a merce prende il sopravvento, saltano inevitabilmente le prospettive, la figura dell'osservatore distante e distaccato diviene un'illusione, non ci sono più spettatori, tutti sono coinvolti nel naufragio del soggetto che un tempo costruiva la sua posizione nel mondo oggettivando, separando l'altro dal sé, stabilendo cioè la "giusta distanza" (54).

La fine dell'età della critica determina anche l'obsolescenza della forma letteraria che le corrisponde: la grande orchestrazione del trattato, la sua logica compositiva che procede per architetture rigorose, dove la razionalità discorsiva celebra la sua marcia trionfale verso il sapere. A questa perdita di unità del discorso critico, all'anacronismo del suo rigore fondato sul metodo fa da contraltare la fluidità polimorfa del saggio, che aderisce alla complessità percettiva del nuovo mondo metropolitano caricandosi anche dello *scandalon* della contraddizione.

Il venir meno della "giusta distanza" denunciato da Benjamin comporta uno stravolgimento della percezione; la conseguenza di ciò è la crisi del soggetto cartesiano.

Giustamente Adorno si chiede quale sia l'intenzione del soggetto conoscente. E osserva come il saggio sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra da dubbio (Adorno 1979, 18). Segue poi una critica rivolta al metodo cartesiano, su cui si è costruita la tradizione dello scrivere scientifico e sistematico, anche e soprattutto in filosofia.

Adorno osserva come

la terza regola cartesiana, di condurre con ordine i miei pensieri cominciando dagli oggetti più semplici e più facili a conoscere, per salire a poco a poco, come per gradi, sino alla conoscenza dei più complessi, sta in netta contraddizione con la forma del saggio, che muove dalla maggior complessità e non dalla maggiore semplicità, comunque non da ciò che è familiare già in partenza. [...] Il saggio costringe sin dal primo passo a pensare l'*obiectum* nella pluridimensionalità che gli è propria, correggendo in tal modo la primitività ostinata che sempre si accompagna alla *ratio* comune. (19)

Qui Adorno sottolinea una prerogativa del saggio che è centrale nella ricerca gnoseologica di Benjamin e in cui si possono cogliere gli echi di una originaria disposizione romantica: alla verità non si accede mediante una progressione razional-discorsiva ma attraverso un confronto diretto e immediato con essa reso possibile dal gesto dell'intuizione. La verità si nega alla razionalità strumentale dell'intenzione, della volontà di dominio, ma si rivela allo sguardo che non teme la potenza distruttrice della sua luminosa e perturbante alterità.

La quarta regola cartesiana è "fare enumerazioni così complete e revisioni così generali da essere sicuro di non aver omesso nulla" (20). Adorno ricorda che questa regola

ritorna immutata nella polemica di Kant contro il pensiero "rapsodico" di Aristotele. Essa corrisponde alla critica rivolta al saggio da chi, col linguaggio della pedanteria scolastica, afferma che esso non è esaustivo mentre ogni oggetto, e senza dubbio l'oggetto spirituale, racchiude infiniti aspetti e quali di questi scegliere lo decide esclusivamente l'intenzione del soggetto conoscente. La "panoramica generale" risulterebbe possibile soltanto laddove fosse certo a priori che l'oggetto in esame si risolverà tutto nei concetti con i quali lo si tratta. (*ibidem*)

Il problema per Adorno è l'arbitrio di "un'assiomatica che si è costretti a porre all'inizio perché solo così è possibile soddisfare l'istanza metodica e rendere plausibile il tutto" (*ibidem*). Dopo la demistificazione della pretesa di verità del discorso scientifico tradizionale e la messa in chiaro delle prerogative conoscitive del saggio, il discorso di Adorno assume tonalità che sembrano echeggiare le posizioni dell'ultimo Simmel.

Il saggio è espressione di una forma che non è forma perché aderisce alla vita reale, anche a quella della comunicazione, perché vive nella dimensione mobile del cambiamento. La vita non è più imbrigliabile in una forma fissa, nelle grandi metropoli nate tra Otto e Novecento la vita sembra sottrarsi al gesto della conoscenza che ne traccia i contorni concettuali, immobilizzandola¹.

Il conflitto tra forma e contenuto e le aporie che esso genera sono, secondo Adorno, già visibili in Kant e afferma:

Ciò che Kant riconosce, sul piano del contenuto, come meta della ragione, cioè la realizzazione dell'umanità, l'utopia, viene rifiutato da parte della forma, e cioè dalla teoria della conoscenza, la quale non permette alla ragione di andare al di là del campo dell'esperienza che perciò, preso nel meccanismo del mero materiale e della categoria immutabile, si riduce a ciò che è stato da sempre. Oggetto del saggio è invece la novità in quanto novità, intraducibile nelle vecchie forme già esistenti. (27)

Mimetico del cambiamento, il saggio non può assumere la forma fissa di un 'discorso', quello ad esempio della retorica scientifica. Se in Simmel si disegnava l'eterno conflitto tra la staticità della forma e la mobilità della vita, qui la sfida adorniana, analogamente a quella benjaminiana, sarà di pensare una forma che possa aderire alla mobilità della trasformazione.

Questo tentativo irrituale, azzardato, ossimorico induce a ipotizzare che il saggista, esploratore senza una meta fissa e inventore di nuovi linguaggi da adattare alle nuove

¹ Ne *Der Konflikt der modernen Kultur*, pubblicato nel 1918, Simmel dichiara che l'avvicinarsi delle forme nella diacronia del corso storico ha subito, nel passaggio al XX secolo una modificazione radicale: ora è la forma in quanto tale a non reggere più l'urto della vita che decreta l'obsolescenza di ogni tentativo di fissarla in un perimetro concettuale definito.

"Presentemente noi siamo in mezzo a questa nuova fase dell'antica lotta, che non è più lotta della forma oggi riempita dalla vita contro la vecchia divenuta priva di vita, ma la lotta della vita contro la forma in generale, contro il principio della forma. In linea di fatto, i moralisti, i lodatori del buon tempo antico, gli uomini dal rigoroso senso di condotta hanno ragione quando lamentano la mancanza di forma dovunque in aumento nella vita moderna. Soltanto, sfugge per solito ad essi che non si opera soltanto qualcosa di negativo, ossia la morte delle forme tradizionali, bensì queste sono spinte via da un impulso vitale assolutamente positivo. Ma poiché la vastità di questo operare non consente ancora che esso pervenga a concentrarsi in una nuova creazione di forma, esso fa per così dire di tale deficienza un principio e crede di dover combattere contro la forma, semplicemente perché è forma" (Simmel 2008, 15-16).

morfologie del reale, diventi una sorta di *analogon* del *flâneur* baudelairiano-benjaminiano.

Il *flâneur* è infatti colui che passeggia per la città senza una meta, intento a decrittare i segni intorno a lui, i frammenti corporei dei volti che gli vengono incontro tra la folla, i particolari architettonici dei palazzi, i rumori scomposti che si alzano dalle strade, gli oggetti, le merci che si scorgono dietro quelle scatole magiche che sono le vetrine dei *passages* parigini.

La sua è un'attenzione nomade, che insegue ossessivamente i dettagli su cui concentra la sua acribia di interprete. Non disponendo e non volendo disporre di una visione panoramica, la sua intelligenza non è mai prospettica ma micrologica. Se *Les fleurs du mal* sono stati la rappresentazione lirica degli scarti della metropoli il *flâneur* è il sismografo che ne coglie i minimi sussulti, ma è anche il visionario che sa collocare il frammento in una composizione allegorica. Ed è qui, nella visione allegorica, che si manifesta in Benjamin l'analogia col saggista.

L'allegoria infatti è un'immagine che si fissa nella mente non in virtù della sua relazione vitale con il mondo ma attraverso la perdita dell'immediatezza del senso. L'allegoria è un'oltranza, un oltrepassare il perimetro dell'esperienza, è il superamento del *sensus litteralis*, del significato immediato. L'allegoria è una figura della distanza, il suo significato, proprio in virtù della sua lontananza dal presente, si presta a diventare l'immagine di un ricordo remoto nel tempo. Al pari del *flâneur* il saggista incontra frammenti di mondo e sa che solo dalla loro opacità, dalla loro apparente inerzia semantica si liberano, come afferma Adorno, "le energie latenti" (Adorno 1979, 29). Energie che sottraggono il frammento alla tirannia della totalità contingente e gli conferiscono un potere di evocazione, dove appare per un attimo, come estratta a forza dai nessi vitali e dal fluire della storia, una verità ideale; Benjamin la colloca in una "costellazione."

In "Parco centrale" egli afferma:

Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita. (Benjamin 1962, 130)

L'andare senza meta è un sottrarsi non solo alla tirannia della razionalità strumentale ma anche a quella della visione prospettica che fagocita il dettaglio e lo assoggetta alla legge dell'insieme. È su questa che si basa il lavoro del critico secondo la modalità tradizionale. La critica compone quadri unitari, la sua funzione è costruttiva. Il critico è colui che tesse la tela, intreccia i fili altrimenti dispersi. Da qui appare evidente come il suo lavoro sia paragonabile a quello del poeta in senso aristotelico: dare forma al caos, creare coerenza, stabilire un ordine, costruire una trama unitaria. Il *poiein* e il fare del critico tradizionale condividono la vocazione alla totalità e la fede in una ratio unitaria che dia un senso al mondo.

A questa fiducia nella razionalità discorsiva e nella costruzione progressiva del senso fino al disegno della figura compiuta Benjamin oppone la concretezza materiale e percettiva del frammento. Un frammento che vaga nello spazio della metropoli senza mai posarsi nelle caselle che la ratio pittorica ricostruttiva del critico gli assegna. Il *flâneur* è colui che si lascia attraversare da questo sciame di porzioni di realtà senza mai chiedersi dove esse stiano di casa. Ma il frammento non è solo libertà dalla costrizione alla totalità, esso è anche prodotto di una distruzione. E proprio la distruzione è la *conditio* perché si dia un tipo di conoscenza libera dalle costrizioni della critica e dalle sue astrazioni.

L'edificio imponente, disperso e incompiuto del *Passagenwerk* di Benjamin rappresenta il tentativo apparentemente paradossale di produrre cognizione e sapere attraverso la distruzione e la frammentazione. Il progetto è chiarito con questa immagine che troviamo in *Parigi, capitale del XIX secolo*:

Una formula di Ernst Bloch per il lavoro sui passages: "La storia mostra il suo distintivo di Scotland-Yard". Fu nel corso di un colloquio in cui io esposi come questo lavoro – paragonabile al metodo della disintegrazione – liberi le immense forze della storia che giacciono legate nel "c'era una volta" della storiografia classica. La storia che mostrava la cosa "come propriamente è stata" era il narcotico più potente del secolo. (Benjamin 2000, 600)

I frammenti di reale, liberandosi dalla tirannia della narrazione storica, dal vuoto ottimismo storicista, liberano le energie nascoste e rimosse dando finalmente un volto reale al passato. L'equivalente, sul piano della scrittura, di questa liberazione di energie attraverso l'autonomia del frammento è il saggio. Nell'ottica di Benjamin l'unico metodo in cui questa scrittura si riconosce è il montaggio che soppianta la trama argomentativa della critica. Leggiamo ancora in *Parigi, capitale del XIX secolo*:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ricca di spirito. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli. (595)

La metropoli è dunque lo spazio della frantumazione sensoriale e della liberazione del frammento dalla tirannia della totalità del senso che gli assegna un ruolo in un discorso guidato da interessi che restano dissimulati nell'apparente trasparenza dell'argomentazione. Essa è però anche la scena di un teatro della memoria che proprio i frammenti di realtà consentono di riportare in vita come improvvise epifanie che si liberano dal dettaglio più banale. Queste apparizioni sono le *immagini dialettiche* che racchiudono, secondo Benjamin, un significato allegorico.

Le allegorie metropolitane sono rappresentazioni dissimulate della morte perché nell'apparente pienezza della vita presente richiamano la memoria di ciò che è

trapassato. Benjamin le scorge nelle liriche di Baudelaire: sogni diventati fossili e, grazie a questa condizione, il passato di cui sono testimoni si conserva e si sottrae all'oblio.

Dice Benjamin:

Il "ricordo" è complementare alla "esperienza vissuta." In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso. L'allegoria ha sgombrato, nell'Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il "ricordo" dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, 'esperienza vissuta.' (136)

La vocazione 'allegorica' del saggio appare evidente se solo si considera il significato che l'allegoria ha in Benjamin: essa è rappresentazione della catastrofe, ma non come evento inatteso che irrompe nelle magnifiche sorti e progressive dell'esuberanza borghese, ma come condizione perenne, dissimulata dietro la 'fantasmagoria', ossia la falsa promessa di felicità del tardo capitalismo.

In un altro passo di "Parco centrale" Benjamin utilizza la figura del labirinto per tracciare il percorso verso una verità sempre e fatalmente posticipata:

il labirinto è la patria dell'esitazione. La via di chi teme di arrivare alla meta tratterà facilmente un labirinto. Così fa l'istinto negli episodi che precedono la sua soddisfazione. Ma così fa anche l'umanità (la classe) che non vuole sapere dove va a finire. (132)

La vocazione più autentica del saggio si rivela allora essere la distruzione, che non ha tuttavia nulla del nichilismo o della *desperatio*, o dell'accidia medievale: la distruzione del saggio è pur sempre una conservazione. Il saggio distrugge il mito del progresso che si è alimentato dell'idea della critica non meno che di quello della vita: al progresso Benjamin contrappone l'eterno ritorno, ricordando il pensiero di Strindberg: "l'inferno non è nulla che ci attenda – ma la nostra vita qui" (136).

La vocazione, la natura stessa del saggio è di diventare un racconto per immagini in cui è effigiata la fine ma anche l'inizio che nella fine è contenuta: la quintessenza della sua forma è un *Denkbild*, un'immagine mentale che si fa emblema e lo si potrebbe definire una rassegna emblematica in parole dove oggi, nell'età del 'capitalismo avanzato', dirà Benjamin, "gli emblemi ritornano come merci" (*ibidem*).

Se ora proviamo a comporre i tratti che disegnano la fisionomia del saggio come forma letteraria ritroviamo l'identità ossimorica del *flâneur* nella Parigi di Baudelaire e, aggiungerei, nella *Recherche* proustiana. Proviamo a enumerarli.

Il *flâneur* è un testimone e insieme un interprete del mondo della metropoli, la sua noia fa il paio con la sua attività, la quale a sua volta è caratterizzata dalla passività da cui trae alimento un incessante lavoro visivo e mentale. Il *flâneur* è dunque costantemente in bilico tra inattività e azione. Il suo mondo è un insieme di frammenti, che tali rimangono anche dopo il trattamento a cui egli li sottopone. Non c'è nulla che gli faccia più orrore dello *Zeitgeist* perché egli sa che la contemporaneità è una macchina che

dispensa prodigi, fantasmagorie, stupore ma può essere capita solo estraniandosi da essa, anzi negandola.

Nella continua sorpresa del Moderno si cela l'effimero e da esso il *flâneur* vuole trarre l'eterno.

Per farlo deve immaginare la metropoli come un immenso 'teatro della memoria' in cui dietro alle esili e incerte *silhouette* del presente riappaiono scorci di mondo, volti, oggetti del passato, ormai sepolti dal cammino incessante della storia. La loro riapparizione nel grande teatro senza tempo li salva dall'oblio e ci ricorda che la Modernità è finzione, ovvero un *mendacium dicere*, il significato che nel latino *fictio* s'accompagna all'idea di costruzione. Ma forse è la storia tutta a essere finzione perché il vero, ciò che lo sguardo non sa reggere, è l'eterno ritorno dell'identico sotto le insegne della morte.

Il saggio nelle vesti del *flâneur* è, come diceva Adorno, il rovesciamento della razionalità discorsiva e dell'ottimismo della ragione analitica: la sua intima essenza è la contraddizione, la sua missione il disincantamento dalle sirene del mondo ridotto a merce.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, TH. W. 1979. "Saggio come forma." In *Note per la letteratura 1943-1961*. Vol. 1, 5-30. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, W. 1962. "Parco centrale." In *Angelus novus*. 127-139. Torino: Einaudi.
- . 2000. *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Strada a senso unico*. Torino: Einaudi.
- SIMMEL, G. 2008. *Il conflitto della civiltà moderna*. Milano: SE.
- WEIGEL, S., W. SCHÄFFNER e T. MACHO (Hrsg.). 2003. *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.