



Rita Messori

La porosità dei muri. Su alcune analogie tra Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty



Abstract

L'idea di "porosità", che Benjamin propone in *Immagini di città*, bene esprime il rapporto non di opposizione ma di co-appartenenza tra categorie spaziali e temporali, sempre pensate in relazione al soggetto che le vive: fuori e dentro, exteriorità e interiorità, privato-pubblico, passato-presente-futuro. Tale co-appartenenza si realizza nel *passage*, luogo di elezione del *flâneur*, figura ambivalente della Parigi ottocentesca. Egli compie il passaggio dall'immersione, estetica, nel mondo di sogno del *passage*, al risveglio, in quanto recupero del passato "negato". A questo riguardo, non sono poche le analogie con Maurice Merleau-Ponty, a partire dall'utilizzo stesso del termine "porosità" in quanto immagine di una dialettica rivisitata, che esalta le ambivalenze della dimensione "estetica" o "pre-categoriale". L'esercizio di uno sguardo nuovo diviene necessario perché si possa, realizzando potenzialità inespresse del passato, recuperare la profondità del presente e aprire al futuro.

The idea of "porosity", proposed by Walter Benjamin in *Images of cities*, well expresses the concept of co-belonging, instead of being opposite, of spatial and temporal categories, always in relation with the subject experiencing them; in and out, exteriority and interiority, private-public, past-present-future. This co-belonging finds its realization in the *passage*, the chosen place of the *flâneur*, ambivalent figure of the nineteenth-century Paris. He moves from the aesthetic immersion in the dream world of the passage to the awakening, as a retaking of a "denied" past. There are several analogies with Maurice Merleau-Ponty, starting from the term "porosity" itself, as image of a revisited dialectic that magnifies the ambivalences of the "aesthetic" or "pre-categorical" dimension. Looking with new eyes becomes essential to bring back the depth of the present and to open to the future, fulfilling potentialities not expressed in the past.



Ma il muro a cui mi appoggio partecipa del segreto dell'ulivo, la cui chioma, come un serto tenace e poroso, lascia filtrare da mille varchi il cielo.

(Walter Benjamin, *San Gimignano*, in *Immagini di città*, p. 80)

Si dice che tra noi e gli altri c'è un muro, ma un muro che facciamo insieme: ognuno colloca la sua pietra nella cavità lasciata dall'altro. [...] Tutti coloro che abbiamo amato, detestato, conosciuto o solo intravisto parlano attraverso la nostra voce.

(Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, pp. 42-43)

1. Ambivalenze della porosità

Nel Giappone sconvolto dal terremoto e spazzato dallo tsunami, uomini e donne si servono di resti di muri o di vetrate per richiamare una presenza della quale non si ha traccia. Questi spazi verticali, di pubblico accesso, sono tappezzati di foglietti, di cui non comprendiamo nulla se non il gesto che sta dietro la grafia complessa e controllata, percepita come un arabesco. Non appena cogliamo lo sguardo di chi vi cerca qualcosa, ci rendiamo conto di come quella grafia faccia essere il muro ciò che è, ne esprima delle potenzialità espressive prima tacite. Il muro attraverso una tappezzeria dal disegno casuale, diviene tentativo di tessere delle relazioni, di riannodare dei fili, di ricucire il presente al passato, perché si possa sperare in un futuro.

Il muro di un edificio non è semplice superficie, di esso si potrebbe dire quanto Simmel afferma della cornice: che separa e che unisce. Le storie interrotte divengono potenzialità inesprese e scavano nei muri, mettono allo scoperto una profondità, una memoria potenziale. I muri non delimitano lo spazio, semmai lo aprono, lo articolano, lo figurano: e in tal modo figurano il nostro presente, la nostra vita, intessuta di spazio e tempo. Sui muri in Giappone ciò che viene evocato è l'incontro. Quell'incontro cittadino solitamente vissuto come un incrociarsi distratto.

Come ci invita a pensare Merleau-Ponty, soltanto quando il "contatto" viene direttamente compiuto, o mediamente evocato dall'arte, la cosa ci appare nella sua stratificata costruzione di senso. La percezione stessa, in quanto sinestesica e cinestetica, è gesto espressivo che fa emergere un potenziale di senso. Nel nostro caso, lo scrivere o l'appendere un foglietto, il percorrerlo con lo sguardo leggendolo sono atti di una soggettività corporea che rivela nuove funzioni dell'essere muro. Funzioni che non vanno a sostituirsi alle precedenti ma che consentono di configurare diversamente e la cosa e il nostro modo di rapportarci ad essa (Merleau-Ponty, 1984, pp. 94-95). In questo «sistema di equivalenze» (Merleau-Ponty 1994, p. 222) vige la legge dell'ambiguità: la nuova figurazione di ciò che a noi percettivamente si presenta presuppone che si riveli una lacuna, uno scarto, cioè un'assenza; che il qui e l'ora lascino trasparire una storia sedimentata, di significati e di «usi della vita»; che la percezione del soggetto si inserisca in un orizzonte di relazioni, che l'identità del soggetto si costituisca in un tessuto di differenze in cui è "sensibilmente radicato". In una parola l'essere di percezione o "mondo estetico" è essenzialmente poroso.

«Ciò che c'è, è tutta un'architettura, tutta una "stratificazione" di fenomeni, tutta una serie di 'livelli d'essere'» (Merleau-Ponty 1994, p. 132). È la «deformazione coerente», è il principio poetico che agisce tra i livelli, insinuandosi nelle fessure fino ad aprire una breccia nel muro delle abitudini consolidate, a creare un movimento dialettico tra sedimentazione e innovazione, in cui si profila una nuova forma. Sia per Merleau-Ponty sia per Benjamin l'atto creatore passa attraverso una presa di distanza che può comportare un «olocausto», un «incendio» o una «distruzione» del già dato (Merleau-Ponty 1984, p. 80). Ma se è la porosità la struttura (dialettica) *in fieri* del reale, costruzione e distruzione non si fronteggiano: ogni costruzione porta in sé un elemento negativo, come suo limite interno, da cui nasceranno future costruzioni. Elemento negativo che noi esperiamo esteticamente come lacuna, vuoto, poro. Quello dell'orizzonte percettivo è «un essere di porosità, di gravidanza o di generalità, e colui davanti al quale si apre l'orizzonte è preso e inglobato in esso» (Merleau-Ponty 1994, p. 164).

“Porosità” è un termine notoriamente utilizzato da Benjamin per indicare la commistione (*Durchdringung*) o l'intreccio delle dimensioni dello spazio e di quelle del tempo, che va a caratterizzare l'esperienza abitativa di una grande città, Napoli.

L'architettura è *porosa* quanto questa pietra. Costruzione e azione *si compenetrano* in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo “così e non diversamente”. [...] Per orientarsi, nessuno usa i numeri civici. I punti di riferimento sono dati da negozi, fontane e chiese, ma neanche questi sono sempre chiari. [...] La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. Infatti non è tra le mura domestiche, tra moglie e bambini che essa si sviluppa [...]. È difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle ormai già in rovina. Nulla infatti viene finito e concluso. La *porosità* non si incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni. [...] Queste vite, mai completamente messe a nudo, ma ancor meno chiuse all'interno dell'oscuro casermone nordico, si precipitano fuori dalle case a pezzi, compiono una svolta ad angolo e scompaiono, per poi prorompere nuovamente. [...] Irresistibilmente il giorno di festa pervade ogni giorno feriale. La *porosità* è la legge che questa vita inesauribilmente fa riscoprire. [...] Di giorno e di notte risplendono questi padiglioni contenenti i pallidi succhi aromatici attraverso i quali anche la lingua apprende cosa significa *porosità*. La vita privata è frammentaria,

porosa e discontinua. [...] le azioni e i comportamenti privati sono inondati a flussi di vita comunitaria. L'esistere, che per l'europeo del Nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui, come nel *kraal* degli ottentotti, una questione collettiva. [...] Come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada, con sedie focolare e altare, così, solo in maniera più chiassosa la strada penetra all'interno delle case. [...] Anche qui *compenetrazione* di giorno e notte, rumori e silenzio, luce esterna e oscurità interna, di strada e di casa. [...] Veri laboratori di questo grande processo di *compenetrazione* sono i caffè. La vita in essi non può sedersi per ristagnare (Benjamin 2007, pp. 6-15, corsivi nostri).

Porosa è la città, i suoi muri e i suoi edifici; poroso è l'uomo oscillante tra l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico; e la cui vita, come una recitazione improvvisata, sfugge a ogni principio di individuazione. Città e cittadino si compenetrano nella dimensione estetico-pratica che a un tempo precede e rende possibile la presa di coscienza e il pensiero critico, e che porta al fallimento qualsiasi tentativo di irrigidimento teorico che voglia nettamente distinguere il conoscere dall'esperire.

A ben vedere, non sono poche le analogie con Merleau-Ponty: la porosità, in primis della pietra del muro, è immagine della ambiguità caratterizzante lo spazio(-tempo): la circolarità che si viene a creare tra il fuori e il dentro, la sfera individuale e quella sociale, il presente e il passato, il tempo feriale e quello festivo, provoca una continua trasformazione dell'ambiente in cui l'uomo vive, ovvero del suo «campo», percettivo, e culturale. Circolarità che spezza le illusioni di una linearità progressiva del tempo del razionalismo storicistico (il comune bersaglio polemico è qui lo Hegel della maturità). La stratificazione architettonica, nel momento in cui è vissuta secondo la modalità del movimento passa dalla giustapposizione alla circolarità. Il tempo ritorna, e con esso lo spazio di esperienza.

Il nesso strettissimo che nella benjaminiana «commistione» o nel «chiasma» merleaupontiano si viene a creare tra le dimensioni spazio-temporali e il movimento costituisce la seconda analogia tra i due pensatori. Il movimento, inteso come spostamento, cioè come flusso o circolazione e non come passaggio da un punto a un altro dello spazio oggettivo, mette in atto una sorta di «mobilità» interna alle cose, determinata dalla circolarità, intesa come una sorta di «movimento sul posto». Nella sua porosità, nel suo mostrare l'imminenza di modi inediti di vivere lo spazio e il tempo, l'inanimato diviene per così dire animato. Pur non facendo dell'esperienza estetico-percettiva né tantomeno della corporeità sinergica un tema di riflessione, Benjamin, quando parla della città, è all'abitante che pensa; mettendosi dal suo punto di vista fa della città lo spazio-tempo dell'abitare. E in tal modo, secondo un

rapporto di reciprocità, se l'*ethos* o l'*habitus* dell'abitante è il movimento, in movimento sarà anche l'architettura urbana.

Benjamin aveva intuito che la città post-moderna sarebbe diventata fluida; e nell'immagine del fluire – vi è qui una ulteriore analogia con Merleau-Ponty – è difficile scindere l'aspetto oggettivo-architettonico da quello soggettivo-abitativo. Contrapponendosi alla razionalità nordica, coi suoi "casermoni", che separano rigidamente il fuori dal dentro, lo spazio privato dell'*interieur* da quello pubblico della strada, la fluidità è essenzialmente estetica. Estetica nel senso di percettivo-affettiva e poetica, poiché modifica continuamente i contorni della città; come in un caleidoscopio, l'immagine della città cambia e si trasforma in un processo senza fine. E, secondo la lezione di Klee, pittore la cui opera e la cui poetica erano ben note sia a Benjamin sia a Merleau-Ponty, la forma non è *Gestalt* ma *Gestaltung* (Merleau-Ponty 1994, p. 205), formazione, attualizzazione incessante di potenzialità, già inscritte nella pietra. Non struttura ma "strutturazione" che necessita di un soggetto in essa implicato, recettivo e attivo a un tempo; di un attore capace di patire, e che sperando esteticamente la città può mettere in atto quella commistione, quella circolarità dello spazio e del tempo in grado di rinnovare le nostre prospettive.

Sia per Merleau-Ponty sia per Benjamin, filosofo e scrittore-*flâneur*, l'individuazione di una immagine-concetto nasce dall'esperienza e all'esperienza ritorna.

2. «Immersione» e «avvolgimento»

Nella monumentale e incompiuta opera su Parigi capitale del diciannovesimo secolo, il *passage* diviene per Benjamin figura della porosità, sia in quanto elemento architettonico sia in quanto luogo di attraversamento. «Il commercio e il traffico sono le due componenti della strada. All'interno dei *passages* il loro traffico è rudimentale. Il *passage* è soltanto strada sensuale del commercio, fatta solo per risvegliare il desiderio. Poiché in questa strada le linfe vitali ristagnano, la merce prolifera ai suoi bordi, intrecciandosi in relazioni fantastiche come un tessuto ulcerato» (Benjamin, 2000 p. 50). Nato nel secondo decennio dell'Ottocento per trovare nuove modalità di sbocco a una produzione manifatturiera in forte crescita, il *passage* assurge a figura emblematica della città moderna; in esso più facilmente la merce si trasforma in fantasmagoria, in immagine di sogno (Benjamin 2000, p. 5). La cosa-merce non viene più esperita come "prodotto", come "manufatto"; in definitiva essa perde la propria realtà cosale per trasformarsi in una visione sempre più rarefatta, innescando così una sorta di corto-circuito tra realtà e irrealtà.

Il luogo in cui avviene la trasformazione è anch'esso instabile, ambiguo: il *passage* è strutturalmente un passaggio, un corridoio coperto a cui si può accedere da due lati, una costruzione che sostituisce alla visuale delle finestre la visione rapita dalla fascinazione delle vetrine, le cui porte non aprono tanto a un esterno quanto a un interno. Si passeggia come lungo una strada quando in realtà si è in uno spazio quasi-chiuso che dell'*interieur* ha lo stile del mobilio ma non l'intimità domestica tipicamente borghese – dove ogni cosa rinvia a chi la possiede, facendosi traccia di una identità individuale chiusa su di sé. Se poi il borghese è un grande collezionista, il mobilio raccoglie le tracce degli stili, le tesaurizza giustapponendole, azzerando la distanza storica in un *continuum* spaziale che è anche *continuum* temporale; similmente, nelle vetrine le merci sono collocate le une accanto alle altre (Benjamin 2000, p. 231).

Come l'io corporeo è secondo Merleau-Ponty già da sempre avvolto in un tessuto di relazioni con le cose e con gli altri, il *flâneur* è immerso nella vita cittadina. Egli è figura ambigua, ancora sulla soglia tra la città e la metropoli, cittadino sfaccendato che fa dell'attraversamento senza meta una esperienza estetica spazio-temporale, una modalità di azione, una porosa forma abitativa. Avvolgimento, promiscuità e immersione sono un dato irrecusabile che rende impossibile sia per Benjamin sia per Merleau-Ponty una distinzione netta tra l'ordine dell'essere e l'ordine dell'esistere; una volta riconosciuta l'ineludibile dimensione della fatticità si dovrà ammettere anche l'impossibilità di una radicale separazione tra l'ordine del conoscere e l'ordine dell'esistere, tra le idee e i fatti (Carbone 2004, p. 101 e segg.). L'uomo è essenzialmente estaticità, esposizione; e la conoscenza che nasce da tale rapporto dinamico di dentro-fuori, interiorità-esteriorità, passato-presente-futuro è esperienziale, per la precisione estetica.

La biforcazione dell'essenza e del fatto si impone solo a un pensiero che guardi l'essere da un altro luogo, e per così dire di fronte. Se io sono *kosmotheoros* il mio sguardo sovrano trova le cose ognuna nel suo tempo, nel suo luogo, come individui assoluti in una sede locale e temporale unica. [...] Ma io sono forse *kosmotheoros*? Più esattamente: lo sono a titolo ultimo? Sono primitivamente un potere di contemplare, un puro sguardo che fissa le cose nel loro posto temporale e locale e le essenze in un cielo invisibile? Sono quel raggio del sapere che dovrebbe sorgere da nessun luogo? (Merleau-Ponty 1964, p. 132).

Il lungo saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, ci fa comprendere quanto stretto fosse per Benjamin il nesso tra l'analisi dell'esperienza e la descrizione delle concrete forme del suo darsi. Il soggetto si muove all'interno di uno spazio-tempo; lo

percorre secondo determinate modalità. E a partire da queste modalità – restituite, espresse e configurate dallo scrittore Baudelaire – possiamo ripensare l’esperienza. L’esperienza diviene disponibilità all’incontro, anche a prezzo di una percezione non solo acuita ma anche sofferta. Pur affermandosi nella poetica baudelairiana il nesso tra visione-immagine-parola, è possibile parlare del *flâneur* come un *homo aestheticus* a tutto tondo, in cui lo sguardo in movimento raccoglie e orienta i diversi sensibili: «l’uomo moderno ha i sensi acuti e vibranti» (Benjamin 2000, p. 307). Attraversando la città il *flâneur* si lascia attraversare da ciò che gli si offre sensibilmente in una unità estetica fluida e cangiante che segna a ogni passo un giro di caleidoscopio. Ciò che non vien meno è il tendere a una unità di relazione, che Merleau-Ponty chiama “campo” – di cui il linguaggio figurato è una delle più efficaci espressioni –, e che Benjamin individua nell’ordine nuovo delle *correspondances* di Baudelaire.

Ma solo a prezzo di un lavoro spesso estenuante, non di rado esposto al fallimento, è possibile giungere a fare esperienza, a guardare in modo nuovo, e dunque a dire diversamente la città intesa come ciò che ci sta abitualmente intorno, come lo spazio-tempo in cui siamo situati, che per Merleau-Ponty è l’*Umgebung* husserliana. «Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare»; e per far rinascere lo sguardo «la poesia di Baudelaire fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo» (Benjamin 1962, p. 137). A parere di entrambi l’esperienza ha sì un valore inaugurale, ma paradossalmente non è immediata; vi sono forme dell’esperienza che la negano in quanto apertura, in definitiva che ne annullano la sua ambiguità strutturale, la sua porosità. Non così naturale è esercitare in modo “poroso” l’esperienza: occorre individuare i modi perché possa essere euristica, cioè metterci in grado di scoprire il mondo, e a un tempo poetica, cioè farci diventare attori del processo formativo del mondo e di noi stessi.

Per Benjamin lettore di Baudelaire l’esercizio di una esperienza “porosa”, tesa a individuare sempre nuovi reticoli di *correspondances*, necessita di un momento “distruttivo”, di un “urto” estetico, di uno *choc*. Muovendoci per le strade o lungo i *passages*, entrando in una boutique o in caffè le cose non soltanto si contendono il nostro sguardo; questo è quanto direbbe Merleau-Ponty. Le cose trasformate in immagini di sogno seducono e violentano una sensibilità che ha rinunciato a difendersi, a interpretare filtri capaci di assorbire l’urto (Benjamin 1962, p. 94 e segg.). Se all’esterno operano energie troppo grandi, «la minaccia proveniente da queste energie è una minaccia di *chocs*. Quanto più normale e corrente diventa la loro registrazione da parte della coscienza, e tanto meno si dovrà temere un effetto traumatico degli *chocs*» (Benjamin 1962, p. 95).

All'epoca di Baudelaire «una serie di invenzioni tecniche sostituiscono una serie di complessa di operazioni con un gesto brusco» (Benjamin 1962, p. 110). Questa evoluzione ha luogo in molti campi: si pensi al telefono, o alla macchina fotografica. «A esperienze tattili di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci in un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. [...] Baudelaire parla dell'uomo che si immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo, descrivendo così l'esperienza dello choc, "un caleidoscopio dotato di coscienza"» (Benjamin 1962, p. 110).

Il sogno può ferire più della realtà se dalla rete "atmosferica" che esso crea intorno a sé noi non riusciamo a levarci di impaccio (Griffero 2010, pp. 81-85). Per questo occorre per così dire andare fino in fondo, patire il giogo erotico e onirico della merce, esporci allo *choc*. L'evento diviene l'irruzione dello spaesante, la rottura dei consueti vincoli, delle abitudini in quanto modalità ormai desuete di rapportarci alle cose, agli altri, a noi stessi. Solo in tal modo è possibile risvegliarsi dal sonno della modernità, vivere quella lontananza senza fascino e senza nostalgia che coincide con la frattura e col vuoto, col venir meno del *continuum*. Sia per Benjamin sia per Merleau-Ponty l'emergere dell'elemento negativo è la rivelazione della condizione di possibilità del divenire storico e dello sforzo di esistere come lavoro di individuazione dei nessi, dei rapporti tra le parti, delle relazioni tra gli uomini. «L'impulso distruttivo di Baudelaire non è mai interessato all'eliminazione della vittima. Ciò giunge ad espressione nell'allegoria, e ne costituisce la tendenza regressiva. D'altra parte l'allegoria ha però a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni "ordine dato", sia esso quello d'arte o quello della vita, in quanto sua trasfigurazione della totalità e dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farla apparire sopportabile. È questa la tendenza progressiva dell'allegoria» (Benjamin 2000, p. 358). «L'oggetto dell'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita; viene distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie» (Benjamin 2000, p. 355).

L'esercizio inventivo del baudelairiano demone dell'analogia parte dall'esperienza dell'ineludibilità delle differenze, dalla rottura dell'unità, armonica, di significante e significato che la modernità ci ha consegnato. Ogni intimità con la cosa viene meno (Benjamin 2000, p. 364); si spezzano gli abituarini vincoli. La dialettica tra vicinanza e lontananza, tra la "presenza" vissuta percettivamente e affettivamente e un passato che non passa interamente – ma che può ritornare, come promessa di futuro – è per entrambi gli autori il terreno di incontro di "percezione, storia e linguaggio". La lontananza, "dissacrata" è l'aprirsi della discontinuità all'interno della continuità (Benjamin 2000, p. 404); è quella faglia, quella lacuna che la fa esplodere.

Baudelaire sembra avere intuito, anche più di Proust, tutta l'ambigua problematicità dell'esperienza. Proust, riportando alla luce il passato «saturato di tutte le reminescenze che lo hanno impregnato durante la sua permanenza nell'inconscio» (Benjamin 1962, p. 116) attraverso la sua opera, si è voluto liberare dell'ossessione del tempo. Proust fu un lettore ineguagliabile di Baudelaire e si rese da subito conto della discontinuità temporale che la scrittura baudelairiana esprime: staccati gli uni dagli altri, i ricordi non sono più "esperienze vissute". Tra l'esperienza intesa come *Erlebnis* e la storia degli storicisti vi è identità di struttura: l'una e l'altra si dispiegano in quanto linearità continue, individuali o sovraindividuali che siano. Proust aveva avvertito la necessità di separare i momenti vissuti dalla catena del tempo, attraverso l'esercizio della rammemorazione. Ma il problema è l'intreccio di storia individuale e di storia collettiva; in Proust l'esperienza che fa scattare la memoria involontaria «appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi» (Benjamin 1962, p. 93). La compenetrazione presuppone il superamento del parallelismo e la negazione del *continuum*. «Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo» (Benjamin 1962, p. 93). «Il "ricordo" è la figura-chiave della nuova allegoria»: usciti dall'*interieur* borghese del collezionista, i ricordi entrano in relazione con tutti gli altri in una rete di «infinite risonanze» (Benjamin 1962, p. 143). «La produzione poetica di Baudelaire è ordinata in funzione di un compito: [...] l'emancipazione dalle 'esperienze vissute'. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie» (Benjamin 1962, p. 96).

Se Baudelaire è maggiormente riuscito nell'intento non è forse perché la compenetrazione, a più livelli, prevede l'intreccio di spazio e tempo? Senza l'avvolgimento o immersione nello spazio non sarebbe possibile alcun risveglio, cioè nessuna immersione nel tempo e la presenza, anziché rendersi porosa, rimarrebbe positiva. Le *correspondances* «sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria. Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa è l'incontro con una vita anteriore» (Benjamin 1962, p. 118). Questa anteriorità costituisce la dimensione del "pre" della storia; il suo concreto a-priori è il possibile storico che soltanto nel *qui* e nell'ora può fulmineamente apparire. «Interrompere il corso del mondo – era la più profonda volontà di Baudelaire» (Benjamin 1962, p. 135).

3. Attraversamenti e tracciati

Agli occhi di Baudelaire, la cui poetica è essenziale per l'elaborazione dell'opera benjaminiana, la città non è che un enorme *magasin* di immagini e di segni; e di

questa proliferazione di incessanti rimandi il *passage* diviene la più eloquente espressione. È l'artista-*flâneur* a mettere in atto la struttura spaziale del *passage*, e attuandola, la fa essere "strutturazione", la fa uscire dal suo isolamento di cosa, di elemento architettonico, per inserirla all'interno di un orizzonte di relazione, la città, che rimane sempre, ad ogni esperienza di *flânerie*, l'ampio sfondo che se da un lato permette il movimento in quanto attraversamento, dall'altro lato non rimane indifferente a ogni esperienza di attraversamento, lasciandosi da essa modificare. Non deve stupirci che Benjamin, citando Hoffmanstahl, parli della città come di un «paesaggio fatto di pura vita» (Benjamin 2000, p. 466) e che per scoprire ciò sia indispensabile attraversarla da *flâneur*. Attraversando il *passage*, il soggetto-*flâneur* immerso e avvolto in uno spazio percettivo ed emozionale (ricordiamo la funzione che riveste l'«ebbrezza» quale *Grundstimmung* del *flâneur*) forma dei campi di percezioni, di immagini e di segni che una volta entrati in relazione divengono, per utilizzare la terminologia merleau-pontiana, dei «compossibili»; essi lasciano pur sempre uno spazio di gioco, degli interstizi che permettono, ad ogni passo, la trasformazione del campo stesso, senza che in definitiva si giunga a una giustapposizione di visuali, di prospettive. Il *passage* è dunque *topos* dialettico il cui attraversamento porta a realizzazione tutto il potenziale dialettico della città; il che significa tutto il suo potenziale poroso, essendo la porosità immagine dialettica, "figura" in senso hegeliano. Ma è anche vero che è la forma spaziale, è l'architettura a mettere in atto certe potenzialità del soggetto estetico, che lo fa essere ciò che è. Tra il *passage* e il *flâneur*, vi è una sorta di co-costituzione. Senza il *passage*, senza quella compenetrazione di cui esso si fa testimone, non vi è *flâneur*; come, abbiamo visto, non c'è *passage* senza *flânerie*.

Può sembrare paradossale che l'esperienza del risveglio, caratterizzata dall'interruzione del continuum, principalmente temporale, sia strettamente connessa alla *flânerie*, al movimento dell'io corporeo attraverso lo spazio del *passage*. Ma l'immagine della porosità non si oppone a quella della continuità; essa, per così dire, la lavora dall'interno. Non si tratta di sostituire la discontinuità alla continuità, semmai di farle interagire; mostrando la loro reciprocità, in definitiva la loro compenetrazione, sarà possibile ripensare sia l'una sia l'altra. Ed è proprio l'immagine linguistica, nella sua valenza estetica di restituzione del reale e nella sua valenza conoscitiva di paradigma, ad essere discontinua e continua insieme.

Benjamin paragona l'immagine al rispecchiamento, al gioco di specchi che caratterizza il *passage*: ma nelle vetrine dei negozi, non di rado dotate di specchi, l'immagine delle cose si moltiplica e per questo si frantuma (Benjamin 2000, p. 605). Il rispecchiamento, nella misura in cui implica il negativo, cioè la rottura dell'unità, diviene immagine, allegorica, dell'immagine stessa. Ricordiamo che ne *Il dramma*

barocco tedesco l'allegoria nasce quando viene meno l'unità, essenzialmente armonica, del simbolo. Nell'allegoria tutte le immagini sono infrante e la sola unità possibile è data dal lavoro, infinito, di "montaggio". «Agli occhi dell'allegoria l'esistenza sta sotto il regno della frantumazione e delle macerie, come l'arte». Ad entrambi i regni «è comune la rinuncia all'idea della totalità armonica» (Benjamin, 2000 p. 357). L'immagine dunque non né mai compattamente unitaria, non è mai restituzione di una datità positiva. In essa balena il nulla. Il rispecchiamento in quanto *mise en abîme* dell'immagine, fa parte dell'immagine stessa. Ma la frantumazione come discontinuità rende possibile l'individuazione di nuovi legami, spaziali e temporali; essi nascono solo dalla rottura dell'ordine vecchio per la configurazione di un ordine nuovo, non chiuso e sempre fluttuante. L'immagine allegorica testimonia l'impossibilità dell'azzeramento del passare, in quanto essa è eterno trapasso (Benjamin 2000, p. 464). L'imporsi della porosità in quanto immagine dialettica – e Benjamin sottolinea più di una volta la passione baudelairiana per l'immagine – è l'imporsi della logica del "passaggio" sia per ciò che riguarda l'esperire sia per ciò che riguarda il pensare. È facile riconoscere qui la messa in evidenza della dialettica della negazione-ripresa e della rottura-composizione che costituisce il punto di maggiore vicinanza tra Benjamin e Merleau-Ponty. Giova ricordare che *Sul concetto di storia*, testamento spirituale di Benjamin – in cui il filosofo tedesco annuncia la sua dialettica della *Jetzt-zeit*, dell'istante o dell'immobilità, contrapponendola alla linearità progressiva e falsamente appagante dello storicismo – furono pubblicate in Europa nel 1947 sulla rivista "Les temps modernes" di cui Merleau-Ponty era uno dei fondatori.

L'idea di dialettica dell'istante, in cui il soggetto repentinamente e in modo non pre-ordinato passa dal sonno alla veglia non irrigidisce il movimento dialettico bensì lo riformula e lo riafferma. È nell'esperienza di attraversamento del *flâneur* che si realizza la dialettica in quanto porosità spazio-temporale che intreccia, in un "traffico di relazioni", direbbe Merleau-Ponty, le dimensioni dell'esistenza umana, individuale e collettiva, le istanze estetiche e quelle culturali. In un saggio dei primi anni Cinquanta, Merleau-Ponty così si esprime a proposito dello storicismo, che continua ad adottare uno sguardo di sorvolo: «si ride del filosofo il quale crede che il processo storico passi per la sua scrivania». La storia non ha assorbito la filosofia né questa la domina dall'alto: «la filosofia non è né l'ancella né la signora della storia. [...] Dal profondo della sua diversità ognuna di esse esige l'unione e la promiscuità» (Merleau-Ponty 1967, p. 35). L'intenzione di Merleau-Ponty è quella di rilanciare la dialettica così come Hegel la formula nella prima fase del suo pensiero; la dialettica non è «felice né infelice, né rovina dell'individuo né adorazione del futuro; è dice pressappoco Hegel, un cammino che crea esso stesso il proprio corso e ritorna in se

stesso, un movimento dunque senza altra guida che la sua propria iniziativa e che pertanto non fugge» (Merleau-Ponty 1984, p. 98).

Se una nuova unità, se un nuovo ordine è possibile, lo si deve all'emergere passo dopo passo di un disegno, in fieri. Un disegno inscritto, una dialettica che per Merleau-Ponty è il *logos* tacito inscritto nelle cose. Perché una trama del mondo emerga occorre seguirne dal di dentro l'intreccio dei fili e partecipare della tessitura in quanto azione; per questo diviene difficile scindere, sia in Merleau-Ponty sia in Benjamin *aisthesis*, *ethos* e *poiesis*, ovvero esperienza estetica, azione e configurazione creativa. Muovendosi nelle lacune e negli interstizi, nelle aperture porose, in una parola negli scarti della storia e dell'essere è possibile far nascere il nuovo, ed esercitare uno sguardo non più ammaliato e rapito, ma responsabile e critico. La presa di distanza necessaria è quella messa in atto da Baudelaire: la contemplazione allegorica. Una contemplazione non statica e non distanziante, cioè praticata da un soggetto incarnato, che si muove nel "campo" della storia, cogliendo, di passaggio, quanto è stato obliato. Conseguentemente, la responsabilità viene assunta dando la propria voce a chi non ce l'ha o a chi non l'ha mai avuta; agli oppressi, ai vinti, alle cose meramente utilizzate che chiedono di essere dette, descritte e raccontate. Guadagnare l'evidenza prendendo le distanze dal banale significa per Benjamin e per Merleau-Ponty "far vedere", "mostrare". Ed è in questa manifestatività del reale nella sua chiasmatica e dialettica porosità che Benjamin e Merleau-Ponty si incontrano. Perdere il senso della realtà significa prima di tutto perdere il senso del negativo, ciò che ci mette in condizioni di vedere e pensare diversamente.

Se è vero che nel passato Benjamin ritrova "tragicamente" o "profeticamente" (pensiamo a *Infanzia Berlinese*) il "futuro abortito" dei vinti, e Merleau-Ponty ricerca invece l'ontologica eccedenza della presenza (dalla innegabile valenza storica) che non può essere immediatamente vissuta, è anche vero che per entrambi gli autori la cultura, sia essa arte o filosofia, è prima di tutto esperienza, è movimento di passaggio, porosità e compenetrazione di sedimentazione e innovazione; e il passato è gravido di futuro.

L'autore

Rita Messori è ricercatrice e docente di Estetica all'Università degli studi di Parma. I suoi maggiori interessi di ricerca riguardano il rapporto tra estetica e tradizione poetico-retorica, il ruolo dell'estetica nella svolta linguistica del Novecento, l'estetica del paesaggio naturale e urbano. Ha pubblicato: *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Supplementa, 2001, *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Modena, Mucchi, 2001. Ha tradotto testi di Ernesto Grassi (*Il colloquio come evento*, Napoli, La Città del Sole, 2002) e Paul Ricoeur (*Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2002), ha curato numeri monografici della rivista "Studi di

Estetica” (in particolare il numero monografico *Heidegger. Trent'anni dopo (1976-2006)* del 2006) e atti di convegni. Ha inoltre scritto saggi su Paul Ricoeur, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Henri Maldiney, sull'esperienza estetica della *flânerie* in Walter Benjamin, Robert Walser e Georges Perec.

E-mail: rita.messori@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Adorno, TW 2007, *Postfazione (1950)* a Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit, um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987; trad. it. a cura di E. Ganni, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1962, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it., a cura di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1997, *Über den Begriff des Geschichtes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, *Sul concetto di storia*, trad. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1999, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978; trad. it. a cura di G. Schiavoni, *L'origine del dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2000, *Das Passagenwerk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. a cura di E. Ganni, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2006, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 e 1972-1989; trad. it. a cura di G. Schiavoni, *Strada a senso unico*, nuova edizione accresciuta, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2007a, *Berliner Kindheit, um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987; trad. it. a cura di E. Ganni, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2007b, *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963; trad. it. a cura di E. Ganni, *Immagini di città*, Einaudi, Torino.

Carbone, M 1996, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini, Milano.

Carbone, M 2004, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata.

Desideri, F 1984, *Il vero non ha finestre... Note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Cappelli, Bologna.

Desideri, F 1995, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna.

Griffero, T 2010, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.

Magris, C 2007, *Prefazione* a Benjamin, Walter, *Immagini di città*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.

Merleau-Ponty, M 1962, *Sens set non-sens*, Nagel, Paris, 1948; trad. it. a cura di E. Paci, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1965, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1965; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1967, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960; trad. it. a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1984, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris, 1969; trad. it. a cura di C. Sini, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma.

Merleau-Ponty, M 1989, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano

Merleau-Ponty, M 1994 (II ed.), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, p. 142.

Merleau-Ponty, M 1995, *Resumés des Cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968, trad. it. a cura di M. Carbone, *Linguaggio, storia, natura*, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M 2008, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1954; trad. it. a cura di C. Sini, *Elogio della filosofia*, SE, Milano.

Merleau-Ponty, M 2009, *Les Aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955; trad. it. a cura di M. Carbone, *Le avventure della dialettica*, Mimesis, Milano.

Pinotti, A 1999, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Raffaello Cortina, Milano.

Schiavoni, G 2001, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino.

Szondi, P 2007a, *Postfazione a Benjamin, Walter, Immagini di città*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.

Szondi, P 2007b, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin (1977)*, in Benjamin, Walter, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.