

Giostre, gioco e rivoluzioni Un'indagine su infanzia e materiale in W. Benjamin

Olmo Nicoletti

Trovare questo polo.
Quelle che per gli altri sono delle deviazioni
sono per me i dati che definiscono la mia rotta.
Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che
per gli altri disturbano le «grandi linee» della ricerca¹.

Introduzione

Seguire le linee del pensiero di Walter Benjamin rappresenta un compito complesso a causa della vastità e varietà della sua produzione. Ponendosi quindi alla ricerca di un metodo per l'analisi del suo pensiero, ci si può accorgere che un approccio adeguato, per quanto non l'unico possibile, può consistere nel seguirne le tracce attraverso campi concettuali e tematiche con cui l'autore si è confrontato, o che hanno rappresentato un momento di interesse particolare per il suo lavoro.

Una tematica che permea la sua produzione e che si interseca prepotentemente con tutti i campi di indagine dell'autore, quella che andremo a ripercorrere e dalla quale faremo emergere l'immagine delineata dalla costellazione benjaminiana, è quella dell'infanzia e della relazione che il bambino intesse con il materiale; quel campo di relazione con il magico che, a parere di Benjamin, lungi dal rappresentare un mero aspetto infantilistico della vita, contiene in sé il germe di una critica radicale al panorama della cultura borghese ed alla mercificazione.

Fra il 1923 e il 1927 diverse volte Benjamin riprende la recensione al testo *Alte vergessene Kinderbücher* di Hobrecker, apportando modifiche ed approfondendo ciò che in essa cercava di esprimere, tanto da giungere poi a scrivere una sezione intera della *Einbahnstraße* a partire dalla riflessione suscitata da questo testo. La strada *a senso unico* che percorre Benjamin porta il nome di Asja Lacis, il cui lavoro nell'ambito del teatro pedagogico è noto, così come è nota l'influenza che la vicinanza fra i due ebbe sullo sviluppo della teoria politica di Benjamin. Se questi aspetti sono in connessione reciproca nella vita dell'autore, altrettanto essi hanno una correlazione teoretica nella sua riflessione, nel senso che il mondo del bambino non rappresenta solo un aspetto nostalgico, che pure è finemente presente nella riflessione di *Infanzia Berlinese intorno al millenovecento*, ma diventa anche occasione per muovere verso una distruzione dell'aspetto di merce del materiale e della relazione con esso. Nell'infanzia, così come viene denotata da Benjamin, il materiale assume una coloritura magica, la sua natura è simile a quella dell'oggetto della narrazione così come viene formulata nel testo sull'opera di Nicolai Leskov, ed è quindi profondamente legata all'esperienza. Questa coloritura magica è sia quella che Benjamin incontra fra i banchi dei negozianti di Napoli che l'emozione penetrante del contatto con i libri che venivano distribuiti dalla sua biblioteca scolastica, ma contiene anche qualcosa di più profondo, che Benjamin vide per la prima volta nel fondo dell'armadio della sua casa berlinese: lì due calzini accoppiati, nella mente del fanciullo, rendono presente come un lampo l'identità di contenuto e contenitore, identità che raggiunge il suo apice nella poesia rivoluzionaria.

¹ Benjamin W., *Parigi capitale del XIX secolo*, ed. it. G. Agamben (a cura di), Torino, Einaudi, 1986, p. 591.

Questo concetto, centrale per comprendere la critica letteraria come critica politica, viene teorizzato nel saggio *L'autore come produttore*, nel quale la critica letteraria emerge con tutto il suo potere politico, divenendo lo strumento per l'analisi e la lotta al fascismo. Proprio lì egli teorizza la sterilità del dibattito intorno alla differenza fra forma e contenuto dell'arte, portandoci a comprendere come l'arte rivoluzionaria debba essere necessariamente nuova, debba prendere atto di una relazione differente con il materiale e lavorare ad una integrazione di questo mediante le tecniche che egli deriva dal brechtiano teatro epico: quelle del montaggio. Ma questa tecnica è, prima di tutto, un rapporto con il materiale, sorge dall'opera del collezionista di citazioni, ma non di citazioni colte con le quali suffragare le proprie tesi, bensì da una raccolta disordinata di stracci e scarti. Il bambino, con la sua relazione con il materiale scartato dal lavoro adulto, con il suo interesse per il mondo, diventa paradigmatico di questo metodo: riempie di significato ciò che è stato esiliato dal pensiero borghese. Così come nel *Passagen-Werk* troviamo questa definizione del lavoro necessario all'indagine sul XIX secolo, questa stessa terminologia era presente nella descrizione del lavoro del bambino, il quale è «ancora ospite bellicoso» fra i propri giochi, incapace di mettere ordine fra essi perché ancora questi si sottraggono al dominio, rimanendo sorgente viva di esperienza. Questo disordine però è il preludio al metodo che Benjamin desidera adottare e che declina da Marx, citandolo nella sezione N del *Passagen-Werk* relativa alla teoria della conoscenza: «la ricerca deve appropriarsi del materiale nei particolari»², ovvero deve presentare «la vita del materiale» come «idealmente riflessa». Questa appropriazione non ha i caratteri del dominio ma del gioco. Da ciò sorge lo stupore di Benjamin di fronte alle frasi composte da una bambina undicenne, tanto simili alle caratteristiche rivoluzionarie che ritrovava nel surrealismo.

L'articolo si propone di analizzare le figure del materiale nelle immagini dell'infanzia e del gioco utilizzate da Benjamin, facendo emergere la potenza politica che contiene la concezione infantile del mondo come esplosione rivoluzionaria, *Jetztzeit*, momento nel quale le macerie della storia si fanno presenti in una relazione fra natura e uomo differente rispetto a quella dell'intenzionalità borghese. In essa è presente non tanto la speranza del futuro, che Benjamin ci avverte essere uno degli strumenti repressivi della socialdemocrazia, ma l'esperienza dell'interruzione del *continuum* storico: allo scoppio del fucile che spara all'orologio nella Comune fa eco lo sparo del bimbo nel tirassegno «che irrompe [...] con quella salutare violenza che spicca ai mostri la testa dal tronco e ne rivela la natura di principesse». Per questo i testi che l'autore dedica alla letteratura infantile, alle mostre di giocattoli, alla intenzionalità infantile contengono un potenziale rivoluzionario per nulla scontato, ma non in un senso reazionario come immagini di un'infanzia felice, bensì – all'interno di un pensiero privo del sogno del progresso – come «pozza infuocata sull'asfalto nella quale si rispecchia»³ la morale borghese mostrando la propria perversione, poiché «il delirio dell'annientamento è superato solo nell'ebbrezza della procreazione»⁴. Altrettanto l'approccio al materiale che Benjamin prospetta per l'arte rivoluzionaria, la capacità di giocare con esso con estrema serietà, spezzando la regolamentazione dei generi, trova nell'approccio del fanciullo la propria origine; la scrittura stessa di Benjamin, che vuole incarnare l'ideale dell'autore, segue la medesima andatura della costruzione infantile.

L'interesse per i testi per l'infanzia, per il giocattolo così come per il cinema e la fotografia, si compongono in un vortice nella produzione benjaminiana, proprio perché le categorie dei generi devono essere spezzate in una volontà rivoluzionaria, e il bambino –

² Ivi, p. 603.

³ Benjamin W., *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 1983, p. 53.

⁴ Ivi, p. 69.

colto dall'adulto come un balenio, unico modo nel quale è possibile comprendere il passato – irrompe a spezzare la relazione di mercificazione che l'uomo borghese intesse con il materiale, offrendo la possibilità concreta di un evento di stravolgimento.

1. L'intera vita in un territorio circoscritto: la dialettica del teatro dei bambini

L'interesse di Benjamin per l'infanzia, testimoniato dalla sua passione di collezionista per le opere della letteratura dedicata a quest'età, ha un peso non indifferente lungo la produzione teorica del filosofo, ritornando come *fil rouge* ed innervandone la struttura. Lungi dal poter essere considerato un mero *divertissement*, il tema dell'infanzia ha infatti relazioni profonde con l'analisi dell'autore, e deve essere un tema di confronto fondamentale per comprendere i risvolti della sua opera filosofica.

La pedagogia benjaminiana e la sua visione dell'infanzia sono alla base di uno dei testi più importanti e belli della sua produzione, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, ma si ritrovano anche in molti altri lavori, alcuni minori e altri per i quali la ricezione è stata particolarmente problematica, quali *Per un teatro proletario dei bambini*. Questo venne pubblicato per la prima volta nel 1968 dal *Zentralrat der sozialistischen Kinderläden*⁵, che sostenne di essere entrato in possesso del testo tramite una copia sottratta ad Adorno. La pietra della discordia che rappresentò questo breve scritto produsse un movimento onduoso nel lago della ricezione dell'autore che ancora non ha smesso di essere visibile, e Adorno venne accusato dai rappresentanti della rivista di aver oscurato parte dell'aspetto politico della produzione di Benjamin in funzione di una propria tendenza reazionaria di fondo⁶.

Al di là della veridicità o meno di queste affermazioni, che sono state da allora ad oggi tanto contestate quanto confermate, ciò che la vicenda ci mostra maggiormente è come uno dei testi più direttamente politici di Benjamin non fosse fra la sua produzione maggiore, bensì fra quei testi che si occupano del microcosmo infantile pedagogicamente e filosoficamente. Il testo venne tradotto in italiano da Elvio Fachinelli sulle pagine dei «Quaderni piacentini», a testimonianza di una vera e propria svolta nella ricezione anche italiana dell'autore, nel quale i movimenti studenteschi del '68 intravedevano un portato politico nuovo che non si è completamente sopito⁷. Ciò che per noi è particolarmente interessante del contenuto di questo testo è però come in esso trovino la propria formulazione alcune riflessioni benjaminiane che permeano la sua produzione; nelle prossime pagine cercheremo di tracciarne le linee di emergenza e come si relazionino con la produzione successiva dell'autore, fondandone anzi i presupposti metodologici.

⁵ *Consiglio centrale degli asili socialisti* di Berlino ovest, in particolare il termine *Kinderläden* sta ad indicare asili parentali di impostazione antiautoritaria e sperimentale, in contrapposizione ai *Kindergarten*. Si tratta di sperimentazioni pedagogiche che si svilupparono in Germania fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 con una forte impostazione politica.

⁶ Cfr. «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38 luglio 1969, p. 152.

⁷ Per approfondire la vicenda del testo in questione, della sua traduzione e della sua diffusione si faccia riferimento a «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38 luglio 1969, pp. 147-155. In questo numero Elvio Fachinelli traduce per intero il testo di Benjamin e l'introduzione fattane dalla rivista *Berlinese* nella quale venne pubblicato. In essa venne svolto anche l'attacco agli «Adorno & Co» di cui abbiamo parlato sopra, oltre ad accompagnare il testo con un suo saggio particolarmente interessante. In un successivo numero, «Quaderni piacentini», Nuova Serie, n. 1, 1981, pp. 81-93, lo stesso Fachinelli torna su Benjamin con un saggio dal titolo *Quando Benjamin non ebbe "più nulla da dire"*, nel quale viene associato al destino del '68, ripercorrendo anche le vicende che portarono alla pubblicazione del testo del Consiglio centrale degli asili socialisti.

Il testo *Il tetro proletario dei bambini* nasce da una richiesta «semplice»⁸ ma al contempo ostinata, della cui necessità Benjamin aveva avuto modo di convincersi venendo a contatto con il lavoro condotto da Asja Lacis. La necessità di «strumenti per un'educazione fondata sulla coscienza di classe dei bambini proletari»⁹. La risposta a questa domanda viene ritrovata entro il teatro proletario dei bambini, ma le ragioni per cui questo tipo di attività sembra essere risolutiva per la problematica di un'educazione alla coscienza di classe si radicano profondamente nell'analisi di Benjamin e al suo contributo per la risoluzione della domanda relativa al processo rivoluzionario. La dialettica alla quale si tratta di dare risposta è quella fra la necessità di un'educazione «che» afferri «l'intera sua vita», e la necessità di «educare in un territorio circoscritto»¹⁰; questa dialettica pedagogica si riferisce ad una interrogazione ben più complessa, ovvero a quella del rapporto fra microscopico e macroscopico nella comprensione, alla quale è necessario dare risposta per favorire un processo di apprendimento che sia al contempo rivoluzionario e adatto all'apprendimento dell'infanzia.

Il teatro diviene quindi il «luogo determinato dell'educazione» «dato che la vita intera, intera, nella sua illimitata pienezza, appare inquadrata e circoscritta solo e soltanto nel teatro»¹¹. Il teatro dei bambini viene considerato dunque da Benjamin il luogo di sintesi di questa dialettica, nel quale si dà un reciproco illuminarsi di microcosmo e macrocosmo. Questo teatro non ha nulla a che vedere con quello borghese poiché in esso non gioca un ruolo preponderante tanto la rappresentazione quanto il lavoro collettivo del quale è frutto, nel quale il lavoro creativo viene esplicitato dai bambini attraverso «le tensioni del lavoro collettivo»¹². Queste tensioni svolgono esse stesse il ruolo di educatori, «abolendo» l'educatore. La collettività in gioco nella produzione teatrale infantile al contempo ha il fondamentale ruolo di ribaltare il rapporto stesso educativo, costringendo l'adulto ad uno *choc* dal quale deve sorgere un apprendimento. Il ruolo della guida nel teatro proletario dei bambini deve divenire sempre più simile al ruolo dell'autore entro il teatro epico, dove autore e lettori devono confrontarsi in una continua dinamica aperta fra interno ed esterno, frutto della quale è l'opera realizzata, restando però partecipe della dinamica cristallizzazione instabile della relazione. Come l'autore rivoluzionario, altrettanto la guida del teatro dei bambini non può esercitare la propria influenza «direttamente»¹³, bensì solo «indirettamente attraverso i materiali»¹⁴. La guida quindi, così come il collettivo degli adulti, finalmente libera dal compito dell'educazione morale può porsi ad osservare la vita infantile.

Da questo cambiamento di prospettive segue una delle tesi più importanti di questo breve testo: il pubblico, l'educatore e il collettivo rivolgono infatti la propria attenzione al mondo dell'infanzia e il teatro dei bambini rivela il proprio ruolo più importante: esso non è tanto un organo di apprendimento quanto momento di educazione per il collettivo. È infatti nella produzione infantile, nella sua improvvisazione, che «si contrappone all'addestramento educativo come un radicale sprigionamento del gioco, di fronte al quale l'adulto può soltanto stare a guardare»¹⁵.

⁸ Benjamin W., *Per un teatro proletario dei bambini*, ed. it. Elvio Fachinelli (a cura di), in «Quaderni piacentini», anno VIII, n. 38, luglio 1969, p. 148.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 149.

¹² *Ivi*, p. 148.

¹³ *Ivi*, p. 148

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 150.

La rappresentazione teatrale dei bambini non vuole essere tanto uno spettacolo che – come viene generalmente praticato – è volto a suscitare l'«amorevole» dolcezza del genitore, ma anzi la sfronda attraverso un vero e proprio carnevale, ribaltamento dei ruoli nel quale «i bambini che stanno in scena istruiscono e educano gli attenti educatori»¹⁶. Questa riflessione, come ha notato Elvio Fachinelli¹⁷, è un contributo all'interruzione dei rapporti di potere generazionali, ma al contempo è possibile in virtù del fatto che nel bambino si dà una comprensione del mondo effettivamente e concretamente già rivoluzionaria, un rapporto con i materiali nel quale la sua signoria distruttiva si capovolge immediatamente su se stessa e capitombola in una capriola, dalla quale sorgono modi di intendere la relazione creatrice, e di viverla, radicalmente opposti a quelli di una produzione utilitaristica e dominatrice della natura. Da questi l'adulto deve apprendere la nuova tecnica e le modalità per svilupparla. Questa attenzione al mondo infantile non è quindi solo una tecnica di educazione dei bambini, ma un vero e proprio strumento della lotta di classe poiché «l'attualità del formare e dell'atteggiarsi infantile è di fatto irraggiunto»¹⁸, e raggiungere questa capacità creatrice rappresenta un passo decisivo per la possibilità rivoluzionaria. In essa gesto distruttore e gesto creativo trovano la propria sintesi come devono trovarla rivoluzione e insurrezione, ed al contempo il gesto infantile è «innervazione creativa in esatta connessione con quella recettiva»¹⁹ così come deve essere anche per l'artista, ed offre quindi all'adulto – discepolo attento dell'educazione nata nel teatro proletario – il modello della produzione da raggiungere.

Come si vede dunque la tematica dell'infanzia ha trovato in questo testo già una formulazione complessa, ma essa si è data a partire da un profondo lavoro che Benjamin svolge sul mondo infantile. Sarà dunque suo impegno cercare di raggiungere nella produzione filosofica quel «formare» che rappresenta il difficile modello di una relazione con il mondo tale da poter essere adeguata al giungere del momento messianico, presente nella vita del bambino come *choc*, festa e rappresentazione, nelle quali Benjamin già vede il prefigurarsi del momento rivoluzionario. Analizzare questo insieme di testi, spesso considerati come esempio di tenera sensibilità dell'autore, vuol dire anche strappare questa falsa aura infantilistica dalla sua produzione, trovando il modo di far emergere il ruolo che questo tassello ha all'interno del suo pensiero politico.

2. La letteratura e la creazione infantile

Dal 1923 la passione di collezionista di opere destinate all'infanzia trova esplicazione nella produzione letteraria di Benjamin, in particolare a partire da una recensione ad un testo di Hobrecker sulla letteratura per l'infanzia. Benjamin stesso sostiene in una lettera a Scholem che la casa editrice Mauritius, dai cui tipi viene pubblicato il testo *Alte vergessene Kinderbücher*, aveva desiderato fosse egli a pubblicare un libro afferente alla tematica – una volta scoperta la sua collezione²⁰.

Della recensione a questo libro esistono due versioni, molto differenti l'una dall'altra. Se la prima, breve e sintetica, si mostra come una affermazione di rispettoso

¹⁶ Ivi, p.151.

¹⁷ Cfr. «Quaderni piacentini», n.s., n. 1, 1981, pp. 81-93.

¹⁸ Benjamin W., *Per un teatro proletario dei bambini*, in «Quaderni piacentini», anno VIII, n.38, luglio 1969, p. 149.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Per approfondire la storia della collezione di Benjamin del libro per l'infanzia si rimanda all'introduzione di Schiavoni alla raccolta Benjamin W., *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, G. Schiavoni (a cura di), Milano, Emme, 1981, in particolare, pp. 17-25.

assenso all'opera di Hobrecker, nella quale ci si sofferma sul donare dignità alla materia del testo, così facilmente trascurabile e trascurata, sarà invece con la seconda che la medesima tematica diverrà occasione per una riflessione di ben altra portata sull'infanzia, la quale a partire da qui rimarrà sullo sfondo della riflessione benjaminiana – venendo ripresa in tutto e in parte, approfondita e modificata, ma rimanendo sempre presente.

In questa seconda versione, nella quale il tono didattico della prima viene abbandonato, è presente anche un altro tema caro a Benjamin: quello del collezionista, che funge da anello di giunzione fra quello dell'infanzia e la filosofia della storia.

Qui l'anziano collezionista Hobrecker è il modello di ciò che vi è di positivo nella bibliofilia, raro esempio di un collezionista nel quale non sono presenti le passioni di «orgoglio, solitudine, amarezza [...] lato negativo di certe nature di collezionisti così colte e felici»²¹. Se il collezionista si rivolge al proprio materiale in molteplici forme, questo non è per il collezionista di libri per l'infanzia, il quale deve necessariamente essere partecipe di una serena gioia e di un amore infantile verso la propria collezione. Benjamin per via traversa parla anche di sé, che questa passione condivide, dandoci un'informazione interessante sull'animo che muove lo sguardo che egli rivolge e rivolgerà al mondo dei materiali. Questo testo venne pubblicato per il Natale del 1924, ovvero successivamente al periodo compreso fra l'aprile e l'ottobre del medesimo anno che Benjamin trascorse a Capri e nel quale ebbe modo di conoscere Asja Lacis. Il lavoro di quest'ultima nel campo del teatro per l'infanzia probabilmente ebbe un ruolo nelle conversazioni che i due ebbero, così come le questioni pedagogiche sottese e le implicazioni politiche che in esse sono contenute. Ciò è appurabile dalla critica alla storia della pedagogia che Benjamin inserisce in questo testo, che non era invece presente nella versione precedente.

Il libro per bambini non è considerabile per Benjamin come l'oggetto di una ricerca snob, esso è anzi tutt'altro rispetto all'opera della speculazione che viene compiuta dal collezionista di opere d'arte. La passione di questo tipo di collezionismo non ha nulla a che vedere con la ricerca della perfezione, bensì in essa dimora la volontà di salvare gli esemplari dall'oblio e dal macero. Non vi è qui alcun tipo di fascino per lo straordinario, si tratta invece un amore incondizionato per ciò che l'occhio comune vede come scarto:

Non importa che la copertina sia mezza staccata, che manchino delle pagine e che qua e là mani maldestre abbiano colorato le silografie. La ricerca del bell'esemplare ha la sua giustificazione, ma proprio qui il pedante si romperà l'osso del collo. Ed è un bene, che la patina che le mani non lavate dei bambini hanno posato sulle pagine tenga lontano il bibliofilo snob. Quando Hobrecker cominciò la sua collezione, venticinque anni fa, i vecchi libri per bambini erano considerati cartaccia. Egli ha anzitutto offerto loro un rifugio dove sono protetti dal macero per un certo tempo²².

Il collezionista di questo tipo sta mettendo in atto quello che più tardi sarà definito da Benjamin come il compito più proprio dello storico materialista, il quale proprio con lo «scarto»²³, con la «cartaccia»²⁴, riesce ad afferrare un passato che si rende utile nel momento del pericolo, un passato il quale lungi dall'essere divenuto merce o patrimonio culturale è strumento di lotta.

²¹ Benjamin W., *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati I e II*, trad. it. G. Schiavoni, in Benjamin W., *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, G. Schiavoni (a cura di), Milano, Emme, 1981, p. 41.

²² Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 50.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

A questo proposito si può ricordare un particolare lavoro che il filosofo berlinese compì con il direttore della *Literarische Welt* nel 1932²⁵. Benjamin venne incaricato dalla rivista di lavorare ad una raccolta dei testi che compongono «l'armamentario teorico della borghesia»²⁶, i quali hanno il valore di essere strumenti di lotta per l'affermazione di questa classe. Il compito consistette nell'inoltrarsi diligentemente nei classici della cultura borghese, discendere all'interno dei testi per riportarne alla luce le pagine il cui taglio era stato utilizzato come filo di spada nella lotta della borghesia. Questa idea si adattava perfettamente alla teoria stessa di Benjamin, che proprio di quest'ordine della citazione – anche se su altro fronte – voleva creare lo strumento di lotta.

Tenendo conto che la parola antologia viene espressa con florilegio, questo numero non è un'antologia. Non conduce su un prato fiorito, ma in un'armeria – l'armeria intellettuale della classe borghese in lotta.

È ormai irrimediabilmente tramontata la vecchia maniera di leggere i libri antichi, finalizzata a raccogliere materiale formativo. Che esista una nuova maniera di aprirli e consultarli è quanto abbiamo cercato di dimostrare nelle pagine seguenti.

Ogni lettore avrà fatto in prima persona, con i propri libri preferiti, l'esperienza di cui qui diamo testimonianza: senza che l'insieme si sgretoli, da simili libri si staccano dei passi il cui valore esistenziale immediato, personale, politico e sociale si imprime da sé²⁷.

Lo storico del pensiero in questo caso ha l'onere di pescare come il collezionista nel passato, nel quale deve selezionare le proprie sostanze sulla base della loro efficacia nel presente. Questo significa salvarle, ma guardando ad esse come l'angelo delle *Tesi di filosofia della storia*: come ad un cumulo di rovine che si staglia ed al quale non si può che rivolgere un occhio colmo di spavento. Eppure questo sguardo angelico non è sostanzialmente differente da quello che celano le anziane palpebre del collezionista di libri per l'infanzia, dietro le quali splende ancora la sensibilità che è tipica del bambino. La conservazione delle pagine macchiate, sporche, lacere, dei libri per l'infanzia non è un atto di antiquariato anacronistico, è invece proprio l'origine stessa della possibilità di portare avanti una storia dell'educazione e della pedagogia che non prenda le mosse dalla narrazione ufficiale ma dallo scarto prodotto da quella storia, da ciò che viene dimenticato dallo sguardo ufficiale. In questo senso addentrarsi nella lettura è entrare in un'armeria, nella quale ogni passo è un utilizzabile. Il materiale di questo genere è quello che Benjamin raccoglierà nelle sue peregrinazioni alla Biblioteca Nazionale di Parigi cercando di creare quel mastodontico edificio che avrebbe dovuto narrare il diciannovesimo secolo a partire dalla polvere depositata nei tessuti felpati della capitale francese, a partire dal fango delle sue strade.

Nel 1924 questa riflessione era ancora lontano dall'essere formulata, eppure essa era già presente in nuce, ed è anzi possibile supporre che sia nata proprio qui. A partire da questo testo e seguendo lo sviluppo delle tesi che ivi sono contenute sarà possibile vederle migrare fino al *Passagen-Werk*.

Il lavoro compiuto da Hobrecker nella conservazione dei testi per l'infanzia ha in sé un duplice valore: quello di essere mosso da un sincero affetto per i testi stessi, e quello di aver salvato dalla scomparsa ciò che veniva comunemente ritenuto «cartaccia», ovvero il materiale della ricerca dello storico materialista. Da qui è possibile partire per un'analisi della concezione stessa dell'infanzia, dipanando la matassa della storia della pedagogia che per Hobrecker parte con l'illuminismo. Nella

²⁵ Cfr. Benjamin W., *Dal Borghese cosmopolita all'alto borghese*, in *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-33*, Torino, Einaudi, 2003, p. 136.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Benjamin W., *Opere complete. Scritti 1932-33*, vol. V, ed. it. Ganni E (a cura di.), Torino, Einaudi, 2003, p. 136.

disamina benjaminiana delle teorie pedagogiche emergono punti chiari alla luce dei quali è necessario leggere l'intera produzione dedicata al mondo infantile: Benjamin infatti si pone in netto contrasto con le teorie pedagogiche illuministiche e quelle edificanti a lui contemporanee, sostenendo l'assoluta inconciliabilità del mondo infantile con quello infantilistico creato da adulti che cercano di entrare in relazione con i bambini stessi. Questa teoria pare essere sostanzialmente semplice e scontata, ma in essa è contenuta soprattutto l'idea di un mondo infantile nel quale non vi sia spazio per nostalgie e malinconie romantiche, bensì si rivolga verso una vera analisi della forte alterità portata dalla capacità del bambino di relazionarsi con il mondo.

Spesso ad *Infanzia berlinese* viene associato un tono nostalgico, il quale non è però assolutamente presente nel filosofo, che dichiara invece di star scrivendo quel testo proprio per evitare questa deriva sentimentalistica. Non vi è melanconia nei suoi testi sull'infanzia. Piuttosto lo stesso stupore e la medesima serietà che il bambino offre allo sguardo dell'adulto mentre conduce i suoi giochi. Questa affinità fra la serietà infantile e l'atteggiamento di Benjamin nel trattare la propria infanzia è programmatica, egli infatti non si abbandona a drammi neoromantici ma vuole invece compiere una ricerca storica sulla Berlino nella quale ha vissuto i primi anni della sua vita e sulla borghesia tedesca.

Persino i moralistici testi illuministi sono considerabili per Benjamin migliori rispetto ai tentativi di infantilizzare i bambini stessi:

La loro aridità, anzi la loro mancanza di interesse per il bambino è spesso innegabile. Ma questi errori superati sono piccoli, se confrontati con le aberrazioni che sono oggi di moda grazie alla pretesa immedesimazione della natura infantile: con la misera, stravolta allegria dei racconti in rima e i ghignanti ceffi infantili che squallidi amici dei bambini dipingono per illustrarle. Il bambino chiede all'adulto una rappresentazione chiara e comprensibile, ma non infantile. Ma meno che mai ciò che l'adulto è solito considerare tale. E poiché il bambino ha una precisa sensibilità anche per ciò che è serio e difficile, purché sia sincero e venga direttamente dal cuore, si può anche dire qualcosa a favore di quei testi antiquati²⁸.

Nulla vi è di meno vicino al bambino, secondo Benjamin, dell'idea dell'infanzia che si fa l'adulto, così come nessun metodo per avvicinarsi al passato è meno sincero del tentativo storicistico di raccontare il passato «così come è stato», poiché sottesa a questa pretesa immedesimazione non vi è altro che il mascheramento di una visione prospettica, la cui impostazione è legata al potere di dominanti e dominati.

Da qui si può desumere come l'idea stessa di produrre «apposta per» l'infanzia sia in sé erronea, retta da una falsificazione tanto dell'elemento infantile che di quello pedagogico²⁹. La tendenza a produrre beni pensati per l'intelligenza dell'infante, così come l'idea di produrre merce predeterminata per il consumo, viene definita da Benjamin come «oziosa», questo termine non esaurisce però la questione, che si rivela immediatamente più complessa già in questo testo occasionale. Infatti, il pregiudizio non si avvede della vera natura dello sguardo infantile, il quale ha in sé il principio dell'analisi del mondo nella quale non sono le cose colorate, appariscenti, predeterminate a risvegliare lo sguardo dell'osservatore ed a offrirgli la possibilità di incedere nella comprensione; sono invece gli elementi stessi che lo circondano e che non sono pensati né per lui né per alcuno scopo determinato che dischiudono il mondo allo sguardo del bambino e dai quali è possibile avviare un percorso di comprensione non affascinata del mondo.

²⁸ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 51.

²⁹ Cfr. Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 51-52.

Il romanzo per l'infanzia è il tipico esempio di questa fallace considerazione del mondo infantile, ed in esso si può ritrovare anche il motivo per il quale è così tremendamente nocivo: non è infatti considerabile come un lavoro di letteratura, così come in esso non si dà una produzione nella quale la tendenza sia corretta poiché lo scopo stesso del testo – lungi dall'aver un radicamento nella riflessione – si attesta come tentativo di rendere merce il prodotto della letteratura. La concezione alla base di questa produzione letteraria è quella di creare un bacino di utenza, classificandolo e uniformandolo, per poi produrre una merce adeguata al consumo della massa spersonalizzata. All'interno di questa merce però il bambino non potrà cogliere il frutto del sapere, e nemmeno quello dell'interesse, bensì solamente invischiarsi nella finzione della propria posizione imparando ad interpretare il ruolo del «bambino» così come gli è stato affibbiato dal mondo degli adulti ed annichilendo il proprio potenziale creativo nella contemplazione auratica del colore, della quale gli sviluppi della televisione per l'infanzia ci hanno dato esempi clamorosi. Altrettanto questo tipo di relazione si esemplifica in altri contesti in Benjamin: nel percorso dello studioso che si affida al patrimonio culturale senza avvedersi del carro che lo trascina nella polvere: così come nell'assuefazione ad una certa fotografia descrittiva la quale non ha che la capacità di «dire che il mondo è bello»³⁰.

Ben diversa è invece la radice dell'interesse del bambino per ciò che lo circonda e ciò che il suo sguardo nella radicale alterità di cui è portatore compie.

Infine la fiaba e la canzone, a una certa distanza anche il libro popolare e la favola sono altrettante fonti per il contenuto del libro infantile. Ovviamente quelle più pure. A ben vedere è da un pregiudizio interamente moderno che è nato il romanzo moderno per la gioventù, una formazione senza radici piena di torbidi umori. Dal pregiudizio che i bambini siano creature così singolari e incommensurabili che per intrattenerli occorre un'inventiva del tutto particolare. La preoccupazione spasmodica di produrre oggetti che siano adatti ai bambini (oggetti intuitivi, giocattoli o libri) è oziosa. Dopo l'illuminismo è questa una delle più ammuffite forme di elucubrazione dei pedagogisti. Tale pregiudizio non si avvede che la terra è piena di materie pure, non adulterate, tali da attirare su di sé l'attenzione dei bambini. E di materie estremamente determinate³¹.

Qui l'interesse del bambino è estremamente simile a quello dell'ascoltatore rispetto al narratore, al quale qui direttamente si fa riferimento. Se confrontato con il più tardo³² saggio sull'opera di Leskov, possiamo notare già qui una serie di tratti distintivi della riflessione successiva dell'autore. È alla fiaba che Benjamin pensa quando riflette su ciò che sia più proprio per l'apprendimento infantile, la stessa fiaba che più tardi sarà considerata come il modello della narrazione portatrice di esperienza collettiva per la collettività – nozione questa chiaramente riferibile all'idea della letteratura epica come letteratura rivoluzionaria che svilupperà pensando a Brecht. E infatti su un'altra tematica del saggio *Sul Narratore* riflette qui Benjamin: le «materie pure»³³ che vengono chiamate in causa non sono da considerarsi come una sorta di materiale primigenio o naturale slegato dall'attività umana, non devono essere fraintese ancora con una sorta di teoria della «naturalità pura» dell'infante. Al contrario l'autore fa riferimento al lavoro produttivo umano di tipo artigianale, che viene direttamente relato all'attività del narrare nel saggio su Leskov. Sono infatti gli scarti del lavoro artigianale ad affascinare il bambino e ad assorbirne l'attenzione, ma non

³⁰ Cfr. Benjamin W., *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, C. Cases (a cura di), trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, p. 208.

³¹ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 43.

³² Risalente al 1928.

³³ Cfr. Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., p. 43.

poichè vede in essi un particolare profilo dell'età adulta, bensì poiché in essi viene trovato un mondo che si apre direttamente alla comprensione, poiché lì vi è la possibilità di ripensare l'ordinamento del materiale al di là dello scopo costituito e verso una struttura completamente differente. Il bambino che si rivolge allo scarto, come lo storico materialista, trova in esso la possibilità di riscrivere la configurazione della realtà attraverso «l'interpolazione nell'infinitamente piccolo»³⁴, ovvero la fantasia.

Poiché i bambini hanno una particolare tendenza a considerare con cura ogni luogo di lavoro dove si svolge un'attività visibile sulle cose. Si sentono irresistibilmente attratti dal residuo, che si tratti di quello che si forma nel lavoro del muratore, del giardiniere o del falegname, del sarto o di qualunque altro. In questi prodotti di scarto essi riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro. Con essi non imitano tanto le opere degli adulti, quanto piuttosto mettono in rapporto tra loro questi materiali di scarto in modi nuovi e imprevedibili. In questo modo i bambini si formano il loro mondo di cose, un piccolo mondo nel grande³⁵.

L' utilizzo imprevedibile dei materiali che all'occhio del lettore del periodico tedesco poteva apparire come un fantasioso modo per intendere il pasticciare infantile, nasconde riferimenti importanti per il lettore di Benjamin. Il metodo del montaggio, visto come soluzione al problema del fascismo nel testo *L'autore come produttore* e centrale nella produzione dell'autore, infatti deve essere considerato come la capacità di riutilizzare il materiale costituito in modo affatto nuovo.

Il residuo al quale i bambini si rivolgono è una parte materiale del mondo che deriva dal suo utilizzo e dal suo logoramento da parte delle forze produttive e che da esse viene scartato. Una caratteristica di questo materiale è quella di resistere all'uso strumentale che ne viene fatto, rimanendo parte del mondo ancora feconda di possibilità, nel momento in cui entra nell'esperienza del bambino. La *vita delle cose* che Benjamin cita negli appunti relativi agli aspetti metodologici della ricerca del lavoro sui *Passages*, traendola da Marx, sembra qui, più di dieci anni prima, essere prefigurata: «il mondo di cose»³⁶ rivolge lo sguardo al bambino, dandogli la possibilità di creare nuove configurazioni delle cose stesse.

Sebbene questa recensione nasca come «scritto d'occasione», non è possibile negarle uno statuto centrale all'interno della produzione benjaminiana, anche per via della eco che ebbe direttamente e indirettamente negli scritti successivi, in particolare relativamente alla tematica della creazione delle opere. Il tema della fiaba e del narrare, il quale riveste un ruolo dominante tanto nella teoria del linguaggio che in quella della critica, è già qui presente e relata con la creazione intellettuale del bambino e con l'utilizzo del materiale di scarto. Il materiale lasciato dal lavoro artigianale viene infatti direttamente paragonato da Benjamin a quello della fiaba, ed entrambi entrano in relazione con il lavoro del bambino, il quale si presenta come il lavoro creativo *tout court*, nonché opera del tipo del montaggio.

Anche la fiaba è un prodotto di scarto del genere, forse il più potente che si trovi nella storia spirituale dell'umanità; un cascame nel processo della nascita e della decadenza della leggenda. Il bambino può disporre delle materie della fiaba nello stesso modo sovrano e naturale in cui dispone

³⁴ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit.: *Ventaglio*. "Tutti avranno fatto la seguente esperienza: se si ama qualcuno, o addirittura se solo lo si pensa intensamente, non c'è quasi libro in cui non si ritrovi il suo ritratto. Anzi, vi compare come protagonista e antagonista. In racconti, romanzi, novelle rispunta in sempre nuove metamorfosi. E ciò porta a questa conclusione: il potere della fantasia è il dono d'interpolare nell'infinitamente piccolo, d'inventare per ogni intensità tradotta in estensione una nuova, densa pienezza, insomma di prendere ogni immagine come se fosse quella del ventaglio ripiegato, la quale respira solo aprendosi e nella nuova dimensione mette in evidenza quei tratti della persona amata che racchiude in sé."

³⁵ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 53.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 43.

dei pezzi di stoffa e delle pietre da costruzione. Nei motivi delle fiabe egli costruisce il suo mondo, o almeno lega i suoi elementi³⁷

La fiaba, che verrà considerata l'esempio della narrazione *par excellence*, è qui pienamente definita come lo scarto della narrazione leggendaria con i suoi toni trionfali, essa è per la leggenda ciò che la ricostruzione storica dello storico materialista è per la storia dello storicismo. La materia della quale è fatta la fiaba, e che essa consegna nelle mani del bambino, ha le caratteristiche di ciò che è il passato quando viene colto «nel momento del pericolo». Ovvero essa non è depotenziata ma politicizzata. È esperienza resa utilizzabile così come i brani della storia della borghesia lo erano nella raccolta che Benjamin curerà per la *Literarische Welt*.

«Il bambino può disporre delle materie»³⁸, ma queste non si presentano passivamente a lui in qualità di utilizzabili, giungendogli invece attraverso lo sguardo che il materiale a sua volta gli rivolge. Il mondo del materiale, lungi dall'essere considerato come una passiva materia prima, è agente esso stesso della relazione che si sta instaurando con colui che con questo entra in dialogo. L'utilizzabilità del libro per bambini nella sua forma più genuina è inversamente proporzionale alla passività della materia della quale si fa promotrice la tecnica.

Un testo che viene qui citato, parte della collezione di Hobrecker, consta di immagini estremamente belle disposte in dodici pregevoli volumi. L'autore, coglie Benjamin, invita i bambini a ritagliarne le figure nonostante ciò possa fare «inorridire» i genitori³⁹. Ciò potrebbe apparire come un invito a sfruttare la materia del libro, ma è il volume stesso a parlare al bambino invitando a prenderne le parti e a reinventarle, riutilizzarle e farne ciò che desidera. Montando le immagini il bambino si comporta come fa anche con la fiaba, ovvero in modo «sovrano»⁴⁰, anche se questa sovranità non si deve intendere come un assolutismo del capriccio infantile, dal quale nulla potrebbe nascere se non quel «divorzio» dalla natura del quale abbiamo trovato l'apocalittica espressione in *al planetario*, è la disposizione ad essere sovrana, non il potere sul materiale, che si è già invece consenzientemente concesso come alleato.

L'immagine del ritagliare e dell'incollare ritorna in uno splendido passo di *Infanzia berlinese* intitolato *Lo scrittoio*, nel quale la tematica più profonda è quella dell'instaurarsi di una simbiotica complicità fra il bambino e il proprio scrittoio, nel quale egli trova lo spazio per condurre tutte le attività che devono essere nascoste all'autorità della scuola e della normalità quotidiana. Una delle attività che il Benjamin bambino preferiva compiere dentro di esso «come dentro un'armatura» era quella di ritagliare e incollare le decalcomanie, le quali lo «fissavano da fogli e giornalotti, celate da un velo ricco di promesse»⁴¹. La promessa di queste immagini è quella di essere svelate sotto la mano del bambino, nel contatto con essa e nel suo lavoro:

Quando poi però, morbidamente illuminati, riposavano sul foglio e sotto le mie dita, che ne passavano e ripassavano il dorso con un cauto spianare, strofinare e raschiare, lo spesso strato si staccava in sottili lamelle, e da ultimo sul dorso screpolato, scorticato, spuntava, tenero e naturale, il colore, era come se sul mondo opaco e sbiadito del mattino sorgesse il raggianti sole di

³⁷ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 43-44

³⁸ Ivi, p. 43.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, ed. it. E. Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, p. 112.

settembre, e tutte le cose, roride ancora della rinfrescante rugiada dell'alba, ardessero incontro a un nuovo giorno della creazione⁴².

Il lavoro del bambino sembra essere una prefigurazione del mistero della creazione delle opere dell'uomo, che si offrono nel materiale e risplendono nell'opera e nello sguardo che le svela.

Così anche l'illustrazione dell'abecedario diventa un'occasione per approfondire una tematica particolarmente cara a Benjamin e a questa relata, ovvero quella della natura della scrittura nel suo originarsi, uno dei misteri dell'apprendimento più profondi, che viene qui ad emergere proprio dalla medesima dinamica relazionale con il libro, materiale dell'apprendimento.

La silografia in bianco e nero, la sobria illustrazione prosaica lo trae fuori di sé. Con l'imperiosa esortazione alla descrizione che è insita in esse, queste immagini inducono il bambino a parlare. Ma come descrive queste immagini con parole, così le descrive di fatto. Abita in esse. Diversamente da quella colorata, la loro superficie non è un «Noli me tangere» non lo è né in sé stessa né per il bambino. Invece ha per così dire un carattere soltanto allusivo, ed è capace di una certa condensazione. Il bambino la effettua. E così avviene che egli non soltanto descriva queste immagini, ma anche vi «scriva», in senso materiale. Le scarabocchia. Insieme al linguaggio vi impara anche la scrittura: geroglifica⁴³.

Seppure questa recensione non sia stata spesso considerata, nemmeno dallo stesso Benjamin, come parte della sua produzione maggiore, è evidente che in un'affermazione tanto rapida quanto lancinante sia racchiusa una parte importante della sua riflessione, in particolare facente riferimento alla natura stessa della scrittura e della letteratura.

Ricordiamo come in lavori quali *Il compito del traduttore*⁴⁴ Benjamin avesse già portato avanti una riflessione sull'origine del linguaggio, ma nonostante la più ampia riflessione di questo testo di filosofia del linguaggio, è in questa breve recensione che emergono lampanti le suggestioni che stanno alla base della sua formulazione più personale, proprio nel momento in cui questa si sta svincolando dalle suggestioni idealistiche tipiche della sua gioventù e della partecipazione ai movimenti degli studenti berlinesi.

Schiavoni nel suo saggio *Walter Benjamin il figlio della felicità*⁴⁵, ha sostenuto che questo testo rappresenta una reale svolta nel pensiero e nell'esistenza stessa di Benjamin, tracciando uno «spostamento di interesse dalla *Jugend* alla *Kindheit*, ossia dalle potenzialità della gioventù a quelle dell'infanzia»⁴⁶; eppure si è tentati di non limitare solo a ciò – per quanto già questo sia un passaggio fondamentale quanto vero nella filosofia benjaminiana – ciò che può essere fatto emergere dallo studioso dell'autore tedesco a partire da questo breve brano. Qui sembra infatti cambiare la modalità stessa di ricerca che Benjamin stava portando avanti. Il fermento idealistico e la teoria dello Spirito della *Metafisica della gioventù* sono a questo punto decisamente soppiantate da uno sguardo direttamente rivolto alla materialità della ricostruzione storica ed alla necessità di ripartire archeologicamente dal residuo per ricostruire il passato. Non si fa ciò nell'intenzione di ricostruire un percorso, bensì solamente un istante, così come di un istante si tratta quando la mano del bambino cristallizza la propria comprensione dell'immagine nella prima scrittura. Il geroglifico che

⁴² Ivi, p. 113.

⁴³ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., pp. 48.

⁴⁴ Benjamin W., *Opere complete*, Vol. I, *Scritti 1906-1922*, cit., pp. 501-507.

⁴⁵ G. Schiavoni, *Walter Benjamin il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴⁶ G. Schiavoni, op. cit., p. 156.

emerge dalla mano infantile è figlio di una relazione complice: quella fra il piccolo uomo e l'illustratore, il quale non lavora *per* lui ma *con* lui. E alle spalle dei pedagoghi.

Questa relazione, il frutto della quale è il disegno capace di dischiudere l'infinito mondo della scrittura, è caratterizzata da un movimento sovversivo rivolto verso l'autorità degli specialisti. I pedagoghi cercano di corrompere l'infanzia attraverso l'infantilismo della propria immagine di essa ed attraverso il catechismo che vogliono veicolare, ma sta al bambino rimanere fieramente alieno al mondo che gli si prepara come gabbia. Egli non apprende subito la scrittura così come essa è canonizzata, passa attraverso il geroglifico, il quale non è considerabile come la preistoria della scrittura ma come una sua reinvenzione.

La medesima tematica viene ripresa da Benjamin a due anni di distanza da questa recensione con un brano pubblicato su *Die literarische Welt* dal titolo *Aussicht ins Kinderbuch*, nel quale vengono approfondite tematiche già presenti uscendo però dallo scritto d'occasione e potendo così approfondire i punti più carichi di conseguenze da un punto di vista filosofico. La tematica della scrittura diventa ora centrale, lasciando il ruolo periferico che rivestiva nella recensione al testo di Hobrecker, che pure è testimonianza della prima emergenza della tematica dell'infanzia nel pensiero di Benjamin. Il testo, tradotto in italiano come *Sbirciando nel libro per bambini*⁴⁷, riprende quasi alla lettera ciò che precedentemente era stato scritto riguardo al primo contatto con la scrittura geroglifica da parte dei bambini, ma nella frase che pare quasi integralmente ricopiata dal precedente lavoro, viene chiarito il gesto che starebbe alla base di questo lavoro infantile:

Con la loro imperiosa esortazione alla descrizione queste figure destano nel bambino la parola. Ma come le descrive con le parole egli vi scrive in senso reale. Le scarabocchia. A differenza di qualsiasi altra superficie colorata, la loro superficie ha per così dire il carattere allusivo ed è in grado di ricevere un certo spessore (*Verdichtung*). Il bambino la effettua (*dichten*), ed insieme al linguaggio vi apprende anche la scrittura: geroglifica⁴⁸.

Come segnala Schiavoni⁴⁹ in questa formulazione il gioco di parole tedesco resta intraducibile, ma esso gioca con i termini *Dichtung* e *Hineindichtung*, spostando il campo semantico a cavallo fra la nozione di condensazione (*Verdichtung*) della quale è capace l'immagine della silografia in bianco e nero, alla quale risponde la *Dichtung* dell'opera del bambino, ovvero un suo essere agita, ma anche composta come si fa per una poesia. Questo termine pare qui particolarmente indicativo quando si comprenda come abbia a che vedere con la creazione intellettuale e con la realizzazione che viene a concretizzarsi nel bambino quando, viene specificato, lavora sulle immagini attraverso un gesto preciso: «le scarabocchia»⁵⁰. Questa terminologia non può essere considerata come casuale, infatti in essa è presente l'idea di una rappresentazione che appare agli occhi dell'adulto come insensata e distruttiva per il foglio stesso. Il lavoro infantile possiede infatti a parere di Benjamin proprio la caratteristica di essere fondamentalmente distruttivo nella sua produzione. Eppure, questo tipo di rapporto con il libro nel quale può apprendere la scrittura, questo suo deturparlo, è decisamente di un ordine diverso rispetto al deturpamento che potremmo riferire ad uno sfruttamento della risorsa materiale il quale ne esaurisce le possibilità. Ciò avviene invece nel carattere costruttivo dell'ingegnere e del tecnico moderno, il quale sfrutta le proprietà della terra inimicandosi la propria stessa sposa. Nella tecnica contemporanea Benjamin vede operarsi un divorzio profondo fra l'uomo e il proprio

⁴⁷ Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., p. 51.

⁴⁸ Benjamin W., *Orbis Pictus*, cit., p. 53.

⁴⁹ Ivi, p. 53, note 2-3.

⁵⁰ Ivi, pp.51-59.

materiale, che vediamo esemplificato nel brano *al planetario* di *Strada a senso unico* nell'impossibilità di respirare la stessa aria, la quale sfruttata e violata si rifiuta di aiutare l'uomo che di essa vive. In modo opposto la relazione con il materiale dalla quale sorge la novità è qui quella che si ritrova negli aiutanti della fiaba. Il brano inizia con una locuzione che ricorda il «c'era una volta», e che ad esso fa direttamente riferimento nominando subito una delle produzioni letterarie che per Benjamin avranno sempre un grande valore:

In una fiaba di Andersen compare un libro illustrato di valore pari alla «metà del regno». In esso tutto aveva vita. «Gli uccelli cantavano, gli uomini uscivano dalle pagine» per parlare con la principessina «salvo a tornar dentro in gran fretta non appena lei voltava il foglio, perché non nascesse confusione fra le figure»⁵¹.

La fiaba di Andersen a cui fa riferimento Benjamin è *I cigni selvatici*⁵², la quale è presente nella collezione di libri per l'infanzia dell'autore che ci è stata fortunatamente tramandata, e viene usata in questo luogo come ribaltamento del concetto benjaminiano che si viene dipanando.

Non sono tanto le cose a farsi incontro[...]al bambino fantasticamente alle prese con le immagini, ma è piuttosto il bambino stesso che – guardando – penetra in esse come una nube che si appaga dello splendore cromatico dell'universo figurativo⁵³.

Ma se il percorso del bambino verso le immagini del testo apparirebbe non essere ricambiato da un percorso inverso, ciò non è completamente vero. Il bambino come un perfetto taoista domina la cortina illusoria della superficie⁵⁴, ma al contempo fa il proprio ingresso nel mondo della fiaba nella quale viene accolto, e della quale diventa protagonista.

Questa caratteristica dell'approccio infantile al mondo diventa per Benjamin l'ideale stesso di una esperienza che si concretizza come partecipazione ad un rito carnevalesco, ad una «parata»⁵⁵ nella quale le stesse parole fanno la loro comparsa travestite. L'abecedario è a questo punto il responsabile della creazione di un universo a sé nel quale «il bambino afferra le parole e le utilizza non lasciandosi tarpare le ali dal *Sinn*»⁵⁶. Il bambino secondo Benjamin afferra le parole e compone le sue opere attraverso le modalità del montaggio surrealista, nella quale i termini si vestono di un'infinità di significati fantastici e vengono relati l'un l'altro da una serie di connessioni le quali, tutt'altro che logiche, non sono per questo irrazionali. Benjamin venne affascinato profondamente dalle produzioni letterarie dei bambini «a partire da parole date»⁵⁷, nelle quali egli vide in opera la dinamica stessa della cristallizzazione della produzione a partire dai materiali della soluzione di partenza, nella quale lo sguardo infantile riuscendo ad entrare a far parte del mondo delle parole e accolto da esse stesse, diventa capace di concretizzarne nuove conformazioni e geometrie cristalline.

Basta scegliere quattro o cinque parole ben precise facendole poi combinare in una breve frase, e se ne vedrà scaturire la prosa più inaspettata [...] d'un tratto le parole si vestono in costume e sono implicate in duelli, scene d'amore o baruffe. È così che i bambini scrivono i loro testi, ma è anche così che li leggono⁵⁸.

⁵¹ Ivi, p. 51.

⁵² Ivi, p. 51.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 52.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

Il bambino riprende dunque il linguaggio e «a partire da parole date» ne reinventa la natura e crea le nuove maschere dietro le quali il linguaggio diviene capace di interpretare nuovi ruoli.

Sempre nel 1926 Benjamin pubblicherà sul *Die literarische Welt* una serie di brevi scritti che testimoniano questa attenzione per il lavoro creativo del bambino, nei quali egli raccoglie le *Frasi fantastiche di una bambina undicenne composte in base a parole date*⁵⁹. Solamente l'interesse dimostrato verso un genere di raccolta di questo tipo sarebbe sufficiente per risvegliare quello dello studioso, ma questo sembra essere più che giustificato proprio sulla base del fatto che la raccolta non è affatto un *unicum* nella sua produzione, bensì parte di un lavoro di riflessione e ricerca ben più ampio, nel quale l'interrogativo non è solamente rivolto a questioni pedagogiche ma alla natura stessa della scrittura e della produzione letteraria.

La problematica del libro per l'infanzia diventa velocemente di tutt'altro spessore all'occhio di Benjamin, essa afferisce infatti alla teoria del linguaggio e all'estetica della letteratura. Il bambino viene ad essere decisamente vicino allo scrittore, così come lo scrittore si avvicina sempre di più al bambino nella riflessione che sorgerà dal lavoro di traduzione di Proust e che confluirà nel testo di *Infanzia Berlinese*, divenendo altresì il modello stesso dell'attività creatrice umana nella sua forma più lontana rispetto ad un qualsivoglia valore borghese.

Questa particolare attività creatrice possiede inoltre un potenziale che è invece assente all'interno dell'arte sacra e borghese: seguendo l'elaborazione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* possiamo vedere come la caratteristica auraticità dell'arte venga meno nella sua riproduzione tecnica, ma questo come decadimento dell'aura non abbia necessariamente una valenza positiva nell'opera di Benjamin.

L'aura della narrazione infatti portava con sé la possibilità dell'esperienza e della sua trasmissione al di là della verificabilità del contenuto stesso, mentre il suo contraltare sembra essere interpretato dal genere letterario del giornalismo, il quale esclude l'esperienza a favore dell'informazione, considerata da Benjamin come una delle forme più degenerate della scrittura. Il terzo elemento in questa contrapposizione emerge però a partire dalla letteratura infantile, nella quale l'opera si ripresenta non nella negazione dell'aura ma nel suo ribaltamento carnevalesco, ove le parole ed i nessi – come nella letteratura surrealista – appaiono scevri dall'asservimento all'utile ed al contempo privi della caratteristica miticità della produzione auratica.

Canneto – confine – bottino – animata – scarne

Il canneto sul confine era un luogo per briganti. Qui essi trascinavano il loro bottino, poiché la strada non era animata. Scarne apparivano nella luce lunare le loro figure⁶⁰.

Le parole proposte alla bambina undicenne si sono travestite, esse sono diventate parte di un'avventura nella quale sono state associate dalla scrittura surrealista della bimba stessa. L'intelligenza infantile è stata in grado di compiere ciò che il produttore inquadrato all'interno della logica borghese non è più in grado di fare: ha interagito con il materiale limitato che le era stato proposto reinventandone la natura, creando un contesto ed un prodotto nel quale l'immaginario sembra aprirsi. La bambina non si limita ad una riproduzione del logico e del già dato, diviene invece capace di costruire immagini anche molteplici nelle quali non è il senso ad essere preponderante, mentre invece lo è la coloritura.

⁵⁹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 135.

⁶⁰ *Ibidem*.

Benjamin è affascinato da questo genere di produzione letteraria, dal libro scritto dal bambino, nel quale le forme delle parole non si sedimentano ma si cristallizzano in configurazioni immediate, «conoscibili in un attimo», ma che possono sempre disgregarsi e ricomporsi in nuove immagini qualora vengano sottoposte a cariche magnetiche. Queste cristallizzazioni non sono semplici trame infantili, sono anzi completamente differenti dalle trame stesse: in esse si dà l'interruzione della logica dello svolgimento e al contempo si crea una forma in sé rivoluzionaria in quanto concede ad una ragione differente di irrompere all'interno della scrittura, interrompendone lo sviluppo lineare.

La scrittura infantile, proprio in quanto corteo mascherato delle parole al quale il soggetto stesso partecipa, viene ad assumere in Benjamin un valore strettamente politico. Essa è una festività che si inserisce nel quotidiano, nella quale non viene però celebrato il sacro ma la sua commedia, nel quale il continuum del tempo «viene fatto saltare», ma non come in una celebrazione carica di retorica bensì come accade nell'attimo insurrezionale. Questo movimento, che nella scrittura il bambino attua con tanto vigore, ha la caratteristica del gioco, il quale possiede in sé tutta la carica esplosiva del carattere distruttivo e la capacità di svincolarsi dalla narrazione lineare. In questo senso ancora troviamo nella pratica infantile la linea guida tanto del movimento insurrezionale che della pratica dello storico materialista: questi soggetti devono essere in grado di spezzare la continuità e la progressione delle narrazioni dominanti – proprio come il bambino fa – a partire dagli scarti e dai residui che questa narrazione gli concede e a partire dalla complicità con essi.

Il bambino rivela la propria inventiva nel gioco con lo scarto dell'artigiano e a partire dalla complicità con gli aiutanti e gli animali della fiaba, mentre lo storico può restituire la coscienza storica del passato soltanto dimostrando la propria vicinanza agli scarti e ai perdenti della storia stessa, ovvero agli stracci degli straccivendoli e alle generazioni di sconfitti. Con rabbia e con volontà di vendetta lo storico deve far balenare il passato «così come si presenta nel momento del pericolo, pericolo di divenire uno strumento della classe dominante», dimostrando la propria complicità con il mondo degli ultimi e dei diseredati che rappresentano agli occhi di Benjamin l'unica possibilità di salvezza. L'ingresso del messia nella storia, ovvero l'interruzione della continuità del dominio, non trascende la dimensione materiale, anzi si concretizza come istante materiale la cui possibilità si situa proprio nella tessitura stessa degli oggetti, così come la possibilità della creazione e del gioco infantile – che sono altrettante immagini di istanti messianici – si situa irrimediabilmente all'interno del gioco delle lettere e della scrittura.

Se il bambino e lo storico possono raggiungere la produzione a partire da questo tipo di sguardo e dalla relazione con la «cartaccia», così il compito del rivoluzionario sarà in grado di prodursi solo nella relazione con gli esclusi della storia e con ciò che è stato visto solo come accessorio della produzione stessa. Allo storico è dato di poter raggiungere un'opera dotata della «giusta tendenza» solo a partire dal dettaglio scartato dalla storia stessa dello storicista e così interrompere la narrazione lineare e progressiva aprendo lo spazio per un momento messianico. L'impostazione metodologica di questo tipo di riflessione, nella quale l'analisi micrologica e la comprensione del frammento stanno alla base di ogni possibile attuazione rivoluzionaria tanto nel campo del sapere che della prassi, è radicata nell'interpretazione del materialismo che Benjamin sviluppa, ma al contempo risente degli sviluppi dell'estetica più autonoma dell'autore.

3. Il microcosmo e il giocattolo: Ingrandimenti

In *Strada a senso unico* Benjamin sembra riprendere questo percorso di riflessione, dedicando una parte del testo proprio alla dimensione dell'infanzia.

Il titolo stesso della sezione ci mostra come le immagini dei bambini che seguono, legate tanto al ricordo personale quanto a una riflessione sulla natura stessa dell'infanzia, non siano da considerarsi come momenti di nostalgia autobiografica ma veri e propri istanti di riflessione metodologica. *Ingrandimenti*⁶¹ non è che uno sprofondare dentro l'occhio del bambino per poter comprendere lo sviluppo di uno sguardo nel quale sia possibile cogliere una scintilla di comprensione rivoluzionaria della realtà, nella quale le categorie della comprensione costituita vengano meno. Un breve manoscritto benjaminiano si riferisce proprio a questa sezione del testo e ne illumina l'enigmaticità in questo senso:

Per i ritratti infantili di *Strada a senso unico* – bisogna assolutamente riflettere se la serietà inoggettiva dell'intuizione infantile non possa essere espressa in questi termini: che il bambino non conosce che l'intero. Cioè sostanze intere, nelle quali egli riesce a trasformare ogni funzione e ogni connessione⁶².

La problematica è dunque di carattere epistemologico, nella quale Benjamin cerca di affrontare un profondo interrogativo intorno alla possibilità concreta di accedere alla comprensione del mondo a partire da un istante, il quale non può che essere l'istante messianico. A partire dall'analisi della comprensione infantile, nella quale si dà la possibilità di una comprensione affatto particolare a partire proprio dal frammento concepito come intero, Benjamin potrà giungere alla risposta. Il brano che abbiamo appena scorto continua infatti citando una frase di Bertold Auerbach:

In anni più tardi non è più dato di cogliere questo piccolo mondo come un intero, esso rimanda sempre l'osservatore ad un mondo più grande⁶³.

Questa affermazione auerbachiana interessa Benjamin in quanto introduce alla riflessione sul problema della relazione fra la totalità e il frammento così come fra il microscopico e il macroscopico, il vicino e il lontano. Sono queste le tematiche che animeranno la ricerca sui *Passages* di Parigi ed il lavoro su Baudelaire, in particolare per quanto riguarda il loro aspetto metodologico.

Si tratta delle «cose perdute» che trova nell'*Ufficio oggetti smarriti* della strada a senso unico, ovvero dell'immagine di un borgo nel momento in cui si giunge ad esso per la prima volta.

Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi, la prima visione di un borgo, di una città nel paesaggio è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo [...] una volta che abbiamo cominciato ad orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarcisi mai più⁶⁴.

Nella prima impressione del borgo si vede la medesima relazione che il bambino intesse con la realtà, nella quale il microscopico e il macroscopico si illuminano l'un l'altro e si mostrano vibrando all'unisono, come se il microscopico mettesse in risonanza la totalità.

⁶¹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., pp. 33-38.

⁶² Ivi, p. 33, nota 8.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 41.

Nella lettura dell'infanzia si ricrea una condizione di porosità fra il soggetto e l'oggetto che viene persa nello sviluppo successivo.

Non è casuale che questo concetto sia stato formulato da Benjamin insieme a Lacis nel testo dedicato a Napoli, nel quale la città partenopea è connotata dalla porosità delle mura e dell'atteggiamento delle persone, anche in relazione al peculiare approccio dei napoletani alla tecnica. In quel testo Benjamin vede nel comportamento delle lavoratrici di fronte alle case napoletane un particolare fenomeno di permeazione di strumento e corpo, di natura e cultura: in esse il corpo si fa tavolo e l'attrezzo diviene corpo mentre lavorano sulle proprie ginocchia. Altrettanto nel mondo dell'infanzia i confini fra gli strumenti, la letteratura e il soggetto divengono sempre più permeabili, tanto che il bambino «quando si alza è tutto coperto dalla nevicata di quel che ha letto»⁶⁵. Con la metafora della tormenta Benjamin torna sulla relazione che intercorre fra il bambino e la letteratura, della quale si diviene tanto prigionieri che dominatori del flusso dei contenuti: il testo avvolge come una tormenta nella quale il piccolo lettore si perde, ma al contempo egli trova in essa lo spazio per reinventare completamente le costellazioni che scaturiscono dal gioco dei fiocchi di neve.

«Per lui le avventure dell'eroe vanno lette ancora, in quel turbine di lettere, come si leggono figura e messaggio nello sfarfallio dei fiocchi, il suo respiro è dentro l'aria degli eventi, e tutte le figure gli alitano in faccia»⁶⁶. Non solo il bambino si fa concretamente presente nella lettura come suo protagonista, bensì ne respira pienamente l'aria direttamente inalandola dal suo alito. Ci troviamo di fronte all'esatto opposto dell'uomo soffocato dai gas tossici della guerra, non più in grado di relazionarsi con l'aria del mondo nel quale si è mosso da dominatore senza ricambiare l'ospitalità accordatagli. L'uomo che ha raccolto le briciole da sotto il tavolo del banchetto, dimostrando la propria cupidigia e l'asservimento al principio dell'utile e dello sfruttamento di ciò che lo circonda, perde al contempo la facoltà di nutrirsi del respiro dell'opera e della materia, perdendo definitivamente l'epoca nella quale «s'inventavano storie per proprio conto»⁶⁷.

La più suadente immagine di Benjamin per descrivere questo momento, questo reciproco abbracciarsi fra uomo e materiale nel quale si dischiude una comprensione profonda del contesto è direttamente relata al piacere sessuale, del quale è affine come si nota in tutto *Infanzia berlinese*.

Bambino goloso.

Attraverso la fessura della dispensa socchiusa la sua mano avanza come un innamorato nella notte. Poi, una volta a suo agio nel buio, eccola cercare a tentoni zucchero o mandorle, uva sultanina o composta. E come l'amante, prima di baciarla, abbraccia la sua bella, così il tatto tiene convegno con quelli prima che la bocca ne assapori la dolcezza. Come il miele e mucchi di uvetta, scivola insinuante la mano persino nel riso. Che appassionato quest'incontro dei due, finalmente sfuggiti al cucchiaino. Riconoscente e sfrenata, come una fanciulla rapita dalla casa paterna, la gelatina di fragole si concede all'assaggio senza pane e, per così dire, alla luce del sole, e persino la margarina ricambia con tenerezza l'ardire di uno spasimante che s'è spinto fino alla sua camera di ragazza. La mano, Don Giovanni in erba, è presto penetrata in ogni cella e vano, lasciandosi dietro cataste stillanti e scorte profuse: verginità che si rinnova senza lamenti⁶⁸.

⁶⁵ Ivi, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Ivi, p. 34.

Il rapporto lussurioso con il dolce cibo esplicita la piacevolezza erotica e il piacere che il bambino trova nella relazione con l'alimento, così come il silenzio della tormenta di neve era lo spazio nel quale egli trovava l'apertura della possibilità del piacere dell'invenzione.

Questo testo pare essere una celebrazione di un momento edenico nel quale l'uomo si è trovato in un'epoca d'oro dell'abbondanza, ma in esso vi è un contenuto che si emancipa da qualsiasi vagheggiamento di questo tipo. Certo è presente la caratteristica della dispensa della casa borghese, dove la riserva pare illimitata e il benessere diffuso penetra nel bambino che ne vive, ma la «verginità che si rinnova»⁶⁹ non è semplicemente un costante riempirsi della dispensa. Non è tanto la quantità dell'alimento ad accogliere il piacere del bambino, non l'abbondanza e la profusione, ma il suo lascivo arrendersi e venire incontro al desiderio.

La mancanza del cucchiaino, il contatto diretto fra la pelle della mano e la consistenza dolce dell'alimento segnano una soglia nella quale soggetto e oggetto si compenetrano, e proprio da questa penetrazione sorge il piacere. La mancanza di un *medium* fra l'uomo e il materiale consente al primo di coglierne le piene caratteristiche e all'altro di concedersi nel modo più completo scivolando fra le dita a ricomporsi in sé. Il riso scivola liscio fra le mani e dopo aver concesso il piacere di quel contatto si riacomoda nei suoi sacchi, riproponendo alla mano lo stesso piacere. Non è questa un'immagine di avidità, ma invece in essa è presente l'osare dello spasimante che si introduce «nella camera di ragazza»⁷⁰ della materia. Solo questo spingersi corteggiante entro di essa, questo farne esperienza diretta e non mediata dallo strumento e dalla ragione, le nega la possibilità di sottrarsi rendendola invece esultante dell'unione.

Di nuovo ci troviamo di fronte ad una comprensione della «vita delle cose» che non è possibile nel processo di manipolazione tecnico, nel quale lo strumento si sostituisce al tatto e «il letto nuziale si tramuta in un mare di sangue»⁷¹.

Questa natura delle cose, che al bambino si dà in una comprensione immediata come fonte di piacere, viene raccontata da Benjamin magistralmente in uno scritto di *Infanzia Berlese* intitolato *Il calzino*, che vale la pena di riportare

Il primo armadio che si apriva quando volevo era il comò. Dovevo solo tirare il pomello e dalla serratura l'anta scattava verso di me. Fra tutte le camicie, i grembiuli magliette che vi erano custodite c'era la cosa che trasformava il comò in un'avventura. Dovevo farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano uno accanto all'altro, arrotolati e rincalzati come s'usava un tempo. Ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. Non lo facevo per il tepore. Ad attirarmi verso il fondo era il «regalo» che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato. Quando lo tenevo ben saldo in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda parte del gioco che portava alla rivelazione. Ora mi accingevo ad estrarre il regalo dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era al colmo: avevo estratto «il regalo», ma «la borsa» in cui era stato custodito non c'era più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di questo avvenimento. Mi insegnò che forma e contenuto, custodia e custodito sono la stessa cosa. Mi educò a estrarre la verità dalla poesia con la stessa cautela con cui la mano infantile estraeva il calzino dalla borsa⁷².

Qui si vede chiaramente la correlazione fra il tema dell'infanzia e quello della produzione letteraria e della sua critica, i principi della quale si erano prefigurati allo storico nell'infanzia e solo mediante quella sensazione si sono presentati chiaramente a lui. La

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 68.

⁷² Benjamin W., *Infanzia berlese intorno al millenovecento*, cit., p. 58.

compenetrazione di forma e contenuto è anche la strutturale correlazione di materia e opera, nella quale il significato e il significante sono due termini che nascondono la medesima natura come i calzini fanno da borsa a se stessi. Il dono e il suo contenitore coincidono pienamente. Questa immagine di *svolgimento*, nella quale il moto rotatorio dei due morbidi oggetti, tirati e sviscerati dalla mente del critico, ruotando si dipanano fino a mostrare la loro stessa finzione di differenza e la loro natura unitaria, diviene allegoria della natura stessa dell'opera umana nella poesia e nelle sue forme più pure.

Se il problema della tecnica è già stato evidenziato, si vede invece qui come sia a partire dallo sguardo e dalla prima produzione di scrittura infantile che si renda possibile comprendere come ogni tipo di attività produttiva libera sia da fondarsi su di un certo tipo di relazione con il materiale, nella quale lo sguardo infantile riveste un ruolo rischiaratore. Ma questo tipo di relazione è subordinata all'abbattimento della caratteristica di merce dei prodotti, che all'occhio del bambino non solo si cela alla vista nella figura del regalo, bensì è completamente aliena al prodotto.

Il bambino è l'immagine stessa di un pensiero che nega esplicitamente quello borghese; tanto quanto nelle riflessioni del giovane Benjamin la gioventù rappresenta il punto di rottura con l'ideale della borghesia dei padri – dalla quale rifugge nelle peregrinazioni nella marca di Brandeburgo⁷³ – così il bambino non concepisce il mondo secondo le caratteristiche di questa. In un brano di *Strada a senso unico* questa caratteristica è perfettamente visibile: il bambino fugge l'estraneo mentre è ancora vestito sulla porta di casa, si ripresenta a lui nudo e felice un istante dopo «nel frattempo si era lavato»⁷⁴. Questa immagine di assoluta alterità logica, nella quale una logica è pur presente, è la stessa che regge l'idea di una produzione rivoluzionaria nella quale l'opera sia assolutamente nuova eppur colma dell'esperienza umana. Il bambino afferra i brani della fiaba, ne trae l'esperienza e la distrugge al contempo.

Il bambino si muove incontro alla materia e la fa propria con la naturalezza di chi si pone di fronte ad essa cogliendone in pieno il fascino leggero, ma al contempo ricco di contenuti, così con essa instaura un rapporto che ha il sapore di quello mimetico, ma che da esso si discosta.

4. L'aura, il colore e la maschera

Il bambino, nelle sue peregrinazioni nel mondo delle cose, rischia però di sprofondare all'interno di un mondo magico e totemico. Si tratta dello stesso rischio che nella ricerca si può trovare in un'immedesimazione totale con il materiale, nel quale il microcosmo smette di vibrare all'unisono e si sedimenta come precipitato nel quale ci si trova invischiati fino a calcificarsi con esso. Il rischio dell'analisi dell'infanzia di Benjamin è quello di cadere all'interno di una visione magica, mitica ed auratica dell'esperienza infantile, così come per lo storico è quello di cristallizzarsi nella conservazione del passato. Come già abbiamo notato è invece il ribaltamento di questa che ci si offre nella figura del bambino benjaminiano, che eppure sembra sempre rimanere sottesa, seppur già sconfitta nella radicale negazione del bambino come natura primigenia e di ogni roussovianismo. Non vi è alcun stare di fronte ad una materia-idolo o entro una natura intatta nell'esperienza infantile a parere di Benjamin, esattamente come non vi è però il dominio assoluto della materia inerte che si dà nella tecnica e nella scienza. La natura del rapporto è completamente altra rispetto a questa

⁷³ Benjamin W., *Peregrinazioni nella marca di Brandeburgo*, in *Opere complete. Scritti 1930-31*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2002, pp.320-337.

⁷⁴ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 10.

duplice via, restando in qualche modo *sottostante* al bivio, nascosta allo sguardo di chi calca la via maestra. Questa via sorge da un principio euristico che è già scienza, ma definitivamente emancipata e dall'ottica del progresso e dal principio storicista.

Per poter mostrare come si configuri questo principio conoscitivo, il quale getterà nuova luce sul procedimento utilizzato dal Benjamin maturo nella ricerca sui *Passages* e nella sua particolare «prefigurazione» rappresentata dalla prima versione del saggio su Baudelaire, sarà necessario partire proprio dal rischio del bambino di cadere in una «allibita fatticità» della quale può essere prigioniero.

Il *Bambino nascosto*, altra immagine presente in *Strada a senso unico*, espone proprio questo punto, mostrando come nella natura del bambino vi sia la facoltà di emanciparsi dalla presa delle cose su di lui. Un bambino che si nasconde all'interno della casa paterna è, per Benjamin, all'interno di un mondo chiuso nel quale come in una tautologia ogni passaggio e ogni oggetto è di per sé dimostrato e continua a fare riferimento a sé stesso. Si tratta di quell'ambiente che più tardi sarà analizzato come *l'intérieur* borghese, nel quale il romanzo giallo non può che collocare l'omicidio mostrandone la natura contraddittoria. Questo mondo chiuso è per il bambino campo di gioco, nel quale riesce a spezzare quella totalità organica che esso rappresenta. Il bambino è inizialmente «chiuso dentro il mondo dei materiali»⁷⁵, la sua relazione con i tendaggi e con il tavolo sotto il quale si nasconde gli permette di trovare supporto in essi, ma il prezzo che deve pagare è l'assimilazione totale entro di loro. Egli rinuncia a sé per poter trovare rifugio nel mondo del materiale, che a sua volta diviene la sua prigioniera. Si tratta di un rapporto esoterico con il materiale, nel quale «Il tavolo della sala da pranzo sotto il quale si è rannicchiato fa di lui l'idolo ligneo del tempio, dove le gambe intagliate sono le quattro colonne»⁷⁶, così come la porta dietro la quale si nasconde diviene la maschera di un rituale indigeno del quale è sacerdote. L'adulto che lo scopre mentre è intento in questo rito potrebbe renderlo parte stessa del materiale al quale si è assimilato in senso religioso, transustanziarlo in quegli elementi della casa che sono tanto il suo nascondiglio che la sua prigioniera. Ma vi è un modo attraverso il quale questo sguardo di medusa viene invalidato dal potere del bambino, e esso risiede proprio nel fatto che la dimensione nella quale questi rituali di transustanziazione hanno luogo è quella del gioco.

Per questo, quando è preso da chi lo stava cercando, fa uscire con uno strillo il demone che l'aveva così tramutato perché non lo trovassero: anzi non aspetta neppure il momento, previene l'altro con un grido di autoliberazione. Per questo la lotta con il demone non lo stanca mai⁷⁷.

L'urlo del bambino fa cadere la maschera e distrugge il potere malefico dello stregone, della fiaba, della fantasia e del materiale. Si tratta di un istante nel quale il potere auratico del mito viene fatto sgonfiare dalla potenza del pensiero infantile, che attraverso la rappresentazione e l'esposizione di sé crea uno *choc* a seguito del quale i poteri malefici del solipsismo lo lasciano, riportandolo nella collettività. In questo caso la nozione di *choc*, tanto importante nella riflessione estetica di Benjamin, è vista nella rappresentazione e nell'esposizione del soggetto, che, come nel *Programma per un teatro proletario di bambini*, porta ad una loro emancipazione dal «pericoloso mondo della fantasia pura» verso un uso creativo della stessa. Questa parabola infantile sembra essere affine allo stesso percorso intellettuale di Benjamin, che arriverà infatti a negare con forza l'idealismo della propria fase legata al *movimento della Gioventù* proprio per via dello *choc* che lo colpirà a seguito della sua entrata in contatto con la rivoluzione russa e con il materialismo storico. Il momento della

⁷⁵ Ivi, p. 36.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

festa, che riempie di doni il mondo chiuso della casa paterna rendendolo un luogo dove sono possibili nuove aperture, è anche il momento nel quale il bambino si emancipa dal mondo della materia nel quale era stato rinchiuso.

Questa tematica si ritrova in molti testi come associata a quella del colore. Il colore secondo Benjamin è uno strumento di affascinamento del bambino, del quale è preda innocente ed incapace di emanciparsi. La fantasia infantile nelle immagini colorate non riesce ad essere creatrice, divenendo invece essenzialmente passiva e divagatrice⁷⁸.

Si tratta di momenti nei quali il pensiero non può reagire, eppure nei quali la fascinazione è grande e piacevole. Si tratta del mondo della merce così come viene percepito nell'infanzia, ovvero della sua esposizione che affascina lo sguardo chiudendone le possibilità creatrici in una passività contemplativa.

«Nel cielo, con un monile, in un libro, mi perdevo nei colori. I bambini sono loro preda ovunque»⁷⁹, e così il Benjamin del ricordo insegue anche le bolle di sapone perdendosi nei giochi di colore delle loro rifrazioni «fino a quando non scoppiano»⁸⁰. Ma uno dei giochi preferiti dei bambini è proprio quello di far esplodere queste bolle per emanciparsi dalla fascinazione che da esse deriva, per riaffermare nello scoppio la propria attività distruttiva e creatrice al contempo. Fare esplodere il mondo della merce, scoprire cosa sta dietro la bolla colorata del commercio a partire da una singola goccia del liquido che si vaporizza nell'esplosione sarà il compito della ricerca storica che si prefiggerà di portare avanti Benjamin. Il bambino si trova ad essere la soglia fra il carattere distruttivo e quello del collezionista: se da un lato egli guarda al materiale con l'incanto di colui che conserva, che possedendo fa uscire dalla dinamica del valore di scambio e del valore d'uso, dall'altro egli è l'incarnazione stessa del carattere distruttivo

Il carattere distruttivo è giovane e allegro. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le tracce della nostra età; e rallegra perché ogni rimozione significa per colui che distrugge una schiarita, una perfetta – (per dirla in termini matematici) – riduzione se non estrazione della radice della propria condizione. A una simile, concezione apollinea del distruttore induce più che mai la comprensione di come si semplifichi straordinariamente il mondo ove lo si verifici in base alla dignità d'essere distrutto. E il grande nastro che avvolge armonicamente ogni esistente. Ed è una visione che procura al carattere distruttivo uno spettacolo della più profonda armonia⁸¹.

Se tanto il bambino gode di questa condizione e assume il mondo proprio in base alla dignità di distruggerlo, al contempo questo atto distruttivo si cristallizza in costellazioni creatrici nelle quali l'aspetto distruttivo e insurrezionale è esso stesso dinamica creatrice.

L'immagine del *Tirasegno* conferma questa interpretazione del momento di rottura dell'auratico nella vita infantile, a seguito del quale il rapporto con il materiale non si limita ad un rapporto religioso, ma invece mediante lo sparo diviene attività creatrice che infrange la bolla. In questo aforisma emerge la fascinazione di Benjamin per le giostre, ma al contempo esse divengono allegoria dell'inizio di un'interazione non allucinata con l'esterno: lo sparo del fucile consente al giocatore di divenire regista dello spettacolo cogliendo nel segno.

Compagno a questo punto i teatrini della giostra, «costellazioni»⁸² nelle quali il bambino può salvare i personaggi delle fiabe e in cui «lo sparo irrompe magicamente nella vita dei pupazzi con quella salutare violenza che spicca ai mostri la testa dal tronco

⁷⁸ Cfr. Benjamin W., *Orbis pictus*, cit., pp. 51-52.

⁷⁹ Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007, p. 72.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Benjamin W., *Opere complete. Scritti 1930-31*, cit., p. 521.

⁸² Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p.48.

mostrandone la natura di principesse»⁸³. Abbiamo qui a che fare con una nozione di *choc* che si manifesta come fondamentalmente affine a quella dello *Jetztzeit* che viene espressa nelle tesi di filosofia della storia, la quale a sua volta si configura come momento insurrezionale nel quale si apre la possibilità dell'interruzione del *continuum* storico in funzione dell'istante messianico e rivoluzionario. È questo il momento nel quale è possibile l'apocatastasi e la redenzione delle generazioni di vinti. In questo momento la relazione con la natura, che nel bambino prende la forma del gioco che utilizza lo scarto in modo inusitato, si emancipa dalla chiusura mitica.

Questo punto, nel quale trovano la propria intersezione varie linee di fuga del paesaggio benjaminiano che abbiamo cercato di osservare, non si chiarisce però completamente se non grazie ad un frammento manoscritto, il quale nonostante la scrittura poco lineare e il carattere di appunto, esplicita un percorso complesso e articolato nel quale rientrano l'esposizione, il tema del micrologico, l'abbattimento dell'aura e il gioco:

Ora, nel caso di un'esposizione, il donatore in apparenza non c'è. Le cose attraversano questo spazio in modo talmente fulmineo e lampante che il donatore ne risulta messo in ombra. Lenin come donatore. Il saggio su «Europe» (cfr. Ephime Zozoulia, Découverte de Lénine, in «Europe», 66, 15 giugno 1928, pp. 178-87). La tecnica della «messa in mostra» come esperimento scientifico, come principio euristico. Inoltre: *la demonstratio ad hominem*, un principio politico. Fare scaturire la metafora dalle cose significa scoprirne il nocciolo antropologico, e ciò a sua volta coincide con l'esposizione del loro significato politico. Questo nocciolo antropologico riguarda e sorprende la massa in quanto donataria. E tale sorpresa è relativa all'imprevedibile connessione che viene a stabilirsi fra la metafora che è al momento in questione e la forma espressiva che è al momento disponibile (immagine, linguaggio, e così via in categorie sempre più ristrette); in altri termini, la metafora diventa in definitiva l'unica possibile forma di manifestazione della cosa. Avanzare lungo la via che porta a essa: gioco appassionato con le cose. Lungo lo stesso percorso i bambini si spingono fino al cuore. Questa parte deve essere messa in relazione con la componente di *choc* e con la componente di gioco⁸⁴.

Nel dono il donatore perde la propria importanza in funzione dell'esposizione delle cose. Per Benjamin il posto maggiormente nascosto è quello più esposto: come vediamo dall'interesse che egli dimostrò per alcuni testi nei quali si spiegava come nascondere le uova di pasqua egli vide nel nascondere il dono un atto nel quale era possibile sintetizzare alcuni aspetti controversi della relazione con la materialità: tanto nella figura del bambino che nascondendosi diviene parte della materia stessa, come invece nel dono che interrompe la spazialità normale delle camere, trasformando i punti più microscopici in infinità attuali. Ma il mostrare e il nascondere, in questo frammento, vengono assunti a principio euristico, divenendo perfino parte della ricerca scientifica dell'uomo. Il processo mediante il quale nel microscopico e nella sua esposizione viene fatta emergere la metafora è l'unico nel quale la materialità si possa manifestare, ma per giungere a questa esposizione bisogna essere in grado di giocare con le cose con la medesima passione e serietà con la quale il bambino gioca con gli scarti reinventandoli e al contempo esponendone la più profonda natura. Vediamo come tutto ciò che nei testi particolari sembrava relato eppur non affrontato in modo unitario, in questo piccolo passo viene a trovarsi in una vorticoso dinamica, nella quale l'elemento politico resta perno attorno al quale l'esposizione, la metafora, il gioco e lo *choc* devono essere fatti roteare e dialogare, infatti è proprio l'elemento di *choc* del gioco ad avere la facoltà di esporre la cosa, ma quella materialità e la dimostrazione della totalità a partire da essa non può che essere un principio politico: quello della *demonstratio ad hominem*.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Benjamin W., Opere complete. Frammenti e paralipomena, vol. VIII, ed. it. Enrico Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2014, fr. 75.

Che questa fallacia venga collocata da Benjamin in questo appunto non deve stupire, infatti in esso cerca la propria formulazione il particolare materialismo che Benjamin sta cercando di elaborare, e la *demonstratio ad hominem* è uno degli argomenti di Marx nel quale proprio la radice materialista riesce a sovvertire la logica sillogistica, opponendosi ai valori di una idealistica *Humanitas* universale di stampo borghese. È verosimile che Benjamin avesse letto la *Introduzione a: Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, ripubblicata in Germania nel 1927, prima di scrivere questi appunti, ed in essi la questione della dimostrazione *ad hominem* viene così risolta: «la teoria è capace di impadronirsi delle masse non appena dimostra *ad hominem*, ed essa dimostra *ad hominem*, non appena diviene radicale, Essere radicale vuol dire cogliere le cose alla radice. Ma la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso.»⁸⁵ La radicalità deve essere dimostrata *ad hominem*, ovvero a partire dall'uomo come concreta soggettività materiale, come frammento dal quale è possibile derivare la validità dell'intera argomentazione. Se questa affermazione non è valida dal punto di vista logico formale, lo è invece per Marx e per Benjamin, il quale nel breve frammento non manca di metterla in relazione con il proprio peculiare metodo di ricerca, che egli considera fundamentalmente frutto del materialismo storico. Così come l'uomo dimostra la radicalità della teoria, altrettanto il frammento dimostra la storia e rende possibile la rivoluzione per Benjamin, ma la via che può portare fino alla manifestazione della cosa è solamente quella della metafora, frequentata dal bambino che gioca. Questa medesima posizione e questo peculiare metodo materialista sarà portato avanti anche nel campo dell'indagine storica da Benjamin, nella quale la figura del bambino continua a svolgere un ruolo radicale così come lo fa l'elemento di *choc* del suo gioco insurrezionale e costruttivo.

Agamben dirà, partendo proprio dalle posizioni benjaminiane e dalle suggestioni del giovane Lucignolo delle avventure del burattino di Collodi, che nel paese dei balocchi si verifica un particolare potenziale del gioco:

Possiamo ipotizzare una relazione, insieme di corrispondenza e di opposizione, fra gioco e rito, nel senso che essi intrattengono entrambi n rapporto con il calendario e col tempo, ma che questo rapporto è nei due casi inverso: il rito fissa e struttura il calendario, mentre il gioco al contrario, anche se non sappiamo ancora perché, lo altera e lo distrugge. [...] Giocando l'uomo si scioglie dal tempo sacro e lo dimentica nel tempo umano⁸⁶.

La riflessione di Agamben in questo modo riesce a tirare le fila del discorso benjaminiano e riunire differenti elementi che sono per noi importanti, sottolineando il profondo legame che esiste fra il mondo del gioco infantile e la nozione di tempo. Il bambino che gioca è riuscito a ribaltare il mito, e con ciò ha anche disgregato la linearità del tempo, ma questo atto non è altro che quell'atto distruttivo e intrinsecamente creativo che sorge dagli scarti, mediante la comprensione dei materiali e che passa attraverso la relazionalità. Questa produzione è anche l'istante insurrezionale e al contempo rivoluzionario, il momento messianico nel quale viene interrotta la carovana dei vincitori e vi è la possibilità di redenzione, la cui consapevolezza deve essere radicata in una concezione della storia che – proprio a partire dalla citazione e dalla relazione con gli emarginati e gli scartati della storia, riesca a negare la visione progressiva e a fermare l'orologio della storia dei vincitori.

Perché solo fra di essi, ci dice Benjamin, vi è la speranza.

I soggetti minori, gli scarti, i bambini, gli emarginati, rappresentano l'unica potenza capace di scardinare la logica della grammatica del dominio. Nei bambini questo momento si dà come profeticamente presente, come se già nel loro modo di rapportarsi al mondo dei

⁸⁵ Marx K. e Engels F., *Opere*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 197.

⁸⁶ Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 69-70.

materiali e nel creare fosse prefigurata la tecnica nuova. Fatta di esperienza ed al contempo esente dal mito, distruttrice e creatrice, complice della natura e non sua dominatrice, liberata dal criterio dell'utile ma proprio per ciò portatrice della salvezza messianica.

Bibliografia

- Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Arendt H., Benjamin W., *L'angelo della storia. Testi lettere documenti*, trad. it. C. Badocco, Firenze, Giuntina, 2017.
- Auerbach E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2010.
- Benjamin W., *Programma per un teatro proletario dei bambini*, trad. it. Fachinelli E. in «Quaderni piacentini», Anno VIII, luglio 1969, pp. 147-151.
- *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Cases C. (a cura di), trad. it. A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973.
 - *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Schiavoni G. (a cura di), Milano, Emme, 1981.
 - *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, ed. it. Agamben G. (a cura di), Torino, Einaudi, 1983.
 - *Parigi capitale del XIX secolo (Das Passagen Werk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982)*, ed. it. G. Agamben (a cura di), Torino, Einaudi, 1986.
 - *Ombre corte. Scritti 1928-1928*, ed. it. Agamben G. (a cura di), Torino, Einaudi, 1993.
 - *Opere complete. Scritti 1930-31, vol. IV*, ed. it. Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2002.
 - *Opere complete. Scritti 1932-33, vol. V*, ed. it. Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2003.
 - *Opere complete. Scritti 1934-37, vol. VI* ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2004.
 - *Infanzia berlinese intorno al millenovecento (Berliner Kindheit um neunzehnhundert)*, Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2007.
 - *Bambini abbecedari giocattoli*, S. Calabrese e A. De Blasio (a cura di), Bologna, Archetipolibri, 2010
 - *Charles Baudelaire. Un poeta Lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Agamben G. Chitussi B. Härle C. (a cura di), Vicenza, Neri Pozza, 2012.
 - *Angelus novus. Saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.
 - *Opere complete. Frammenti e paralipomena*, vol. VIII, ed. it. Enrico Ganni (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.
- Blanqui L.A., *L'eternità attraverso gli astri*, F. Desideri (a cura di), Roma, Edizioni Theoria, 1983.
- Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon, 1995.
 - *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Benjamin W., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Solmi R. (a cura di), Torino, Einaudi, 2014, pp. 309-339.
- E. Fabietti, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin. Tracce di una corrispondenza*, in «Moderna», XI, 2009, 1, pp. 65-74.
- Fachinelli E., *Nota a Benjamin*, in «Quaderni piacentini», Anno VIII, luglio 1969, pp. 151-155.
- *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, in «Quaderni piacentini», n.s., n.1, 1981, pp. 81-93.

Gentili D., *Il tempo della storia. Le tesi "sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Napoli, Guida, 2002.

Ilana Bahbout, Dario Gentili, Tamara Tagliacozzo (a cura di), *Messianismo ebraico*, Firenze, Giuntina, 2009.

Löwy M., *Walter Benjamin: Advertissement d'incendie*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001, trad. it. *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin* M. Pellezza, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Szondi P., *Speranza nel passato. Su W. Benjamin*, in Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Ganni E. (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, pp. 127- 151.