

Antonino Trizzino

La fisica dell'immagine.
Sguardo anatomico e sguardo poetico

Gottfried Benn. Contro il mondo, contro la vita

È vero che la vita dovrebbe essere diversa, ma i colpi più devastanti, i colpi micidiali che arrivano o sembrano arrivare, e che ti convincono che sei a un punto di rottura, quelli lasciano sempre qualche traccia. Di fronte a esperienze di questo tipo, la tua intelligenza ti chiederà di trovare una via d'uscita. Tutto ciò potrebbe obbligarti a contare su risorse di cui non disponi. Quando sei a un passo dal crollo, devi ricorrere a provvedimenti che nessuno adotta di proposito; e questo ti stanca.

G. Benn è molto stanco quando nel 1912, a ventisei anni, pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Morgue*, presso l'editore A.R. Meyer di Berlino.¹ Il libro piace e indigna. Anzi, a quanto pare, scuote. Benn, medico e poeta, offre il meglio di sé e forse qualcosa che va oltre le sue possibilità, perché in più di un'occasione riesce a superarsi. Spesso siamo indotti a credere che chi si sente sconfitto debba adeguare il proprio stile alla sconfitta e invece lui adegua la sconfitta al proprio stile: teorizza la necessità di un rapporto costante tra scienza e poesia e rompe con le strutture metriche tradizionali. L'obiettivo è stabilire una deviazione massimale di tutti i codici di comunicazione. Ma la poesia di Benn non è solo un altro linguaggio; è un altro sguardo. Lo scandalo di *Morgue* illumina il grande teatro anatomico del Novecento come il sole su pietre bianche un pomeriggio d'agosto. Benn (1886-1956), medico militare a Prenzlau e assistente di patologia nelle

cliniche berlinesi di Charlottenburg, descrive il suo lavoro negli obitori con una precisione che mette a dura prova. Ecco un esempio in cui l'estrema intensità della percezione sensoriale rischia di sovvertire la nostra percezione del mondo:

La bocca di una ragazza, che era rimasta a lungo nel canneto,
appariva tutta rosicchiata.

Quando le venne aperto il petto, l'esofago era crivellato
di buchi.

Si trovò infine in una pergola sotto il diaframma
un nido di giovani topi.

Una piccola sorellina era morta.

Gli altri vivevano di fegato e reni,
bevevano il freddo sangue ed era
quella passata qui una bella gioventù.

E bella e rapida venne anche la loro morte:
furono gettati tutti insieme nell'acqua.

Ah, quei musini come squittivano!²

C'è un nido di topi incassato sotto il diaframma di una giovane donna. Una mano lo sfiora. Il tavolo dell'obduzione si trasforma in altare: la bocca, le luci al neon, il torace aperto, i visceri che rotolano in fondo a un secchio, i gesti mansueti con cui il medico si sbarazza di tutto. Non c'è Graal per raccogliere questo sangue.

Breve storia dello sguardo anatomico. Per molti secoli, l'anatomia rimane estranea all'esperienza dell'autopsia. Non basta il veto della Chiesa alla pratica della dissezione dei cadaveri per spiegare la sua esclusione dalla medicina medievale e cristiana e la sua lenta penetrazione nella medicina del Rinascimento.³ Il verdetto dei teologi è incerto: da un lato le tesi che giudicano *molto ipotetica* la resurrezione di un corpo smembrato, dall'altro le tesi che non ammettono che l'onnipotenza divina si arresti di fronte a un simile dettaglio. Una soluzione arriva, tra il Duecento e il Quattrocento, con la diffusione in Europa dei testi anatomici della tradizione araba che stabiliscono un primo *corpus* dottrinario, integrando le pratiche extramediche medievali (fino ad allora si smembravano i corpi di criminali vivi o morti e i corpi dei

soldati caduti in battaglia) con il sapere anatomico degli ambienti medici.⁴ Il corpo che gli antichi avevano *visto* con gli occhi della mente è ora disteso sul tavolo da dissezione. L'autopsia mostra il grado zero, la fisica dell'immagine. Mentre lo sguardo fruga nella materia del cadavere, il teatro anatomico esibisce un corpo da cui colano i fluidi della vita: sull'unità del corpo prevale la dispersione degli organi.

Se l'autopsia è un'arte per via di togliere, i trattati anatomici raccomandano di iniziare la dissezione dalle parti molli e più corruttibili, come gli intestini, per salire al duro e profondo dello scheletro e del cranio.⁵ Consegnati al buio delle loro profondità, gli organi rispettano tempi di decomposizione diversi: ciò che degrada più velocemente è considerato meno nobile; ciò che rimane per ultimo nella dissezione, lo scheletro, occupa invece il vertice di questo ordine etico ed estetico. L'osso è meno corrotto e più stabile. Se nella teoria lo scheletro verrà per primo, nella pratica vede la luce per ultimo.⁶

Essere abietti per essere veri. Nei colpi che ci infligge, la vita oscilla tra il brutale e l'insidioso. Benn fa in modo di conoscere queste due forme; le percorre; le studia a fondo: distingue ciò che le divide da ciò che le unisce. Da un lato la dissezione, l'analisi, lo strazio gelido; dall'altro la partecipazione lirica, l'immagine, l'immobilità. In queste condizioni, usare il vocabolario scientifico può costituire uno stimolante per lo sguardo poetico; l'aspirazione tecnica produrrà effetti di precisione onirica. La fede di Benn è nella poesia senza speranza, la poesia rivolta a nessuno, la poesia come fascinatorio montaggio di parole. Qui va in scena il calvario dei corpi. Un altro esempio da *Morgue*:

Due su ogni tavolo. Di traverso tra loro uomini
e donne. Vicini, nudi, eppur senza strazio.
Il cranio aperto. Il petto squarciato. Ora
figliano i corpi un'ultima volta.⁷

Per chi si sforza di dare espressione al proprio interno, l'arte non è qualcosa di affine alle scienze umane, ma qualcosa di fisico come le impronte digitali. Anche il migliore dei mondi possibili ha i suoi punti di cedimento, le sue piaghe. Benn mette il dito sulla piaga e preme molto forte. Insiste sull'agonia e sull'incanto. Essere abietti per essere veri.

Sfondiamo una porta aperta: quasi sempre l'uomo non è una creatura moralmente ammirevole. Spingiamo una porta socchiusa: quasi sempre l'uomo ha in sé le capacità sufficienti per ammirare ciò che moralmente lo supera, e comportarsi di conseguenza. Benn si comporta di conseguenza e racconta di sé:

un giovane medico che aveva fatto molta dissezione, attraversava la Germania meridionale diretto al Nord. Aveva passato nell'inerzia gli ultimi mesi; per due anni aveva lavorato in un istituto di patologia, in altre parole gli erano passati tra le mani inavvertitamente circa duemila cadaveri, e questo lo aveva sfinito in maniera strana e inspiegata.⁸

Il dottor Benn entra ed esce da ospedali, obitori, birrerie e poesia. Per lui, l'unità della persona è una faccenda problematica. Ecco allora l'idea di una "doppia vita", l'esercizio di una scissione sistematica e tendenziosa della personalità. Come poeta: Benn è uno dei creatori dell'espressionismo, a cui però non aderisce. L'attivismo rende felici e lui non vuole essere felice. Come medico: continua, fino alla morte, a praticare nella Berlino del dopoguerra. I suoi studi di dermatologia escono sulle più autorevoli riviste mediche e sono pieni di tabelle e statistiche. Questo rigore archivistico non è dovuto soltanto alla serietà dell'uomo di scienza, ma alla civetteria del poeta. Per Benn, stile è ormai soltanto un ironico mimetismo, un correre d'insetti nella penombra di una serra.

Elogio della fuga. È ancora un oscuro studente di medicina alla Kaiser-Wilhelm-Akademie per ufficiali medici, quando il 15 ottobre 1911 Benn pubblica la sua prima prosa nel domenicale della prestigiosa «Frankfurter Zeitung». Dove scrive:

A fine febbraio ero arrivato al punto di non poter più andare in giro con nessuno, se non nelle grandi strade molto animate. Appena ci spingevamo in periferia e l'orizzonte non era più totalmente sbarrato dalle case venivo colto da vertigini, in una sensazione che nasceva dall'umidità delle nuvole, da non so quali lembi di caligine, da non so che sentori di terra molle e probabilmente da molti ricordi mezzo sommersi e perduti. E non appena vedevo passare un qualche convoglio ferroviario mi sentivo addirittura mancare le ginocchia,

tanto pernicioso mi assaliva allora una smania di fuga e terre lontane, terre del Sud. Così impegnai i miei strumenti chirurgici, il mio forcipe a trazione assiale, il mio set laringeo, e venni qui.⁹

Qualche anno più tardi, all'inizio del 1916, Benn è assegnato come ufficiale medico e sifilopatologo all'ospedale per prostitute Saint-Gilles di Bruxelles. Abita in un cesso di quartiere, in una casa requisita, come in una tana; spese calcolate al centesimo, tutto piatto, una desolazione immane. La sua vita professionale non lo aveva mai toccato più di tanto; la sua vita personale poteva dirsi trascorsa ed era chiaro che bisognava mettercela tutta per definirla interessante. In Occidente, un individuo può benissimo stare alla larga dal gruppo per alcuni anni e sperimentare una traiettoria libera. Ma prima o poi la muta si risveglia, inizia a stanarlo e finisce col chiedergli il conto. «Ho vissuto per me stesso – scrive Benn nell'autobiografia –, lontano dalle aziende capitalistiche, dalle autorità, dalla stampa, dalla letteratura, dai convegni: ho vissuto in solitudine».¹⁰

Non deve stupire se uno come Benn, che per anni ha camminato per le strade chiedendosi se un giorno qualcuno gli avrebbe rivolto la parola, si mostri ostile all'idea di un universo alla *Mary Poppins*, dove tutto ci sorride. Quando trasloca a Berlino, ha ventinove anni; l'età giusta per aprire un ambulatorio di specialista in dermatologia e malattie veneree (negli anni Venti beffardamente in regresso) in Belle-Alliance-Straße 12. «Il Dr. med. Gottfried Benn riceve il mattino dalle 9 alle 11 e il pomeriggio dalle 5 alle 6», recita la targa di latta all'esterno. Qui sopravvivrà fino al 1935 e qui scriverà alcune tra le liriche perfette del Novecento. In una lettera a F.W. Oelze, un industriale di Brema molto devoto a Benn, si legge:

probabile che mi lasci tutto alle spalle: abitazione, studio, Berlino, e che me ne ritorni nell'esercito, da cui ho ricevuto un'offerta molto vantaggiosa. In tal caso avrei una certa tranquillità economica e dovrei tagliare tutti i legami che ho qui, Accademia inclusa – ed è proprio quanto desidero. Via da tutto; e l'esercito è la forma aristocratica dell'emigrazione.¹¹

Benn, che non è più in grado di pagare le spese del suo studio medico, rientra nella Wehrmacht con il grado di maggiore e si garanti-

sce, attraverso questa «emigrazione interna», una condizione ideale per la produttività poetica. Cancella sistematicamente tutte le tracce che possano condurre alla desolazione della sua vita privata, rimane estraneo agli esseri umani e, con il pretesto della guerra, avvia una fuga mentale che non si interromperà mai più.

Pochi autori sono riusciti a *sparire* con tanta precisione. Un'attenuazione della sofferenza attraverso un'attenuazione dell'uomo. Malgrado un'estrema cortesia che trattiene gli altri dall'avvicinarsi troppo, la volontà di non piacere è l'unica che sostiene Benn davanti al mondo. Lui è organicamente incapace di obbedire, lascia intendere che obbedirà a tempo debito e poi, all'ultimo, in modo talmente irresistibile che gli sembra quasi un riflesso, disobbedisce. Come F. Nietzsche e «come più del cinquanta per cento dei grandi uomini tedeschi», Benn è figlio di un pastore protestante e di un ambiente, la canonica evangelica, dove avveniva da secoli una combinazione di attitudini filosofiche e poetiche. Egli proverà su di sé gli effetti del rigore luterano del padre, che lo costringe a studi di teologia, interrotti quasi subito, e che gli proibisce di somministrare morfina alla madre in agonia, perché la sofferenza viene dal Signore e dobbiamo accoglierla qual è.

“*Trentasette anni e completamente fottuto*”. Benn ha avuto una vita. *Ci sono stati giorni* in cui aveva una vita. Certo, alla soglia dei quaranta non se ne ricorda più benissimo; ma a confermarlo restano alcune fotografie in cui, ovviamente, appare solo. Questo accadeva all'epoca della sua giovinezza. Adesso la struttura del mondo gli sembra puro dolore; non la vede modificabile. Cosa curiosa, tuttavia, nell'opera di Benn non c'è quasi mai odio; no, è in gioco qualcosa di più freddo, e di più segreto. Non c'è nemmeno perdono. Come I. Kant, che non si allontana mai da Königsberg, Benn viaggia pochissimo, deride l'ingenuità del viaggiare, conosce male le lingue e soffre continuamente di spossatezza. Una spossatezza che *da sopra* lo schiaccia. «Sono stanco e vorrei riposare per tutta la vita con lo sguardo fisso su qualcosa di piatto, grigio, lontano, concluso, appagato».¹² Proviamo a immaginare lo sguardo di Benn nel cielo di Berlino in un pomeriggio d'autunno che, neanche a dirlo, è la sua stagione preferita. Che fortuna soffrire in una simile cornice! Perché non c'è niente di più ingiusto che affrontare le insidie della vita in uno scenario qualsiasi.

Se si esclude un viaggio in nave a New York, con l'incarico di vaccinare l'equipaggio, e qualche gita nel sud della Francia in compagnia di un ricco mercante d'arte suo paziente, quest'uomo che aveva letture immense, non abbandona mai la propria stanza. Forse nella segreta convinzione che non si dovrebbe andare in luoghi dove la felicità sembra concepibile. In un momento di sconforto, scrive all'amico Oelze: «chi ha mai inventato una vita sociale di questo genere, con uomini e donne seduti gli uni accanto alle altre a mangiare insieme e per di più con l'obbligo di parlare, è abominevole». ¹³

Ogni tanto, Benn si sforza di riprendere i contatti con la razza umana. Non gli viene facile. Nelle occasioni mondane è assalito da una pesantezza cerebrale, una capacità, veramente illimitata, di stancarsi di tutto. A cena, gli altri fanno attenzione ai vestiti quando si siedono, lui al suo strato isolante. Le sere preferisce trascorrerle nell'anonimato, confuso tra i clienti abituali, nell'osteria sotto casa, dove scivola in una trance creativa o, altrimenti, nella frantumazione. Dopo poche ore è in un tale stato di sfinimento da cui esce soltanto ordinando un'altra birra. Una vita da sterratore, non c'è dubbio. Perché Benn non fa le cose alla leggera, si tormenta con il massimo scrupolo. Uno scrupolo che lo obbliga ogni mattina a imparare di nuovo a vivere.

«Trentasette anni e completamente fottuto», si confessa Benn. ¹⁴ Sembra la resa dei conti di chi non ha conosciuto alcuna gioia che non abbia, in un modo o nell'altro, espiato; e Benn non vede alcuna ragione di supporre che, stando a questo gioco, le cose potrebbero andare meglio. Un'estraneità eroica e perfetta lo consegna al destino di chi non può essere salvato, di chi non ha nessuna voglia di lasciarsi salvare.

La crisi del gesto. Gilles de la Tourette e Walter Benjamin

Il corpo umano parla; a volte, non parla. Quando è ferito, si chiude in un nucleo d'angoscia. Quando è sano, vive a un ritmo più articolato, addirittura si muove. Nella storia della scienza, due discipline hanno tentato di spiegare l'esperienza umana della malattia e della vita. Da un lato, lo scempio silenzioso degli obitori, la liturgia dei gesti con cui l'anatomista liquida la sua materia. Dall'altro, il rovescio della medaglia: lo studio del corpo in movimento, l'idea di

una fisiologia come anatomia animata, come unità costituita di parti. Anatomia e fisiologia, analisi e sintesi; lo smontaggio del corpo e l'ideale, sognata, ricostruzione.

Bloccare l'azione. Nel 1886 il neurologo G. Gilles de la Tourette pubblica a Parigi le *Études cliniques et physiologiques sur la marche*. È la prima volta che un medico analizza scientificamente uno dei gesti umani più comuni: il camminare. In questo libro egli mette a punto un metodo di rilevazione delle impronte che ricorda le celebri sequenze di istantanee del fotografo inglese E. Muybridge, come «il cavallo in movimento» o l'«uomo che cammina con un fucile». Sequenze di gusto quasi cinematografico che avranno suscitato nei primi osservatori quel fenomeno di *bocca aperta*, tipico degli americani.

La sfida di Gilles de la Tourette è quella di fermare e anatomizzare il movimento delle creature sofferenti di cui si occupa all'ospedale parigino della Salpêtrière. Il «metodo delle impronte» consiste in:

un rotolo di carta bianca da parati lungo circa sette o otto metri e largo cinquanta centimetri che viene inchiodato al suolo e diviso a metà nel senso della lunghezza con una linea tracciata a matita. Le piante dei piedi del soggetto dell'esperimento vengono cosparse a questo punto con sesquiossido di ferro in polvere che le tinge di un bel colore rosso ruggine. Le impronte che il paziente lascia camminando lungo la linea direttrice permettono una perfetta misurazione dell'andatura secondo diversi parametri (lunghezza del passo, scarto laterale, angolo d'inclinazione ecc.).¹⁵

Quando osserviamo le riproduzioni di questi esperimenti ci sembra di assistere all'esibizione di tic e manierismi, di *marche spasmodique* e *paralysie agitante* che va sotto il nome di sindrome di Tourette. La catastrofe tourettica non riguarda solo l'andatura ma l'intera gestualità, tanto che la muscolatura sembra danzare, come nel terrore, in modo del tutto indipendente da un fine motorio. Questi soggetti si muovono, implacabilmente, nella paura.

Il corpo tourettico è un corpo espropriato. Come nel caso di Olimpia, la bambola meccanica evocata da Freud nel saggio sull'*Unheimliche*,¹⁶ ciò che inquieta è il suo comportamento puramente inerziale. Né corpo né macchina, essa prelude a un senso di divaricazione

dal mondo e resta impregnata di una superficialità così lacerante, così totalmente disumana, così imperturbabile. La vita meccanica ignora i propri scopi; tuttavia, se crediamo alle intenzioni, non possiamo credere che un altro essere non ne abbia. R. Otto diceva *das ganz Andere*, il totalmente altro, per indicare questa presenza estranea all'evidenza naturale delle cose e degli esseri. Fa sempre un certo effetto osservare come, in alcuni momenti, una cortina di vuoto divida la nostra esistenza dalle creature installate là fuori.

Tappare la bocca. Il gesto non è che «l'esibizione di una medialità, il rendere visibile un mezzo come tale». ¹⁷ Questo mezzo senza fine è estraneo al linguaggio; scrive G. Agamben:

è sempre *gag* nel significato proprio del termine, indica innanzitutto qualcosa che si mette in bocca per impedire la parola, come nell'improvvisazione dell'attore per sopperire a un vuoto di memoria o a un'impossibilità di parlare. Di qui non solo la prossimità fra gesto e filosofia, ma anche tra filosofia e cinema. ¹⁸

La *gag* non è una battuta, non consiste di parole ma di un vuoto di linguaggio che scatena il riso. *Gag*, in inglese, sta per "bavaglio": tappa la bocca dell'interlocutore. Cos'è in fondo il comico se non uno sforzo, una piroetta elegante davanti a una situazione che richiederebbe almeno una disperazione standard?

Prima dell'avvento del sonoro, il cinema muto apre davanti a sé uno spazio immenso; non è soltanto un'indagine sulle emozioni umane; non soltanto un'indagine sul movimento: la sua ambizione più segreta è di costituire un'indagine sulle condizioni della percezione. Ogni tanto il mondo funziona senza rumore, in un silenzio totale, un silenzio nel silenzio, un silenzio al cubo che non promette niente di buono. Se le forme della natura piacciono tanto all'occhio è spesso perché non servono a niente. Pensiamo alla sensazione che ci pervade davanti al silenzio di una forma fissa generata da un movimento perpetuo, come le ondulazioni stazionarie sulla superficie di uno stagno.

Tragica storia di una guida allo shopping nella Parigi del XIX secolo. Immaginando luoghi talmente funzionali da diventare invisibili, l'ar-

chitettura contemporanea è un'architettura trasparente. La velocità di circolazione dell'individuo occidentale riduce lo spazio alla sua dimensione geometrica. Secondo W. Benjamin, i *passages* rappresentano «la più importante architettura del XIX secolo». Il primo *passage* fu inaugurato nel 1786 nei giardini del Palais-Royal su commissione del duca d'Orléans. In pochi anni divenne una delle maggiori attrazioni della città fino a contenere più di trecento negozi. Inizialmente costruito in legno, fu dotato in seguito di una copertura di vetro e acciaio che ne fece il più grande *passage* mai costruito. Il massimo sviluppo di queste prime forme di gallerie commerciali avvenne all'inizio dell'Ottocento: nella visione degli architetti postrivoluzionari, queste strutture dovevano integrare la funzione commerciale con l'intrattenimento. I *passages* sono strade interne con negozi, locali e corridoi che si allungano per interi isolati. Il declino di queste architetture non lascia presagire a Benjamin il loro ritorno sotto forma di centri commerciali urbani dove oggi, sotto i nostri occhi, si moltiplicano le possibilità di interazione fra esseri umani che non hanno più voglia di entrare in rapporto con nessuno. Quando cammina nei *passages*, Benjamin vive come in un sogno:

Nell'antica Grecia venivano indicati dei luoghi attraverso i quali si scendeva agli inferi. Anche la nostra esistenza desta è una regione da cui in punti nascosti si discende agli inferi, ricca di luoghi per nulla appariscenti ove sfociano i sogni. Ogni giorno vi passiamo davanti incuranti, ma non appena arriva il sonno, torniamo indietro a tastarli con mossa veloce, perdendoci in questi oscuri cunicoli. Gli edifici delle città sono un labirinto che alla luce del giorno assomiglia alla coscienza; di giorno i *passages* (sono queste le gallerie che conducono alla loro esistenza dimenticata) sfociano inavvertiti nelle strade. Ma di notte, il loro buio compatto spicca spaventoso fra le masse di case: il passante della tarda ora vi cammina davanti in gran fretta, a meno che non l'abbiamo incoraggiato al viaggio attraverso le vie anguste.¹⁹

All'esplorazione di questo mondo in miniatura Benjamin dedicherà gli anni più preziosi della sua vita. In origine, doveva trattarsi di qualche decina di pagine: Benjamin inizia a copiare citazioni dalle sue letture catalogandole sotto titoli come "Moda", "Il collezionista", "Polvere", "La fotografia", "Noia". Ma nel cucire insieme le fonti, il

testo cresce a dismisura; Benjamin aggiunge sempre nuovi fascicoli. Una copia del manoscritto è stata recuperata alla Bibliothèque nationale, dove l'aveva nascosta G. Bataille: contiene ottocento titoli citati e più di novecento pagine di estratti da autori del XIX secolo e da contemporanei di Benjamin, divisi in rubriche e zeppi di materiali preparatori, apparati critici e commenti lavorati fino alla perfezione dell'aforisma. Una vasta enciclopedia magica; e purtroppo non c'è nessuna speranza che aumenti. Come i *Cantos* di E. Pound, il capolavoro di Benjamin è il risultato di anni di letture disordinate. Tutte e due le opere sono composte di frammenti e citazioni; tutte e due hanno ambizioni economiche e sono scritte da economisti; tutte e due usano i detriti anziché le opere d'arte come materiale: e nessuno dei due autori sa quando fermarsi.

Questo materiale vedrà la luce soltanto nel 1982 con il titolo *Pas-sagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann. La storia de I "passages" di Parigi, una storia di false partenze, di ricerche negli archivi e di rinvii, ci ha consegnato un libro incompleto nella concezione e praticamente non scritto. Tiedemann lo confronta con il materiale da costruzione di una casa. Nella casa, quel materiale sarebbe stato sostenuto dal pensiero di Benjamin. Ma i nessi tra il suo pensiero e quel materiale non si stabiliscono. Tiedemann commenta che una soluzione poteva essere quella di pubblicare solo i testi di Benjamin, senza le citazioni. L'intenzione di Benjamin era un'altra: eliminare i propri commenti in modo da offrire al materiale citato una coerenza interna. Probabilmente, W. Benjamin conosceva il sottile confine tra l'uomo che non dice quello che sa e l'uomo che non sa quello che dice.

Nei paraggi del vuoto. Nei *passages* vediamo i volti anonimi dei mendicanti, dei collezionisti, dei giocatori, degli uomini soli, specie degli artisti soli, e soprattutto degli artisti soli in preda al panico. In questo sottoinsieme troviamo un tipo tutto speciale: il *flâneur*, il passeggiatore solitario che si abbandona agli incontri più incongrui e bizzarri, che assimila ogni dettaglio dell'ambiente e lo osserva da un'im-placabile distanza, che non sa più esattamente se si trova in mezzo alla strada o nel bel mezzo di una frase. Il *flâneur* non è solo di un'originaria solitudine, ma è solo tra gli altri; è dimentico di sé ed estraneo a ogni rapporto funzionale con il mondo, come l'uomo descritto da

G. Büchner nel racconto *Lenz*, che si chiude così: «pareva del tutto ragionevole, parlò con la gente; faceva tutto come facevano gli altri, ma c'era un vuoto orribile in lui, non sentiva più alcuna paura, alcun desiderio; la sua esistenza gli era un peso necessario».²⁰ Quando cammina, il *flâneur* può dare libero sfogo ai suoi pensieri profondi; e di pensieri profondi ne ha. Come se non bastasse, è un tipo annoiato, uno che crede di poter approfittare interiormente di un cambiamento esterno: è l'immagine di *un essere insieme* che non ha più la forma della relazione. In lui non c'è voglia di entrare in contatto con nessuno; le sue sono le maniere dello svago, le maniere del nulla.

La fine della vita di Benjamin coincide con la sua fuga dalla Francia occupata. Alle tre del mattino del 26 settembre 1940, mentre sta cercando di passare i Pirenei con una valigia nera di cui si perderanno per sempre le tracce, Benjamin viene fermato dalla polizia di frontiera a Portbou in territorio spagnolo. Trascorre la notte nella camera numero "4" al secondo piano della pensione "Fonda Francia". I suoi documenti non vanno bene; deve tornare indietro. Lui non ne può più di stare nella paura e assume un'overdose di narcotico, forse dell'Eukodal. Secondo G. Scholem, amico di Benjamin, quella valigia custodiva l'ultima versione del manoscritto de *I "passages" di Parigi*.

Il grado zero dell'immagine

Il tragico appare ogni volta che il ridicolo non è più percepito come tale; è un'inversione di tendenza che rivela nell'individuo la solita ambizione di eternità. Se al cristianesimo è riuscito il *colpaccio* di combinare la fede nell'individuo con la promessa di partecipazione all'essere eterno, forse non sapremo mai se gli riuscirà il miracolo di mantenere la promessa. La prima immagine a cui pensa M. Heidegger, il più grande filosofo dell'essere, per spiegare l'immagine è la maschera mortuaria. La maschera, diversamente dal ritratto, espone la scomparsa del soggetto e protegge il soggetto dallo sguardo degli altri. Questa impronta della morte è l'immagine al suo grado zero.

Punto cieco. L'immagine nasconde un punto cieco senza cui non ci sarebbe la cattura dello sguardo all'interno dell'immagine. «Un ri-

tratto – scrive il filosofo J.-L. Nancy – tocca, altrimenti è solo una foto d'identità, una foto segnaletica, non un'immagine. Ciò che tocca è un'intimità che si porta in superficie». ²¹ Nell'immagine non siamo noi che andiamo a fondo ma è il fondo che sale fino a noi. L'immagine staccata da un fondo e ritagliata in una cornice è una protezione contro il fondo e un'apertura a esso. Se non vuole scomparire nel fondo e ritornare alla sua origine cieca, l'immagine deve proiettare intorno a sé un margine che la sigilli. La cornice è dunque un principio di dissociazione, la soglia che inaugura il visibile. Ciò che essa non vede è quell'immagine che essa rende visibile. M. Foucault aveva intuito come l'invisibilità profonda di ciò che è visto partecipa dell'invisibilità di colui che vede: «Il pittore guarda, col volto leggermente girato e con la testa china sulla spalla. Fissa un punto invisibile, ma che noi, spettatori, possiamo agevolmente individuare poiché questo punto siamo noi stessi: il nostro corpo, il nostro volto, i nostri occhi. Lo spettacolo che egli osserva è quindi due volte invisibile: non essendo rappresentato nello spazio del quadro e situandosi esattamente nel punto cieco, nel nascondiglio essenziale ove il nostro sguardo sfugge a noi stessi nel momento in cui guardiamo». ²² La figurabilità del mondo è sempre fuori del mondo raffigurato, un passo di lato, come l'ombra segue il corpo senza raggiungerlo.

In uno degli *incipit* più abbaglianti della storia della letteratura, Borges descrive l'irruzione dell'immagine nel lutto. Il racconto *L'Aleph* è dedicato a Estela Canto, con cui Borges, il timidissimo Borges, aveva vissuto una tormentata storia d'amore:

l'incandescente mattina di febbraio in cui Beatriz Viterbo morì, dopo un'imperiosa agonia che non si abbassò un solo istante al sentimentalismo né al timore, notai che le armature di ferro di plaza Constitución avevano cambiato non so quale pubblicità di sigarette; il fatto mi dispiacque, perché compresi che l'incessante e vasto universo già si separava da lei e che quel mutamento era il primo di una serie infinita. ²³

Borges è stato definito un grande teologo ateo. Forse con qualcuno di noi avrebbe condiviso la *precisa* sensazione che Dio non esiste da nessuna parte, che sia solo un gioco crudele di cui siamo le vittime; un gioco da professionisti. Quel giorno, Borges cammina fino a plaza

Constitución. La mattina è limpida ed eterna, come spesso le mattine di febbraio a Buenos Aires, soprattutto quando non si crede in Dio.

La coda dell'occhio. «Noi non vediamo l'occhio umano come un ricettore. Quando vedi l'occhio, vedi qualcosa uscirne. Vedi lo sguardo dell'occhio», scriveva Wittgenstein.²⁴ Lo sguardo che esce non è lo sguardo su un oggetto ma l'apertura verso il mondo. L'occhio che vede, tu in realtà non lo vedi; e se lo vedi, lo vedi come occhio visto nella rifrazione dello specchio e non come occhio che vede e che nella visione dello specchio rimane invisibile. Non c'è niente al mondo che ti faccia concludere che il tuo occhio sia visto da un altro occhio. Soltanto nel sonno la vista è incollata a se stessa e dall'occhio non esce più niente.

Ma nel sonno non si entra a occhi chiusi. Quando gli occhi sono chiusi, il sonno si è già impadronito di noi. Smettiamo di sentire il tono elementare del corpo. Sentiamo la caduta. Entriamo nel sonno con uno sguardo duplice che contempla il mondo nella sua infinita raffigurabilità e nella sua radicale infigurabilità. Nancy scrive:

In quell'istante lo sguardo ha visto la notte in cui entra. Ciò che ha visto è l'assenza di ogni visione e di ogni visibilità. Questo ha visto. Ha dovuto sopportare questa vista per il tempo del suo addormentarsi, ed è possibile che tale orrore, peggiore di un accecamento, sia penetrato fino al midollo del suo sonno [...]. Ma a vedere che non si vede niente e che non c'è niente da vedere, vedere la vista incollata a se stessa come al suo unico obiettivo, assomiglia forse al vedere l'invisibile.²⁵

L'orrore di cui parla Nancy è tutt'altro che la paura o il terrore. L'orrore è affine al raccapriccio, mentre la paura può ancora, almeno fino a un certo punto, dialogare con la speranza. Il terrore, invece, intuisce l'inquietante più che vederlo: lo *vede* con la coda dell'occhio. Nella periferia della retina si concentrano i fotorecettori più sensibili agli oggetti in movimento, specialmente quando l'occhio si adatta al buio.

Nessuno si addormenta da sé, il sonno sembra arrivare da altrove. Forse attraverso qualche via d'accesso che ha la forma del ritmo, della regolarità e della ripetizione, come il ritmo del respiro o il battito

cardiaco. La culla, questa primaria oscillazione del mondo, è all'origine del ritmo. Tutto nella culla è attesa di un ritorno: «nel dondolio, si tratta dell'alto e del basso come della destra e della sinistra, delle grandi simmetrie, dissimmetrie e alternanze, battito iniziale tra qualcosa e niente, tra il mondo e il vuoto, che vuol dire anche tra il mondo e se stesso». ²⁶ Chi dorme fa di tutto per non abbandonarsi: crea immagini, se ne infischia di Dio, si muove non potendo muoversi, abita mondi impazziti, finge azioni e identità, come in un caotico dimenarsi per rinascere.

Note

- ¹ G. Benn, *Morgue* (1912), trad. it. Einaudi, Torino 1971.
- ² Ivi, p. 33.
- ³ M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico* (1963), trad. it. Einaudi, Torino 1998, pp. 136-138.
- ⁴ R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Éditions du Seuil, Paris 2003, pp. 26-27, 77-83.
- ⁵ *Quia primo illa membra fetida sunt* (ivi, p. 117).
- ⁶ Per una storia dei trattati anatomici, cfr. F. Leoni, *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 48-59.
- ⁷ G. Benn, *Morgue*, cit., p. 39.
- ⁸ G. Benn, *Cervelli* (1916), trad. it. Adelphi, Milano 1986, p. 11.
- ⁹ G. Benn, "Sotto la corteccia cerebrale" (1911), trad. it. in «Adelphiana», vol. III, 2004, p. 75.
- ¹⁰ G. Benn, *Doppia vita* (1950), trad. it. Guanda, Parma 1994, p. 49.
- ¹¹ G. Benn, *Lettere a Oelze. 1932-1945* (1977), trad. it. Adelphi, Milano 2006, p. 21 (18.XI.1934).
- ¹² G. Benn, *Sotto la corteccia cerebrale*, cit., p. 82.
- ¹³ G. Benn, *Lettere a Oelze. 1932-1945*, cit., p. 120 (8.XI.1936).
- ¹⁴ «*Siebenunddreißig Jahre und total erledigt*» (G. Benn, *Epilog und lyrisches Ich* (1921-1927), in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Klett-Cotta, Stuttgart 1989, vol. IV, p. 11).
- ¹⁵ G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 46.

- ¹⁶ S. Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977.
- ¹⁷ G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, cit., p. 56.
- ¹⁸ Ivi, pp. 52-53.
- ¹⁹ W. Benjamin, *Scritti IX. I "passages" di Parigi*, trad. it. Einaudi, Torino 2000, p. 89.
- ²⁰ G. Büchner, *Lenz* (1835), trad. it. Adelphi, Milano 1989, p. 81.
- ²¹ J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine* (2002), trad. it. Cronopio, Napoli 2002, p. 35.
- ²² M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), trad. it. Rizzoli, Milano 1967, p. 18.
- ²³ J.L. Borges, *L'Aleph* (1949), trad. it. Adelphi, Milano 1998, p. 123.
- ²⁴ L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980), trad. it. Adelphi, Milano 1990, § 1100, pp. 306-307. Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), trad. it. Einaudi, Torino 1964, 5.633, p. 89.
- ²⁵ J.-L. Nancy, *Cascare dal sonno* (2007), trad. it. Cortina, Milano 2009, pp. 80-81.
- ²⁶ Ivi, p. 57.