

Roberto Gilodi Benjamin e il Kitsch onirico

"I surrealisti sono sulle tracce non tanto dell'anima quanto delle cose. Essi ricercano l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria". Questa affermazione di Benjamin che leggiamo nella glossa al saggio sul surrealismo intitolata *Kitsch onirico*¹ ci porta diritti nel cuore di una riflessione che indaga la filogenesi dei fenomeni culturali. E in particolare di quei fenomeni che le assiologie tradizionali assegnavano, e in buona parte assegnano ancora oggi, all'arte popolare. Il modo in cui Benjamin recepisce gli stimoli francesi che gli provenivano dal *Manifesto surrealista* del 1924, ma anche e soprattutto dalla lettura de *Le paysan de Paris* (1926) di Aragon e dall'"illuminazione profana" che sottende *Nadia* di Breton (1928), rafforzano la sua idea che l'opera d'arte sia anzitutto un artefatto a più dimensioni. Più precisamente una costruzione in bilico tra apparenza e stratigrafia, tra immagine esterna e sedimentazione interna, avvicicabile cognitivamente con gli strumenti della geologia più che con le categorie dell'estetica. E sono gli oggetti, spesso quelli della più banale quotidianità, che producono misteriose risonanze e sono portatori di valenze simboliche indecifrabili provenienti da tempi remotissimi.

La metafora geologica, già impiegata da Friedrich Schlegel nel suo saggio sul *Meister goethiano*², consente a Benjamin di invertire la direzione del suo sguardo critico. Se negli anni giovanili, sotto l'influenza della critica romantica, egli vedeva l'opera d'arte come lo spazio simbolico che sollecitava un'ermeneutica della trascendenza, ora gli appare come un cumulo di sedimenti del tempo storico. La sua superficie visibile dissimula, nell'apparenza del contemporaneo, la remota distanza storica da cui ha tratto origine.

Sostituendo la metafisica dell'opera d'arte con la geologia Benjamin ottiene un primo effetto di non secondaria importanza:

l'opera perde la sua prerogativa estetica, si colloca "oltre la bellezza"³ riacquistando quella valenza di relazione funzionale e interattiva con il pubblico che un tempo aveva e che poi, dopo la fine del Medioevo, si è persa⁴. Un pubblico che non si limita a contemplarla dalla giusta prospettiva ma la desidera, consuma e assimila.

Nell'ottica di questa nuova, e insieme antica, fruizione l'opera d'arte cessa di essere tale, diventa un'altra cosa rispetto a quell'oggetto dell'eccellenza secondo i paradigmi umanistici che ne hanno segnato l'identità a partire dal Rinascimento fino a Kant e all'*Estetica* hegeliana.

Nell'età della sua "riproducibilità tecnica" l'opera sembra riscoprire, dopo secoli di sterilizzazione estetica e dopo la massiccia investitura speculativa a cui la *Goethezeit* l'aveva sottoposta, le sue remote origini culturali e rituali in un cortocircuito in cui l'avanguardia delle nuove forme artistiche - fotografia e cinema - si lega alle funzioni originarie e "primitive" dell'artefatto artistico, che sono precognitive, sentimentali, emotive, affettive.

Sono queste potenzialità inespresse e rimosse dall'orizzonte tradizionale dell'arte che, secondo Benjamin, i surrealisti francesi hanno rimesso in circolo - ma non attraverso la riesumazione archeologica di un remoto passato, bensì dando vita a nuove configurazioni sperimentali che attingono alle risorse della tecnica e ai nuovi saperi intorno all'uomo, ad esempio alla psicoanalisi.

"Così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che successivamente potrà venire riconosciuta come marginale. Certo è che attualmente il cinema fornisce gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di

fatto. Certo è inoltre che la portata storica di questo mutamento della funzione dell'arte, che nel cinema risulta più avanzata, permette un suo confronto con la preistoria dell'arte, non solo metodologico, ma anche materiale⁵.

Nel quadro di questa radicale rimodulazione della funzione estetica i valori tradizionali e i criteri su cui si fondano, subiscono un altrettanto radicale mutamento. Come e dove stabilire ora il limite tra grande arte e arte popolare quando il baricentro della composizione artistica si sposta dalla rappresentazione del bello all'evocazione sentimentale del *déjà vu* o alla partecipazione a un rituale di fruizione collettiva?

In questo scenario, in bilico tra sperimentazione d'avanguardia e visceralità atavica e originaria, tra futuro e passato, Benjamin introduce la nozione di Kitsch. Un concetto che egli pone in stretta relazione con quello di arte popolare.

A differenza di Hermann Broch, che vedeva nel Kitsch una sorta di degenerazione patologica del sublime la cui origine andava cercata nella tensione romantica verso l'infinito⁶, Benjamin ne fornisce una fenomenologia che chiama in causa le categorie dell'origine e dell'onirico, situandole nell'orizzonte di un'antropologia del contemporaneo che ha preso congedo sia dall'autonomia kantiana dell'estetico sia dall'estetica hegeliana.

In altre parole, Benjamin osserva una tendenza mai sopita della fruizione dell'arte, vale a dire la sua ricezione irriflessa ed empatica che muove lo spettatore verso una percezione immediata. La sua espressione più evidente si ha nell'arte popolare e nel Kitsch, due fenomeni che Benjamin non a caso vede strettamente connessi.

In un appunto, che risale probabilmente al 1929, intitolato *Alcune considerazioni sull'arte popolare*, Benjamin dichiara che "Arte popolare e Kitsch devono essere considerati una volta per tutte come un unico grande movimento che fa passare di mano in mano determinati contenuti come se fossero staffette alle spalle di ciò che viene chiamata la grande arte"⁷.

Queste staffette, pur essendo in relazione alla grande arte, esprimono tuttavia un *Kunstwollen* di segno assai diverso. "A cosa si riferisce questo 'volere artistico'? - si chiede Benjamin -. Ora, non certo all'arte, ma a un intento molto più primitivo e cogente. Se ci si chiede che cosa significhi arte nel senso attuale del termine da una parte, arte popolare e Kitsch dall'altra, la risposta è: Tutta l'arte popolare attira e chiama a sé l'uomo: gli si rivolge in modo tale da costringerlo a rispondere. O meglio a rispondere con domande del tipo: 'Dove? E quando è stato?'. In lui affiora l'idea che quel preciso spazio e luogo e quel dato momento, quella posizione solare, debbano già essere esistiti una volta nella sua vita"⁸.

Questa strana anamnesi è dunque sottesa tanto all'arte popolare quanto al Kitsch: una sorta di ritorno all'originario in cui si palesa il desiderio "erotico" di annullare la separazione dal tutto indistinto da cui ciascuno di noi proviene. Nella sensazione del *déjà vu* che spesso accompagna, ad esempio, le espressioni musicali dell'arte popolare, i canti della tradizione o la canzonetta della moderna industria culturale, riecheggia un senso di originaria appartenenza a un qualcosa di misterioso di cui si è persa la memoria.

"Ciò che si è vissuto in modo inconsapevole ha un suono particolare con il quale ci addentriamo nel mondo dei primitivi, nei loro arredi, nei loro ornamenti, nei loro canti, nelle loro immagini. Un suono particolare - ovvero un suono che ci tocca in modo completamente diverso rispetto alla grande arte"⁹.

In questo territorio di confine tra il sonno e la veglia, in cui la fantasia si oppone all'autocoscienza abbandonandosi all'attrazione dell'originario, si sprigiona "una forza dal potere magico al cui servizio si pone l'arte popolare (e il Kitsch nondimeno)". Si tratta di una forza che si libera dagli strati profondi della geologia umana e solleva dagli abissi della storia le reminiscenze che Benjamin chiama in quell'appunto "maschere del destino"¹⁰. È interessante rilevare come quest'aura

onirica con cui il Kitsch riveste il reale non sia intesa da Benjamin alla stregua di una strategia di rimozione del disincanto come la intendeva Broch, che vedeva nel Kitsch la risposta banale e di breve respiro a quel “disincantamento” del mondo che la modernità ha portato con sé. Al contrario, l’aura onirica è per lui il segnale più autentico di un’essenza umana che resiste alle lusinghe dell’illuminismo tecnologico e alla sua fatale “dialettica”.

Il sogno che sovverte il criterio della razionalità strumentale e lo sguardo prospettico con cui guardiamo al mondo, anche per Benjamin è una risorsa cognitiva ed estetica, ma non solo: esso ha anche un legame stretto con la storia e con il suo potenziale utopico eternamente tradito ma ostinatamente coltivato e riproposto.

Questo percorso argomentativo allestito da Benjamin in forma di appunto si conclude con un implicito riferimento all’idea stessa della critica: mentre “l’arte ci insegna a vedere dentro alle cose, l’arte popolare e il Kitsch ci permettono di vedere a partire da dentro alle cose”¹¹.

È questo “dentro” il punto nodale da cui conviene partire per mettere a fuoco la disamina benjaminiana del Kitsch. Anche qui, nella distinzione tra il dentro e il fuori, Benjamin pone l’accento sulla visione e individua la soglia del visibile, quella che separa le opposte prospettive in cui si compendiano due visioni dell’opera e due modi di relazione con il mondo. La prima prospettiva è dominata dall’oggettivismo della critica tradizionale, che osserva e scompone il suo oggetto per dominarlo cognitivamente. La seconda è quella dello sguardo dal di dentro, che presuppone l’appartenenza dello spettatore all’oggetto osservato. Un oggetto che cessa dunque di essere tale per diventare esso stesso soggetto di visione.

Questa seconda prospettiva è in realtà l’abolizione stessa della prospettiva, in quanto segna una coappartenenza tra l’essere e il vedere. E la soglia segna lo spartiacque che separa la grande arte, consacrata come tale dalla tradizione umanistica e dal

“canone occidentale”, da quella popolare, qui da Benjamin equiparata al Kitsch. *L’ubi consistam* del Kitsch è dunque dentro le cose: per questo genera un’attrazione irresistibile nel fruitore; dalla coappartenenza alla cosa egli orienta il suo sguardo sul mondo, a partire dunque da un’alterità, da una profondità, da una lontananza remota che consente di relativizzare il cambiamento, lo scorrere del tempo investito dall’idea di progresso.

In questo modo il Kitsch, paradossalmente, diviene una sorta di custode dell’autentico in quanto conserva l’originario, il sempre identico, ciò che non muta.

E soprattutto il Kitsch interpella una memoria involontaria di cui non si ha una cognizione precisa, qualcosa che avvolge e dà protezione.

“La situazione che viene così riattualizzata, di sentirsi come avvolti in un vecchio cappotto, è la più potente attrattiva che evoca il ritornello della canzonetta in cui è possibile cogliere, come riflesso nell’opera, un tratto fondamentale di tutta l’arte popolare. [...] Se consideriamo la cosa con serietà, allora ci ritroviamo ad essere dominati dalla convinzione di avere vissuto infinitamente di più di quanto ci sia dato sapere. Lì ci sono le letture, le cose che abbiamo sognato nel sonno e a occhi aperti e chissà poi dove ci si sono altrimenti rivelate nuove e diverse porzioni di destino”¹².

La relazione misteriosa di destino e carattere che si sottrae ai criteri della razionalità discorsiva – “anche il destino come il carattere può essere osservato solo in segni”¹³ – ricompare ora sotto le vesti del Kitsch e mette in moto improvvisamente una fantasia “che illuminando in un baleno l’oscurità dell’io e del carattere e facendo spazio all’interpolazione dei tratti più sorprendenti, più oscuri o più chiari, agisce contro il nostro destino”¹⁴.

La forza avvolgente del Kitsch ha il potere di sospendere la percezione ordinaria del mondo e di immetterci in uno stato onirico, in quel sogno in cui i surrealisti, amati (ma anche criticati) da Benjamin, vedevano accendersi l’illuminazione profana

che supera la soglia del visibile ordinario. Quell'illuminazione offerta dal sogno che, negli scritti su Baudelaire inglobati nel grande progetto del *Passagenwerk*, Benjamin ha definito come un antidoto alla grigia noia diurna che ci riserva il destino.

"La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio e annoiato. E quando poi al risveglio vuol narrare quel che ha sognato, non comunica in genere che questa noia. E chi mai potrebbe infatti con un gesto rivoltare la fodera del tempo? Eppure ricordare dei sogni non significa altro che questo. E in nessun altro modo se non in questo si può parlare dei *passages*, architetture in cui, come in un sogno, riviviamo la vita dei nostri genitori, dei nostri nonni, come un feto nel ventre materno rivive la vita animale. L'esistenza in questi spazi infatti scorre priva di accenti come l'accadere nei sogni"¹⁵.

Queste osservazioni rinviano esplicitamente alla grande opera incompiuta sui *Passaggi* parigini a cui Benjamin attese negli ultimi dieci anni della sua vita. L'esposizione della merce, non diversamente da quella dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, fa leva su una componente onirica di cui il capitalismo si appropria per rendere la merce desiderabile e per disattivare la mera razionalità del suo valore d'uso. Ma questa radice originaria fa soprattutto appello a ciò che noi siamo non come soggetti portatori di cultura e autocoscienza ma come soggetti desideranti e inclini all'utopia.

Un filo unico sembra dunque collegare l'esperienza dell'arte popolare e del Kitsch ai luoghi dell'esposizione delle merci della società del consumo che prendeva avvio negli anni di Baudelaire. Questo filo è il sogno come antidoto alla noia del quotidiano ma anche come promessa di redenzione. Per quanto possa sembrare paradossale, il Kitsch, a dispetto delle intenzioni di chi lo governa e della logica del capitalismo avanzato, possiede un

nucleo nascosto che si oppone al mondo nuovo, quello della pianificazione della vita e dell'amministrazione delle coscienze, a cui l'arte con la A maiuscola non sa più opporsi.

Hannah Arendt chiamò Benjamin un "pescatore di perle":

Come un pescatore di perle che si cala sul fondo del mare, non per dissepellirlo e riportarlo alla luce ma per liberare quel che in esso c'è di ricco ed inconsueto, le perle e il corallo degli abissi, e ricondurlo in superficie, questo pensiero scava nei recessi del passato, ma non allo scopo di resuscitarlo a ciò che era e di contribuire al rinnovamento di epoche estinte. Ciò che guida questo pensiero è la convinzione che benché i viventi siano soggetti alla rovina del tempo, il processo di decadimento è contemporaneamente un processo di cristallizzazione, che sul fondo degli abissi, ove affonda e si dissolve ciò che un tempo era vivo, certe cose subiscono un "sortilegio del mare" e sopravvivono in nuove forme cristallizzate immuni agli elementi, come se aspettasse solo il pescatore di perle che un giorno scenderà da loro per ricondurle al mondo dei vivi quali "frammenti di pensiero", cose "ricche e strane" e forse, addirittura, eterni *Urphänomene*.¹⁶

Viene da pensare che l'anima del Kitsch (non il suo involucro esterno ma il suo nucleo originario), nell'ottica in cui lo colloca Benjamin sul finire degli anni Venti, spogliato della sua connotazione abituale, che lo relega nei territori del semi-analfabetismo estetico, possa essere una di quelle perle forse ancora da scoprire o semplicemente da reinventare.

1. Walter Benjamin, *Kitsch onirico*, in Id., *Opere complete*, vol. II, trad. it. Gianni Carchia, Einaudi, Torino 2001, p. 379.
2. Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister (1798)*, trad. it. *Sul Meister di Goethe*, in Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi, Donatella Mazza (a cura di), *Athenäum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2008, p. 251.
3. Federico Vercellone, *Oltre la bellezza*, il Mulino,

