

maestri
discussi

JAMESON

Dopo cinquant'anni di affiancamento con l'autore dei *Passages*, il critico marxista mette insieme un *Dossier*, immune dalla seduzione del frammento: ora da Treccani

Norman Bluhm, *Erythea*, 1971; in basso, ritratto di Fredric Jameson negli anni settanta

Prove acrobatiche di critica politica: focus su Benjamin

di MICHELINA BORSARI

La distanza, temporale e intellettuale, dalla quale Walter Benjamin tallona Baudelaire è almeno pari a quella da cui Fredric Jameson si tiene al loro inseguimento. La pista corre tra moderno e post-moderno e perimetra il terreno di elezione del lavoro analitico svolto dal critico americano.

Personificazione statunitense della teoria critica europea – qualcuno dice fuori tempo massimo – Jameson ha applicato il suo marxismo eterodosso all'analisi del postmoderno fissandone l'immagine influente di età dell'esaurimento del moderno e di specchio negativo del tardo capitalismo.

Lungo questa traiettoria ha incontrato per tempo il lavoro precorritore di Benjamin, ma solo dopo un affiancamento di oltre cinquant'anni non presenta ora un rilievo complessivo con il titolo *Dossier Benjamin* (a cura di Massimo Palma, traduzione di Flavia Gasperetti, Treccani, pp. 373, € 26,00). *I Benjamin files* di Fredric Jameson attraversano la sua intera produzione – libri finiti o progettati, incompiuti, appunti, articoli, recensioni, testi radiofonici, versioni alternative di opere in progress, diari di viaggio, note per giornali locali – quella produzione che alla comparsa delle *Opere complete* nei primi anni Settanta è precipitata come un immenso meteorite sulle ordinate selezioni curate nell'immediato dopo-



guerra da Arendt e Adorno/Schölem. «In sintesi – chiosa Jameson – meno marxismo possibile». Ondate di ricezione entusiasta hanno poi fatto di Benjamin uno degli autori più lavorati e citati del secolo, a proposito e no. Benjamin è «fin troppo facile da leggere» avverte Jameson, promettendo di scansare le letture convenzionali e altrettanto affermative che lo hanno irrigidito – fra le altre – nella postura di *flâneur* metropolitano o di profeta dei nuovi media. «Più prudente fare un elenco delle sue avversioni che attribuirgli formule positive»: possiede un suo canone, ma coincide con una «ostinata anti-canonicità» votata all'eccezionale e al marginale.

Occorre, in *primis*, non farsi prendere dalla seduzione del frammento. Si veda *Strada a senso unico*, l'unico vero libro di Benjamin: frasi dall'aspetto frammentario sono invece stanze complete, episodi a sé, monadi capaci di riflettere la totalità del

mondo. L'apparenza di frammento è dovuta alla pratica intenzionale dell'interruzione che riflette la discontinuità logica e cronologica dell'esperienza metropolitana. Nate sotto il dominio della strada, queste «frasi spaziali» finiscono sul taccuino senza essere sottoposte a un preventivo lavoro di astrazione, trattenendo invece l'impronta dell'andatura corporea lungo le strade urbane. Veri e propri agenti *disorientanti*, queste frasi violentano l'ordinaria percezione del lettore per forzarla a una capacità di dettaglio più acuta e più estesa.

Virtuoso citazionista

Condividono questa segreta violenza pedagogica le citazioni, di cui Benjamin è principe e virtuoso: «nel mio lavoro sono come briganti ai bordi della strada che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante». Agli occhi di Jameson sono fatti di citazioni travestite da discorso anche i suoi lavori più ambiziosi, non solo i *Passages di Parigi*, rimasto a «collezione di ritagli», ma persino il testo sul *Dramma barocco*: «epoca più che un tessuto di citazioni, allineate in forma di parata». In omaggio alla ricerca di una nuova «oggettività», e a dispetto di Adorno, Benjamin ha peraltro coltivato lungamente il progetto di scrivere un libro composto solo e unicamente di citazioni: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare».

Se Jameson indugia su frasi e citazioni non è solo perché funziona da indici dello stile di Benja-



min, ma perché gli consentono di aprire a ventaglio il catalogo delle sue «avversioni» – «all'idea di progresso, alla psicologia, alla storia dell'arte, all'estetizzazione, all'estetica stessa» – per passarle al vaglio del proprio arsenale critico. Un arsenale che si vuole eminentemente politico.

Primaria e in certo modo sintetica è l'avversione nei confronti di tutto quanto fa individuo, a cominciare dalla psicologia con la sua vocazione a fornire spiegazioni soggettivanti. Su questo terreno Benjamin non supera la prova a pieni voti: fraterno del surrealismo, trascrive i propri sogni, coltiva l'intresse per l'occulto e la grafologia, soggiorna nell'onirico e nella fantasmagoria più di quanto il marxismo di Jameson sia disposto a concedergli.

Viene messo invece sotto lente di ingrandimento l'accurato lavoro di cancellazione della prima persona autobiografica attestato dal confronto «scioccante» tra il *Diario moscovita* – «disperato diario privato» – e il catalogo di impressioni neutrali che costituisce il saggio finale su Mosca, nel quale anche l'amata Asja – la ragione del viaggio – è scomparsa.

Nel trittico dei ritratti di città, dove Napoli racconta di una società dello spettacolo precedente all'individualismo, «Mosca è l'esperienza della lotta per emergere in un futuro post-borghese e post-individualistico, un futuro non necessariamente bello o pittoresco, ma sempre emozionante». Tocca a Berlino occupare lo spazio proprio dell'individualismo, con le sue strade vuote e silenziose dove «il soggetto borghese è impegnato a farsi i fatti suoi».

E Parigi? Qual è il segreto della sua collocazione storica nel passato, come capitale del XIX secolo? «Forse Baudelaire e il suo solitario *flâneur* che si perde tra la folla sono la rappresentazione perfetta della transizione dalla Francia pre-borghese della vita di strada a una deserta e monumentale Berlino vista con gli occhi di un bambino già condannato al capitalismo».

Jameson riconosce esplicitamente in Baudelaire «l'astro che ha guidato Benjamin nel lavoro di tutta una vita», non solo come poeta e maestro di stile, ma come scrigno di osservazioni e personaggi a cui attinge per trasformare la vita nervosa di Simmel nella Parigi

della folla e degli shock.

Baudelaire lo ha anticipato anche nella scoperta del «numero» che riveste in Benjamin il ruolo di categoria cardine, antagonista a «individuo» – sono numero le masse, la produzione di massa, il multiplo, la molteplicità – a partire dal saggio sulla riproducibilità dell'opera d'arte (letto nella sua terza redazione).

L'aura fuori posto

Con una prova critica acrobatica, questo testo famoso viene sottratto all'estetica e alla teoria dei media per essere assegnato interamente alla politica. Jameson vi legge infatti il progetto strategico di «neutralizzare» quelle teorie tradizionali come l'etica e l'estetica che presuppongono il dominio dell'individuo – e sono recuperabili dall'estetizzazione fascista – per sostituirle con le categorie totalmentive nuove del numero e delle masse. All'ora interno l'aura non trova posto e l'arte neppure. Ma lo «storico materialista» che di Benjamin è l'alter ego osserva la loro scomparsa senza rimpianti: magari sarà proprio il numero a determinare nuove forme di esperienza e di pensiero. Magari un'aura nuova.

«STORIA DEL MAL DI VIVERE», DA DEDALO

Testimoni dal passato, tra malinconia e taedium: un saggio di Georges Minois

di GIAMPIERO MORETTI

L'immagine del *Qualet*, per cui la vanità dell'esistenza e la sua inconsistenza essenziale si esemplificano nell'espressione «inseguire il vento», dunque nel cercare di afferrare ciò che non ha forma e perciò nemmeno senso, viene richiamata da Georges Minois in apertura del suo *Storia del mal di vivere Dalla malinconia alla depressione* (traduzione di Manuela Carbone, Dedalo, pp. 352, € 30,00) e rende per-

fettamente l'idea del dramma del destino della vita umana. Dalle testimonianze più antiche, chiamate in causa dall'autore, e cioè quelle egiziane e persiane, fino a quelle a noi contemporanee, il lettore incontra quel che il titolo promette: una dolorosa antologia di domande sul perché l'uomo possa, a buon diritto, pensare di mettere fine al più presto alla propria esistenza. Dall'idea originaria secondo cui nulla davvero si può per scampare alla propria fine, il viaggio nella storia ci porta alla risoluzione esistenzialista e nichilista secondo la quale è la stessa libertà dell'uomo, nella

sua sconfinata apertura al possibile, a rappresentare incessantemente dinanzi agli occhi del singolo la propria inadeguatezza a tanta apertura, e dunque a renderla potenzialmente insopportabile. Ma, a ben guardare, il sentimento di fondo resta quello del primo anonimo testimone che Minois cita nel suo volume: «colui che miete uomini mi porterà via comunque».

Con buona pace della filosofia e delle scienze, anche teologiche, questo sentimento è immutato nel tempo. La rassegnazione è la risposta? Oppure disperazione, pessimismo, e infine la stessa depressione non abbisog-

no che di una spiegazione medico-razionale, psicologica, e infine, di un «trattamento» capace di lenire il mal di vivere, che faccia sì che il mondo vada comunque avanti (pensiamo a Schopenhauer e non solo)? O il mal di vivere è altro da una *malattia* (e dunque non lo si può «trattare» come se lo fosse)?

Leggendo il testo di Minois, che raccoglie le più svariate testimonianze, si rimane attratti dal suo trascorrere da un ambito della vita ad un altro, senza sostare: non è peraltro facile stabilire se, come talvolta è stato detto e come lo stesso Minois sembra pensare, la malinconia sia «appannaggio» di persone non pressate da affanni concreti dell'esistenza, che dunque potrebbero «permettersi» di essersi malinconici, a differenza di altri. Proprio perché la malinconia sfugge costitutivamente a qualunque presa, la sua complessità sfugge a ciò che una

«sua» storia permette di comprendere. Minois dedica una lunga digressione alle ragioni pro o contro il suicidio nella civiltà romana, dove il *taedium vitae* viene affrontato in modo quasi esclusivamente individuale, come peraltro la scelta suicida. Individuale è tuttavia anche la motivazione dei Pitagorici, secondo i quali la decisione di togliersi la vita, spezzando in maniera arbitraria il nesso corpo-anima, impedirebbe all'anima reincarnata di compiere il proprio destino. Da ciò, forse, anche la scelta di cosa fare del corpo di chi si è ucciso, se seppellirlo, concedergli un funerale, o meno.

L'accostamento di *accidia* e *taedium vitae* in epoca cristiana (dunque, fino a noi) pone altresì la questione se si tratti della stessa cosa, ma: quale cosa? Isidoro di Siviglia propone di derivare etimologicamente *melancholia* da *malus* e quest'ultimo da *me-*

lan, il nero della bile in greco, tentativo interessante quanto però fantasioso, finalizzato a far rientrare la malinconia nella sfera del peccato indotto o comunque funzionale all'azione del demone.

Il rimedio? Spesso il lavoro, l'opera (per alcuni, il sesso). Ma di rimedio o di rinvio si tratta? Tra *Melancholia I* di Dürer (1514) e *Anatomia della malinconia* di Robert Burton (1621), si snoda quello che Minois chiama il secolo della malinconia; la trasformabilità del *taedium vitae* fa sì che quanto gli corrisponde invada l'umanità, rafforzandosi nei tanti nomi che prende via via: inquietudine, ipocondria, *spleen*, noia. Gli storici hanno un bel da fare nell'intento di ricostruire ogni *occorrenza* (poetica e non) in cui la malinconia si affaccia, ma resta la domanda se il mondo moderno sia più *nososo* dell'antico, e non poterlo sapere è forse un bene.