

Olmo Nicoletti

Il cammino come illuminazione profana.

Walter Benjamin e Louis Aragon in ascolto della lingua surreale della strada

L'esplorazione di un territorio prende molte forme. Spesso quella della cartografia, metodo per orientarsi fra le strade e i sentieri, ed insieme di determinare spazi di proprietà e di possesso: la conferenza di Berlino del 1884, con le sue dritte linee dei confini coloniali tracciate sul Sud del globo, ce ne ricorda la violenza. Così le missioni esplorative, con il loro lato avventuroso strettamente intrecciato a quello coloniale, ci fanno da monito rispetto a come attraversare un luogo possa essere un modo di possederlo, di spartirlo. Esistono però altri modi di relazionarsi con il territorio, di percorrerne la superficie trovando nelle sue pieghe dei momenti di intensità, dei picchi, delle illuminazioni. Si tratta di un percorrere gli spazi che ha a che vedere più con lo smarrirsi che con l'orientarsi, più un modo di lasciarsi comunicare dal paesaggio che di imprimergli significati.

Vi sono pratiche del camminare, dell'osservare e del perdersi: strade capaci di trasformare i parchi delle metropoli in una selva portatrice di qualcosa che non è più definibile come *realtà*, capaci di far sorgere dalla superficie polverosa dei cofanetti vellutati disposti nelle vetrine, tramite un inconsueto eppur quotidiano contatto con esse, degli istanti di apertura del possibile. In grado di tramutare il quotidiano nel rivoluzionario, e insieme di fare del rivoluzionario il quotidiano.

Questo saggio vuole prender le mosse da questo modo del relazionarsi con il paesaggio, del muoversi nella città, avendo come punto di riferimento il lavoro di Walter Benjamin nel suo intersecarsi con chi – attraverso le sue famose passeggiate e i suoi testi – ha fatto di questo sprofondamento un punto fondamentale della propria ricerca: il movimento surrealista in genere e l'opera di Louis Aragon in particolare. Ciò però non sarà che il punto di partenza, l'ormeggio del discorso, che cercherà invece di far emergere dall'esperienza del legame con il paesaggio e con l'ambiente un tema più generale: quello della particolare forma che assume la relazione con le cose nel materialismo benjaminiano, indagando al contempo quale sia il ruolo che ha nella formazione di questa posizione la riflessione surrealista. Dal camminare sprofonderemo quindi nell'ondata dei sogni surreali, per poi tentare di comprendere come in essa possa

emergere, come un vulcano nell'oceano primordiale, l'“illuminazione profana” che cercheremo di definire lungo questo saggio, traendo da quel sogno e da quella quotidianità le forze per giungere alla terra ferma – seppur transitoria – del risveglio.

1. Smarrirsi sul sentiero

Louis Aragon, l'“apprezzato *champion* del Surrealismo”,¹ è colui che, fra coloro che hanno fatto parte di quest'esperienza, forse pone con la maggior forza al centro della propria opera il vagare per la città e tenta di comporne una vera e propria guida, facendone un gesto poetico e insieme politico. La sua opera *Le Paysan de Paris*, già dal titolo, mette in campo infatti un modo di abitare la metropoli differente, quello del *paysan*, che Benjamin gli riconoscerà, ovvero di colui che ha la facoltà di “coltivare il proprio quartiere”² ma al contempo di smarrirsi in esso.

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno.³

Così si apre *Tiergarten*, brano di *Berliner Kindheit* dedicato più profondamente degli altri alla relazione, intensa, intessuta con la città di Berlino, come luogo nel quale riposa un'esperienza che oltrepassa quella della conoscenza dei luoghi, un labirinto che contempla al suo interno un mistero, coincidente con il risveglio dell'amore e della sessualità intese come potenze strettamente legate a un universo onirico. La capacità di smarrirsi nel parco è, infatti, ciò che sta alla base dell'esaudire il sogno che accompagna l'autore fin dall'infanzia: quello di entrare in contatto con il giardino che da bambino gli era precluso, ovvero di godere di quel contatto erotico con le cose, che

¹ W. Benjamin, *Studio L'assaut*, in *Gesammelte Schriften* (d'ora in avanti GS) vol. IV/2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 476 e ss., tr. it. E. Ganni (a cura di), *Opere Complete* (d'ora in avanti OC seguito dal numero del volume), vol. II, *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 386.

² W. Benjamin, *Pariser Tagebuch*, in GS IV/I, pp. 567-87, tr. it. *Diario parigino*, in OC, IV, Einaudi, Torino, 2002, p. 67.

³ W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, tr. it. in OC V, Einaudi, Torino 2003, p. 360.

veniva velato dall'“algida ombra” della “Fraulein”⁴ – nome affibbiato all'oggetto della prima curiosità erotica e che definisce subito come proibito il primo desiderio sessuale – rendendo impossibile instaurare una complicità con il luogo che lo ospita.

E così questo parco, che come nessun altro sembrava aperto ai bambini, per me era sbarrato da difficoltà e ostacoli insuperabili.⁵

Solo una guida potrà portare Benjamin a superare questo divieto, trovando la strada per relazionarsi con il parco stesso in quel modo, e solo trent'anni più tardi; ma non una guida capace di orientarsi in una mappa, non colui che ha dominato il luogo conoscendone gli angoli, le strade e le direzioni, bensì colui che – tramite il suo contatto profondo con gli elementi che compongono il parco stesso, i suoi ciottoli, le sue ville e i suoi cespugli – è stato in grado di dargli parola, di farne risuonare la eco.

Quando perciò, trent'anni più tardi, una persona esperta dei luoghi, un contadino di Berlino, si prese cura di me per fare ritorno dopo lunga separazione comune dalla città, i suoi percorsi solcarono questo parco in cui egli seminava la semente del silenzio. Avanzava lungo i viottoli, e ognuno si faceva scosceso. Conducevano giù, se non alle Madri di ogni esistere, certamente a quelle di questo parco. Nell'asfalto che calpestava, i suoi passi destavano un'eco. La luce a gas che illuminava il nostro selciato spandeva su quel terreno un chiarore ambiguo. Le piccole scale, gli atri a colonnato, i fregi e gli architravi delle ville del Tiergarten – fummo noi a prenderli per la prima volta in parola.⁶

L'amico di cui parla è Franz Hessel⁷, colui che gli fa da maestro nello smarrirsi e che proprio per questa capacità è il “vero conoscitore dei luoghi”. Benjamin qui cita Aragon, chiamando Hessel il “contadino di Berlino”, creando così un ponte solido e consapevole fra l'esperienza del “prendere in parola” i luoghi, del far parlare il paesaggio, e l'esperienza surrealista che fa emergere dal cammino le parole, che le lascia scorrere secondo il metodo della scrittura automatica e della *déambulation surréaliste*. Era il 1924 quando si svolse la famosa prima camminata surrealista⁸ – Breton, allorché ricorda questa passeggiata nelle *Entretiens*, cita un'esortazione con la quale sembra essersi aperto tutto quel periodo: “Lâchez

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Cfr. OC V, n. 5, p. 361.

⁸ Cfr. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, Paris 1969, pp. 81-82.

tout... Partez sur les routes”⁹. Ma di che strade si tratta? Di una combinazione fra le strade materiali e quelle spirituali, che devono essere però percorse a partire da un’esperienza estremamente concreta, dalla quale però emergono fantasmi e illuminazioni. Si tratta di una vera e propria passeggiata in campagna di A. Breton, L. Aragon, R. Vitrac e M. Morise, condotta a partire da un luogo scelto a caso sulla mappa e senza alcuna direzione, lasciando sempre all’azzardo il compito di dirigere i loro passi. A seguito di questa deambulazione, Breton compose tanto il *Manifeste du Surréalisme* quanto *Poisson Soluble*, sancendo così l’inizio della cosiddetta “fase eroica”¹⁰ del movimento, già raggruppato intorno a *Littérature* e che troverà, nel dicembre dello stesso anno, il proprio organo di stampa ne *La révolution surréaliste*¹¹. Ed è proprio in *Poisson Soluble* che troviamo una traccia poetica e teorica di questo nuovo modo di affrontare il territorio, così direttamente relato all’esperienza che Benjamin fa del Tiergarten.

La terre, sous mes pieds, n’est qu’un immense journal déplié. Parfois une photographie passe, c’est une curiosité quelconque et des fleurs monte uniformément l’odeur, la bonne odeur de l’encre d’imprimerie.¹²

Breton in questo passo mette in scena una metafora, automatica certo, ma profondamente radicata nelle convinzioni surrealiste: il parallelismo fra la terra – il camminare – e il linguaggio – la carta stampata –, dalla quale ad ogni passo emergono dei fiori. Lo sconfinamento di testo e paesaggio in questo brano ricorda molto un altro tema benjaminiano di notevole complessità e di grande importanza, che emerge nella sua forma più chiara nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*,¹³ ma che ha una valenza centrale lungo buona parte della sua opera: quello del linguaggio delle cose, dell’estensione del concetto di vita e di lingua anche all’inanimato, all’inorganico, e con ciò della necessità per l’uomo di porsi in ascolto del paesaggio stesso. Qui si legge:

⁹ A. Breton, *Entretiens*, cit., p. 81.

¹⁰ Cfr. M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris 1964, tr. it. M. Cardellini (a cura di), *Storia del Surrealismo*, Massari, Bolsena 2020, in particolare pp. 53-103.

¹¹ Per una ricostruzione del passaggio da *Littérature* a *La révolution Surréaliste*: cfr. M. Nadeau, *op. cit.*, pp. 70-74. Per la ricostruzione delle vicende del Surrealismo in generale si tengano in considerazione quantomeno: M. Nadeau, *op. cit.*; A. Breton, *Entretien*, cit.; J.F. Dupuis (R. Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, Paris 1977, tr. it., *Controstoria del surrealismo*, Arcanaeditrice, Roma 1978.

¹² A. Breton, *Poisson Soluble*, in A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert éditeur 1962, p. 78.

¹³ W. Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in GS II /I, pp. 140 ss., tr. it. in OC I, pp. 296-304.

Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale. E la parola “lingua”, in questa accezione, non è affatto una metafora.¹⁴

Con questo passo, Benjamin estende il concetto di lingua all'inorganico, come farà con quello di “vita” ne *Il compito del traduttore*¹⁵. Questo tema, estremamente complesso e ricco di rimandi, trova proprio in quegli spazi di pensiero dedicati da Benjamin ai Surrealisti alcune delle sue formulazioni più interessanti, divenendo il tema centrale e insieme ambivalente di *Traumkitsch, (Kitsch Onirico)* primo saggio dedicato a loro, per poi divenire la traccia sotterranea del cosiddetto “grande saggio sul Surrealismo”, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei)*, che dovremo analizzare nel dettaglio.

Il camminare, dunque, è tanto per Benjamin quanto per i Surrealisti un atto pratico e teorico, direttamente relato al lasciare spazio al linguaggio del paesaggio stesso, al “prenderlo in parola” e al contempo a farsene traduttore. Così l'inorganico diviene un soggetto parlante, comunicante con l'uomo stesso, motore – per i Surrealisti – dell'incontro con l'inconscio e con il mitico che si presenta nella vita quotidiana, oppure – con Benjamin – esso emerge come frammento, monade preta di energia rivoluzionaria e capace di restituire la totalità nelle facce del proprio cristallo, tema che sarà fondamentale nell'elaborazione del *Passagen-Werk*.

2. Aragon: all'origine e contro i *Passages*

Una delle testimonianze più note e più importanti che abbiamo della relazione fra Benjamin e Aragon si riferisce proprio al lavoro sui *passages*, ed è contenuta in una lettera ad Adorno, del 31 maggio 1935. Parlando dell'origine della *Passagenarbeit*, scrive Benjamin:

Ai suoi inizi c'è Aragon – il *Paysan de Paris* di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché poi il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro. Quale monito! Quale richiamo agli anni e anni che avrei dovuto frapporre tra me e una tale lettura. Eppure le prime annotazioni relative ai *Passages* risalgono a quella epoca.¹⁶

¹⁴ Cfr. W. Benjamin, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in GS II/I, tr. it. in OC I, p. 281.

¹⁵ Cfr. OC I, p. 502: “E solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita”.

¹⁶ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 288.

Le Paysan de Paris è dunque la prima guida di Benjamin lungo i *passages* di Parigi, una guida che – come nel caso di Hessel al Tiergarten – è prima di tutto un’iniziazione all’arte di perdersi nella città, pur conoscendone già ogni angolo. Un perdersi che non è fisico, ma che coincide con la capacità di perdere se stessi. Lo smarrirsi nel *Passage de l’Opéra* che Aragon compie nella prima parte del suo testo, infatti, coincide con il farsi investire da quella “*vague de rêves*” di cui aveva scritto nel 1924, farsi assalire dall’“epidemia di sogno” e riconoscere il vero nome del *passage*, che diviene una vera e propria targa incisa nel libro stesso: “PASSAGE DE L’OPÉRA ONIRIQUE”.¹⁷ La descrizione di questo luogo ha infatti il senso di scardinare, mediante il sogno e l’ebbrezza, la costrizione del soggetto.

“Che il diavolo mi porti se questo *passage* è altra cosa d’accedere oltre le mie forze in un ambito ancora vietato”,¹⁸ afferma veemente Aragon, intendendo con ciò che tanto l’esperienza del *passage* quanto la sua scrittura sono il tentativo di uscire da sé, al di là del consentito ed al di là delle forze individuali – facendo quindi proprie anche delle energie ebbre che arrivano dall’inconscio e dal mondo stesso. Dunque “lo straniero che legge la mia piccola guida”¹⁹ di cui parla Aragon può essere certamente ritrovato in Benjamin, che vediamo intento a farsi travolgere a sua volta dall’esperienza onirica, dalle mura, dai vetri e dalla polvere dei *passages* fino a carpirne il segreto, che verrà svelato a chiare lettere in *Der Surrealismus*:

Nella compagine dell’universo il sogno allenta l’individualità come un dente cariato. Proprio questo allentamento dell’io nell’ebbrezza è nello stesso tempo l’esperienza viva e feconda che ha consentito a queste persone di sottrarsi al dominio dell’ebbrezza.²⁰

Dunque il problema qui è proprio quello del confine fra l’ebbrezza che si rovescia nel terrore mitico e quella che invece è salvifica, capace di scardinare una soggettività ristretta ed incapace di entrare in connessione con il mondo. Ma questo allentamento dell’io, capace di salvare anche dalla decadenza il Surrealismo stesso, non è un affare letterario, e nemmeno un’ipotesi teorica. Si tratta a pieno titolo di un’esperienza:

Non è questo il luogo dove descrivere l’esperienza surrealista in tutti i suoi particolari. Ma chi ha capito che negli scritti di questo movimento non si tratta di letteratura, bensì di qualcos’altro – esibizione, parola d’ordine, documento,

¹⁷ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1953, tr. it. P. Caruso (a cura di), *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore 1960, p. 85.

¹⁸ Ivi, p. 84.

¹⁹ Ivi, p. 85.

²⁰ OC III, p. 202.

bluff, contraffazione, se si vuole, ma non letteratura – sa anche che vi si parla, alla lettera, di esperienze, e non di teorie, e ancor meno di fantasticherie.²¹

Il nodo centrale del surrealismo è quindi quello di trovare la strada mediante la quale far arretrare l'io, e questa strada non ha nulla a che vedere con l'arte, né con la letteratura – alla quale i Surrealisti sono tanto ostili da celebrarne il funerale insieme a quello di Anatole France²² – ma con l'esperienza. Esperienza che in Aragon si traduce in una peculiare modalità attraverso la quale ci si relaziona alle cose, ovvero come un modo di stazionare al confine fra la veglia e il sonno, fra il dentro e il fuori di sé, fra e con le cose mentre le si percorre. Si tratta però di una soglia attraversabile, esplorata mediante le geografie dello smarrimento e praticata coscientemente nelle esperienze surreali e nelle sue creazioni.

La pratica della *déambulation*, così come l'attraversamento letterario del Passage de l'Opéra e del parco di Buttes-Chaumont che si leggono in Aragon, sono delle modalità particolari dell'entrare in contatto con le cose, modalità che non hanno a che vedere con il dominio spaziale e appropriativo. È la riflessione di Benjamin a mostrarne la caratteristica facoltà d'ascolto della lingua in cui parla il quotidiano, e attraverso la quale esso si comunica come sorprendente. "I sogni sono ora una scorciatoia per il banale"²³, dice Benjamin in *Traumkitsch*, ovvero un passaggio per quell'immagine delle cose che è destinata a finire. Questo il compito storico, a questo livello, del Surrealismo: cogliere ancora una volta l'ultima esperienza delle cose, mediante l'allentamento dell'io e il sogno, oltre che grazie alla propria capacità di afferrarla anche laddove sfugge e sprofonda nel passato.

Oggi, quest'immagine l'afferra ancora una volta nel sogno la mano, frugandone i contorni familiari per un ultimo commiato. Essa prende gli oggetti nel loro punto più logoro. Che non sempre è il più comodo; i bambini non stringono un bicchiere con la mano, ve la infilano dentro. E quale lato volge ai sogni la cosa? Qual è il suo punto più logoro? È quel lato che è consumato dall'abitudine ed è ornato da sentenze a buon mercato. Il lato che la cosa volge al sogno è il Kitsch.²⁴

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. M. Nadeau, *op. cit.*, pp. 75-77; A. Breton, *Entretiens*, cit., pp. 100-101. Si fa riferimento qui alla polemica dei Surrealisti contro il celebre scrittore francese, morto nell'ottobre del 1924. Durante i suoi funerali i surrealisti inscenarono una parata festosa, pubblicando per l'occasione il *pamphlet Un cadavre* nel quale si può leggere, nell'articolo intitolato *Avez-vous déjà glife un mort?*, anche l'affermazione di Aragon "Il reste peu de choses d'un homme: il est encore révoltant d'imaginer de celui-ci, que de toute façon il a été. Certains jours j'ai rêvé d'une gomme à effacer l'immondice humaine" (*Un cadavre*, Paris, Imprimerie spéciale du Cadavre, 1924, p. 4).

²³ W. Benjamin, *Traumkitsch*, in GS, II/II, pp. 620 -22, tr. it. in OC II, p. 378.

²⁴ *Ibidem*.

La prospettiva di Benjamin rispetto a questo atteggiamento surrealista è particolarmente interessante; al contempo indagare la relazione con questo mondo è fruttuoso poiché rende conto di uno sguardo che da un lato apprezza lo sforzo di afferrare quest'immagine, anche per il suo lato più esausto, anche con il gesto del bambino che non afferra il bicchiere ma "vi mette la mano dentro", ma resta permeato dalla comprensione della nostalgia e della tristezza insita in questo stesso atto. I Surrealisti, infatti, lungo le loro esperienze oniriche, sono alla ricerca "delle cose"²⁵, dell'"albero totemico nel folto della storia originaria"²⁶, ma non possono che vederne l'ultima smorfia, che è proprio il kitsch. Sono destinati al lutto.

Se questa posizione quindi afferra il grande motivo della ricerca surrealista, ovvero vede la sua volontà di ricercare un'esperienza del mondo mediante l'esperienza onirica, esso è altrettanto permeato della consapevolezza dell'impossibilità di compiere questo gesto. È proprio questa consapevolezza che può chiarire un'affermazione molto discussa contenuta nel *Passagen-Werk*²⁷:

Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico – la "mitologia" – e a questo impressionismo si devono i molti vacui filosofemi del libro – qui si tratta, invece, di una dissoluzione della "mitologia" nello spazio della storia. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato.²⁸

Il confronto con *Traumkitsch* è qui di particolare rilevanza, infatti la collocazione del lavoro surrealista che viene fatta marca come essi si trovino ancora alla fine di un'epoca, ancora in contatto con le cose. Al contrario il tentativo di Benjamin è quello di superare lo stadio del commiato e affrontare a viso aperto la fine dell'esperienza intesa

²⁵ Ivi, p. 379.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Le analisi di J. Leenhardt, (J. Leenhardt, *Le passage comme forme d'expérience*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Les éditions du Cerf, Paris 1986, pp. 163-173) e di M. Ponzi, (M. Ponzi, *Benjamin e il surrealismo: teoria delle avanguardie*, in C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli (a cura di), *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 295-319) hanno proprio al loro centro questa citazione, e la utilizzano come grimaldello grazie al quale discernere l'analisi benjaminiana da quella surrealista, sottolineando le dovute differenze. Il discrimine è infatti qui quello della mitologia moderna, tema fondamentale per l'opera di Aragon, rispetto al quale la distanza da Benjamin va sottolineata, anche se Leenhardt ha il merito anche di riavvicinare i due percorsi intellettuali mostrando alcune possibili incomprensioni di Benjamin.

²⁸ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, tr. it. *I passages di Parigi*, in OC IX, p. 510 (N 1,9).

come *Erfahrung* e la povertà che ne deriva. Quest'ultimo tema troverà una formulazione particolarmente chiara nel successivo saggio *Erfahrung und Armut*²⁹, pubblicato nel 1933, la cui conclusione ci invita con forza ad abbracciare la nuova povertà, l'impossibilità di entrare in contatto con le cose determinata dalla tecnica. È qui che Benjamin contrappone all'"opacità delle cose"³⁰ che Gide lamenta di incontrare ogniqualevolta tenta di impossessarsi di qualcosa, l'idea di *Glasarchitektur* di Scheerbart, ovvero del tentativo consapevole di farla finita con il possesso, di contrapporre alla nostalgia del mondo scomparso la consapevolezza della povertà della modernità e lo sforzo di compiere quello che sarà il brechtiano "cancella le tracce"³¹. In questo senso la figura di Scheerbart si colloca nella "costellazione del risveglio", mentre il surrealista che sprofonda nel mondo onirico è ancora colui che tocca, nel kitsch e afferrando il lato onirico e polveroso delle cose, "l'uomo ammobiliato", un uomo ancora tutto intrecciato all'*intérieur* e alla costellazione del sogno. Anche se dunque all'origine del *Passagen-Werk* c'è Aragon, altrettanto resta necessario per Benjamin risvegliarsi dal sogno, sottrarsi alla "*vague de rêves*" per approdare sul lido del risveglio³².

Seppur questa constatazione benjaminiana rimanga valida, altrettanto però è necessario rilevare come fra il primo e il secondo saggio sul Surrealismo si diano delle differenze interpretative, ed il tema assuma una sfumatura differente. Se dunque in *Kitsch onirico* emerge da un lato l'elogio della capacità surrealista di afferrare l'ultima immagine delle cose e dall'altro la nostalgia che pervade questo atto, la posizione che emerge invece da *Der Sürrealismus* è differente e rileva anche altre potenzialità, che sono utili a comprendere come il legame con Aragon sia ancora centrale nel brano che abbiamo visto di *Berliner Kindheit*. Così l'afferrare le cose nel momento della loro scomparsa, l'ascoltare la lingua delle cose durante il peregrinare, sperando dei luoghi di illuminazione profana, ritorna a mostrare la propria importanza nel 1929. Bisogna dunque chiedersi cosa del Surrealismo fosse noto a Benjamin in quel momento, e con ciò cosa avvenne fra la stesura del primo e del secondo saggio dedicato all'avanguardia francese.

²⁹ OC V, pp. 539-544.

³⁰ Ivi, p. 542.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. Al riguardo anche l'analisi di G. Carchia, *Il "Passagenwerk" di Walter Benjamin*, in "Aut-Aut", 197-198, 1983: "Nel Paysan de Paris, Aragon ha – è vero – riconosciuto il carattere irrimediabilmente antiquato del passage, la sua configurazione preistorica, ma non ha saputo liberarsi dalla riproposizione onirica di questo medesimo passato. Soprattutto importanti sono allora le determinazioni con le quali gli *Urpasagen* circoscrivono i modi di questo 'risveglio' dal sogno surrealista. Il risveglio è una 'tecnica' del congedo dal passato, l'occasione di un ribaltamento che per riuscire ha bisogno dell'astuzia".

3. Dall'ultimo commiato del kitsch all'energia rivoluzionaria delle ultime cose

Traumkitsch venne pubblicato con il titolo *Glosse zum Surrealismus* sulla rivista *Neue Rundschau* nel 1927, ma l'elaborazione del testo è collocata fra la fine del 1925 e il luglio del 1926³³. Si tratta di un periodo di pieno fermento per il Surrealismo, gli anni d'oro de *La révolution surréaliste*, che apparve per Gallimard nel dicembre del 1924 sotto la direzione di Pierre Naville, diventando l'organo di stampa di Breton e dei suoi amici poco dopo il grande scompiglio suscitato dagli attacchi ad Anatole France.³⁴ Solo dal quarto numero la rivista passò sotto la direzione di Breton, che rimarrà alla sua guida fino al dicembre 1929, per essere poi sostituita da *Surréalisme au service de la révolution* nel 1930, a seguito della scissione surrealista segnata dal *Secondo manifesto* di Breton e Aragon da un lato, e dalla pubblicazione del secondo testo intitolato *Un cadavre*, questa volta con gli attacchi al "lion châtré", ovvero lo stesso Breton, di R. Desnos e degli altri fuoriusciti.³⁵

Soprattutto però, sarà solo nell'ottobre del 1926 che verrà dato alle stampe *Le Paysan de Paris*. È dunque da escludere che abbia influenzato la stesura di *Traumkitsch*, seppur la pubblicazione di quest'ultimo sia posteriore, mentre invece certamente *Une vague de rêves* – citato da Benjamin e pubblicato nel 1924 su *Commerce* – è centrale per il concetto di Surrealismo che Benjamin si era fatto. Sarà invece solo nel 1928 che apparirà presso Gallimard *Nadja* di Breton. Pertanto i due testi forse più rappresentativi della "fase eroica" del Surrealismo vennero pubblicati nello spazio che intercorre fra il primo e il secondo saggio dedicato da Benjamin a Breton e ai suoi amici. Ed è proprio in quel medesimo lasso di tempo che si verifica la più aperta politicizzazione del movimento ed il suo avvicinamento al comunismo, segnata fra l'altro dal dibattito fra Naville e Breton – suscitato dall'articolo *La Révolution et les intellectuels* del 1926 e dall'iscrizione, risalente al 1927, di Aragon, P. Eluard e B. Péret al Partito Comunista. Ed infatti proprio *Le Paysan de Paris* e *Nadja*, insieme al processo politico che era iniziato con la questione marocchina, sono al centro di *Der Surrealismus*.

Questo secondo saggio di Benjamin è di grande complessità e ricchezza di temi, presentando una trama sofisticata capace di imprimere energia a svariati fra i *Leitmotiv* che accompagnano la riflessione dell'autore. Consapevoli di ciò, desideriamo prenderlo in considerazione solamente entro i limiti che ci interessano in questa sede, ovvero sotto la luce della domanda intorno alla particolare relazione con le

³³ Cfr. W. Benjamin, OC II, cit., p. 752.

³⁴ Cfr. M. Nadeau, *op. cit.*, pp. 74-77.

³⁵ Ivi, pp. 148-150.

cose che si manifesta nella surrealtà: quella che abbiamo visto sorgere già nella *déambulation* surrealista ed essere colta da Benjamin nel gesto infantile di infilare la mano nel bicchiere, per afferrarlo un'ultima volta.

Nel primo saggio benjaminiano il Surrealismo può vantare la capacità, mediante l'onirico, di instaurare questo particolare rapporto con le cose, e con ciò fa emergere l'“uomo ammobiliato” del secolo precedente, sempre però come sogno. Ad esso si contrappone l'uomo che ha fatto propria la disciplina del “radicalmente nuovo”, ovvero di colui che sarà rappresentato dalla figura di Scheerbart in *Erfahrung und Armut*³⁶. Ma, al livello di *Der Surrealismus*, è lo stesso Breton ad essere caratterizzato come l'uomo che, nella scrittura di *Nadja*, è riuscito a “vivere tra pareti di vetro [che] è una virtù rivoluzionaria per eccellenza”³⁷. La vista opaca delle cose, che Benjamin trovava ancora presente in *Une vague de rêves*, si è qui quindi modificata, divenendo dialetticamente capace di dare forma alla virtù rivoluzionaria della trasparenza. Ciò che è avvenuto nel mentre è proprio la scrittura di questi due grandi testi, e la politicizzazione dei loro autori, ma questo processo ha portato con sé anche una certa capacità di superare la dimensione del sogno e di muoversi verso la limpidezza del risveglio: i Surrealisti, all'altezza del 1929, sono per Benjamin esattamente su questa soglia. Ad essi sta di fronte questo compito, il cui nucleo risiede nel concetto di *profane Erleuchtung*, l'illuminazione profana come luogo ove si possono riunire ebbrezza e rivoluzione:

Ma riesce loro di saldare questa esperienza della libertà con l'altra esperienza rivoluzionaria che dobbiamo tuttavia riconoscere, perché l'abbiamo avuta: con l'aspetto costruttivo, dittatoriale della rivoluzione? In breve, di congiungere la rivolta con la rivoluzione? Come dobbiamo immaginare che una vita che si svolge interamente sul boulevard Bonne Nouvelle si configurerebbe in ambienti di Le Corbusier e Oud? Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione: intorno a questo motivo ruota il surrealismo.³⁸

Possono i Surrealisti passare dal “Boulevard Bonne Nouvelle”, teatro degli scontri per la condanna di Sacco e Vanzetti, a vivere negli ambienti razionalisti dell'architettura di vetro? Possono riuscire a piegare dialetticamente l'esperienza della rivolta, delle barricate e del *Rausch* dello scandalo e dello scontro nella creazione di un “radicalmente nuovo”? Questo è il grande problema che si pone, e che ha direttamente a che vedere con la capacità di assalire l'estetizzazio-

³⁶ Cfr. al riguardo F. Desideri, *Introduzione*, in P. Scheerbart, *Lesabéndio*, Castelvechi, Roma 2020.

³⁷ OC III, p. 204.

³⁸ Ivi, p. 211.

ne del mondo, così come l'estetizzazione della storia e della rivolta, operando quello che Benjamin definisce un anno dopo, in *Teorie del fascismo tedesco*,³⁹ il “trucco marxista”⁴⁰:

Di questa loro sobrietà essi daranno la prova nel momento in cui si rifiuteranno di riconoscere nella prossima guerra una magica cesura, ma, al contrario, scopriranno in essa il volto della vita quotidiana, e appunto con questa scoperta realizzeranno la sua trasformazione nella guerra civile, eseguendo così il trucco marxista, il quale soltanto è in grado di vincere questo cupo incantesimo runico.⁴¹

Questo “trucco” ha a che vedere con la capacità di sottrarsi al magico e al mitico, compito che ancora non è riuscito ai Surrealisti, che merita così le critiche di Benjamin e la sanzione di Aragon che abbiamo letto nella *Passagenarbeit*, ma soprattutto con la capacità di eseguire il rovesciamento dialettico fra quotidiano e festa, fra norma ed eccezione: quest'ultimo è invece il merito che i Surrealisti mantengono grazie alla loro esperienza dell'ambiente e del quotidiano:

Essi fanno esplodere le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose. Come pensano che si configurerebbe una vita che in un momento decisivo si lasciasse determinare proprio dall'ultima canzonetta in voga? Il trucco che governa questo mondo di cose (è più opportuno parlare di trucco che di metodo) consiste nella sostituzione dello sguardo storico su ciò che è stato con quello politico.⁴²

L'utilizzo dello sguardo politico sulle cose, la famosa “svolta copernicana” riportata nel *Passagen-Werk*⁴³, è la via d'uscita indicata da Benjamin rispetto all'*impasse* rappresentata dall'ultimo commiato alle immagini delle cose stesse. Perché questo sia possibile, ad ogni modo, è necessario che si dia una forma di contatto con esse. Ecco quindi che il paesano di Parigi e quello di Berlino sono accumulati da una medesima facoltà, che rappresenta anche la condizione di possibilità per la quale il Surrealismo sarebbe in grado di trarre energie rivoluzionarie dal mondo delle cose. È forse proprio qui il più grande insegnamento surrealista che Benjamin fa proprio e che – come recita l'inizio di *Der Sürrealismus* – seppur ruscello nato dall'umida noia

³⁹ OC IV, pp. 203-213.

⁴⁰ Ivi, p. 213.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² OC III, p. 205.

⁴³ Cfr. OC IX, in particolare p. 433 (K 1,2).

parigina, riesce a diventare un fiume capace di muovere le turbine⁴⁴. Il Surrealismo infatti

può vantarsi di una sorprendente scoperta. Per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose “invecchiate”, nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi più di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda.⁴⁵

4. L'esplosione rivoluzionaria del quotidiano: l'illuminazione profana

Da un mondo di fronte alla propria fine, dalla crisi che imperversa sulla fine di un mondo, il Surrealismo riesce a trarre le energie della rivolta come da una miniera nascosta nelle viscere di una montagna e coperta dalla polvere del tempo. Sia Aragon che Breton hanno appreso il modo attraverso cui affrontare lo choc della modernità, utilizzando le forze del passato in loro favore.

Quale sia il rapporto di queste cose con la rivoluzione – nessuno può saperlo più esattamente di questi autori. Come la miseria, non solo quella sociale ma anche e altrettanto quella architettonica, la miseria dell'interno, le cose asservite e asserventi si rovesciano in nichilismo rivoluzionario, prima di questi veggenti e astrologi non se n'era accorto nessuno. Per tacere del *Passage de l'Opéra* di Aragon, Breton e Nadja sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria.⁴⁶

Ciò è possibile perché sono riusciti a mettere a giorno, in questi oggetti e mediante le loro esplorazioni del quotidiano, delle illuminazioni profane. Si tratta di esperienze che hanno a che vedere con l'ebbrezza, ma che passano direttamente attraverso il contatto con il materiale anziché mediante il trascendente. È un superamento del soggetto che “risiede in una illuminazione profana, in una ispirazione, materialistica, antropologica, rispetto a cui l'hascisc, l'oppio e le altre droghe possono avere una funzione

⁴⁴ Cfr. OC III, cit. 201.

⁴⁵ Ivi, p. 204.

⁴⁶ *Ibidem*.

propedeutica”⁴⁷, e – seppur con dei cedimenti che Benjamin rileva – sono proprio *Nadja* e *Le Paysan de Paris* a mostrare più “vigorosamente”⁴⁸ questa ispirazione, e lo fanno proprio mediante le loro vedute di Parigi, le loro esplorazioni della città. Se è vero che per Benjamin “solo la rivolta scopre completamente il suo volto surrealistico”⁴⁹, è anche vero che nulla è più surreale del volto della città che viene ritrovato e di fronte al quale si pongono questi intellettuali per le strade di Parigi, che “è un ‘piccolo mondo’, vale a dire che nel grande, nel cosmo, le cose non appaiono diverse”⁵⁰. Così, se il compito più proprio dei Surrealisti è per Benjamin quello di conquistare “le forze dell’ebbrezza per la rivoluzione”, essi lo fanno proprio mediante l’esplorazione delle illuminazioni profane, che passa necessariamente per la navigazione nello spazio del quotidiano che ne fa emergere l’onorico, senza impantanarsi nel suo enigmatico.

Noi riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un’ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l’impenetrabile come quotidiano. Ad esempio, la più appassionata indagine dei fenomeni telepatici non insegnerà, sul fenomeno della lettura (che è un processo eminentemente telepatico), nemmeno la metà di quello che l’illuminazione profana della lettura insegna intorno ai fenomeni telepatici. Oppure (per fare un altro esempio): la più appassionata indagine dell’ebbrezza da hascisc non insegnerà, intorno al pensiero (che è un narcotico per eccellenza), nemmeno la metà di quello che l’illuminazione profana del pensiero insegna sull’ebbrezza da hascisc. Leggere, pensare, attendere, passeggiare sono forme di illuminazione non meno del consumo di oppio, del sogno, dell’ebbrezza. E sono forme più profane. Per tacere di quella più terribile droga (noi stessi) che prendiamo in solitudine.⁵¹

Aragon, mentre descrive gli interni del Passage de l’Opéra, così come Breton inserendo le sue fotografie di Parigi a *Nadja*, non fa in fondo altro che questo: va alla ricerca delle illuminazioni profane. Le ricercano nella polvere delle vetrine del Passage de l’Opéra, alla vigilia della sua distruzione a favore dell’avvento del Boulevard Haussmann, così come le incontrano nelle ombre degli alberi e nel riverbero notturno delle acque del lago del parco di Buttes-Chaumont.

L’insegna dei prezzi del *Bar Certâ*, dove usavano ritrovarsi i Surrealisti, diventa una parte del testo di Aragon⁵²: viene incontrata dal lettore, fa

⁴⁷ Ivi, p. 203.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 206.

⁵¹ Ivi, p. 212.

⁵² Cfr. L. Aragon, *Il paesano di Parigi*, cit., p. 76.

capolino dal testo come un cartello inaspettato dietro l'angolo di una strada. L'autore tace e la fa parlare, fa destabilizzare il lettore da quel menu come dalla voce che ad un certo punto emerge in mezzo al testo, facendo saltare la linearità delle elucubrazioni dello scrittore, che hanno cullato il lettore:

LOUIS!

Esco, esco! Chi mi chiama? Fuori il via vai di sempre. Nessuno di mia conoscenza...⁵³

Il passeggiatore si stava guardando i piedi, si era perso in riflessioni che via via divenivano circolari e prive di energia, quando la voce delle cose si è levata a chiamare la sua attenzione. Per i surrealisti infatti scrivere non è affare della letteratura, bensì della vita, e il testo pretende di farci sobbalzare come un fruscio nel bosco, come un'esplosione nella strada. Suona la sveglia "ogni minuto per sessanta secondi"⁵⁴, ricordandoci che è ora del risveglio. Aragon sente questo suono, ma secondo Benjamin indugia ancora nel sogno, sebbene in questo sogno lui e gli altri Surrealisti siano i soli che abbiano la percezione del suono metallico del martelletto battente che penetra nella coltre dell'opacità onirica. Questa eco sarà quella che Benjamin sentirà nelle opere di Aragon, e che proverà a far parlare lungo i propri cammini, ogniquale volta si metterà in ascolto del materiale seguendo le tracce del materialismo antropologico. È questo che ci invita a tener presente mentre mettiamo un passo dietro l'altro, ne sentiamo le eco e ci colmiamo gli occhi delle immagini che ci circondano come spettri del passato, come quotidiano che ha da diventare sorprendente mentre si sottrae al dominio.

Bibliografia

- Aragon L., *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1953, tr. it. P. Caruso, *Il paesano di Parigi*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
- Aragon L., *Une Vague des Rêves*, in *Commerce*, n. 2, Paris, 1924, pp. 89-122.
- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Benjamin*, Carocci, Roma 2010.
- Bancquart M.C. (a cura di), *La révolution surréaliste : collection complète*, Jean-Michel Place, Paris 1975.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M 1972-1999.
- Benjamin W., *Opere Complete*, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-2014.
- Benjamin W., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.

⁵³ Ivi, p. 59.

⁵⁴ OC III, p. 214.

- Breton A., *Nadja*, Gallimard, Paris 1964, tr. it. di G. Falzoni, *Nadja*, Einaudi, Torino 2007.
- Breton A., *Entretiens*, Gallimard, Paris 1969.
- Breton A., *Manifeste du Surréalisme*, J.J. Pauvert éditeur, Paris 1962.
- Desideri F., *W. Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Dupuis J.F., *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, Paris 1977, tr. it. *Controistoria del surrealismo*, Arcanaeditrice, Roma 1978.
- Guglielmetti E., Perone U. Traniello F. (a cura di), *Walter Benjamin: sogno e industria*, Celid, Torino 1996.
- Nadeau M., *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris 1964, tr. it. di M. Cardellini, *Storia del Surrealismo*, Massari, Bolsena 2020.
- Scheerbart P., *Lésabendio*, Desideri F. (a cura di), Castelvechi, Roma 2020.
- Wismann H., *Walter Benjamin et Paris*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986.

Il cammino come illuminazione profana

The aim of this paper is to engage the Benjamin's concept of "profane illumination", starting from the experience of the walk in everyday life. In order to make this, the paper analyzes the relationship between Benjamin and the Surrealism, focusing on the concept of experience. In particular, we analyzed the influence of the *déambulation surréaliste* and of the walking experience in Louis Aragon's *Le paysan de Paris* on the work of Benjamin. Despite the differences, summarized by the concept of awakening, it appears that for both of them the concept of the potential in everyday life can be found in a particular aesthetic experience of the streets and the landscapes.

KEYWORDS: Walter Benjamin – Profane illumination – Louis Aragon – Surrealism – *Déambulation surréaliste* – walk