

Da bambini intorno al Millenovecento. Frammenti d'infanzia nelle riflessioni di Walter Benjamin

Anna Lazzarini

La fata, presso la quale si ha diritto a un desiderio, c'è per ognuno. Solo pochi però riescono a ricordarsi il desiderio che hanno espresso; così, nel corso della loro vita, solo pochi si accorgono che si è realizzato.

WALTER BENJAMIN

L'infanzia e la soglia

La luce con cui Walter Benjamin, nei primi decenni del Novecento, illumina l'età dell'infanzia possiede la grazia e la lievità che solo alla dimensione creaturale, aurorale dell'umano, dimensione fragile eppure ancora piena di promesse, possono essere riservate.

Un nitido candore, carico di tutto l'incanto proprio di quell'età della vita, si accompagna a uno sguardo penetrante e velato di nostalgia, capace di cogliere nei dettagli l'irriducibile alterità dei piccoli abitanti del mondo, quella speciale differenza di cui i bambini sono portatori.

Nell'ampia produzione letteraria, saggistica e filosofica di Walter Benjamin, neppure i numerosi scritti dedicati all'infanzia manifestano carattere sistematico. Non solo cose, atmosfere, ambienti, immagini e ricordi in frammenti legati all'infanzia, ma anche una dovizia di motivi e temi specificamente pedagogici risultano disseminati nella sua opera. In particolare, essi possono essere rinvenuti in una folta serie di recensioni e articoli d'occasione pubblicati nell'arco di una decina d'anni su diversi quotidiani tedeschi¹; in qualche sezione di *Strada a senso unico*²; nei racconti radiofonici³. Infine, un posto speciale fra i testi dedicati all'infanzia, è occupato dallo straordinario racconto delle sue memorie di bambino, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*⁴.

Così il mondo dei bambini, un mondo di libri, giocattoli, illustrazioni, abbecedari, burattini, animali parlanti, streghe e fate, scuole e maestri, storie e

¹ In particolare i saggi e gli articoli comparvero sulla *Frankfurter Zeitung* e sulla *Literarische Welt*. Gli estremi bibliografici dei testi, cui il presente studio farà riferimento, saranno riportati di volta in volta.

² W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983.

³ W. Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi*, G. Schiavoni (a cura di), Rizzoli, Milano 2014; Id., *Tre drammi radiofonici*, U. Gandini (a cura di), Einaudi, Torino 1978.

⁴ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Einaudi, Torino 2007, p. 26.

racconti fantastici, ma anche di cuscini, fotografie, pan di zenzero e marmellate, ninnoli e ogni genere di anticaglie, di cui brulica l'*intérieure* borghese d'inizio secolo, diventa oggetto di una ricognizione attenta ai dettagli e sensibile alle «intermittenze del cuore», a tutte quelle risonanze emotive che inevitabilmente offrono a questo mondo forma e colore.

Tale esplorazione, percorrendo sentieri interrotti, tortuosi e poco battuti, restituisce una inedita antropologia dell'infanzia, sapientemente costruita dall'osservazione e dall'accostamento di materiali "minori", frivoli, discorsi e racconti di luoghi, cose e persone, intrecciati in una trama di rimandi visivi, sonori, olfattivi, tattili. Ancora una volta, anche entro questa trama, si rivela il carattere caleidoscopico, raffinato e affatto singolare dell'opera di Benjamin.

In particolare, ciò che tale antropologia dell'età infantile porta alla luce sono immagini.

In effetti, il movimento del pensiero di Benjamin procede per immagini, è un "pensiero per immagini", quello che emerge dall'intera opera: la percezione estetica e le immagini rivestono un ruolo assai rilevante nella sua epistemologia. La visione di queste immagini si configura spesso come una rivelazione: fulminea e improvvisa percezione di qualcosa che non è esprimibile in concetti, che prende forma in figure, rivelando il suo segreto significato.

A partire dalla metà degli anni '30 Benjamin elabora il concetto di «immagine dialettica» che finirà per costituire il nucleo della sua teoria della conoscenza storica. Una delle intuizioni più illuminanti, l'immagine dialettica, diventa parte di una prospettiva di pensiero, avviata da *Strada a senso unico*, in cui scrittura e raffigurazione convergono in modo inedito. La teoria dell'immagine dialettica compare esplicitamente nel progetto sui *passages* di Parigi, la ricostruzione del XIX secolo non quale risultato dell'analisi della società e della cultura del tempo, bensì quale costellazione di immagini in cui l'epoca intera si rispecchia e si raffigura, attraverso il carattere di immagine della scrittura⁵ stessa. La scrittura di Benjamin possiede, infatti, una peculiare qualità di immagine (allegorica), una speciale capacità di figurazione, una straordinaria potenza metaforica, tesa a rendere visibile l'invisibile. In questo senso, Hannah Arendt parla di Benjamin come di un pensatore poetico, poiché «senza essere poeta, egli pensava poeticamente»⁶.

Molte immagini che compongono la costellazione in cui il mondo dell'infanzia si rende visibile lasciano emergere un carattere peculiare, un segno distintivo: in qualche modo sembrano accomunate dall'idea e dall'esperienza della soglia.

Per la verità, un ampio repertorio di immagini che ricorrono nell'opera, nell'immaginario e nella lingua di Benjamin possono essere reinterpretate

⁵ Cfr. S. Weigel, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Quodlibet, Macerata 2014, p.16.

⁶ H. Arendt, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 62.

come espressioni della soglia: si tratta di figure del crepuscolo, dell'attesa e dell'ombra, abitanti di mondi intermedi. I bambini sono fra queste figure: l'infanzia appare come l'età della soglia.

La soglia è uno spazio reale e metaforico: uno spazio concreto, materialmente inteso, un luogo di passaggio e di sosta, ma è anche un'espressione figurata della spazialità, segnata dall'incertezza che accompagna ogni varco. Se il confine si configura come una linea di demarcazione, una figura geometrizzabile volta a delimitare nettamente un dentro e un fuori, due spazi reciprocamente esclusivi, la soglia appare come un'area di passaggio e di sosta, un luogo di transito o arresto, in cui si fa esperienza del mutamento. Non a caso, Walter Benjamin riconosce proprio nei riti di passaggio⁷, nei riti di iniziazione, quei complessi rituali collettivi che sancivano le tappe della vita (come la nascita, la morte, l'accesso all'età adulta), alcune esperienze di soglia e lamenta la progressiva scomparsa di tali decisivi passaggi nell'età moderna.

La spazialità che la soglia rappresenta appare misteriosa⁸: esprime un'ambiguità fra interno ed esterno, una topologia che istituisce e supera ad un tempo la distinzione fra dentro e fuori. L'esperienza della soglia è un'esperienza liminale, di sospensione fra passaggio e sosta, fra dentro e fuori, fra prima e poi.

Per Benjamin la soglia è un'immagine dialettica, in cui il movimento è colto nell'istante del suo arresto: il passaggio preannuncia un momento di attesa, una sospensione. Nell'immagine dialettica trasposizione, movimento e *passage* convivono con cesura e arresto: ciò motiva l'«incantesimo della soglia»⁹, il fascino, ma anche l'irriducibile ambiguità di cui è avvolta.

Se l'archetipo di queste immagini è indubbiamente il *passage*, nell'universo allegorico di Benjamin, compaiono molte figure della soglia: il collezionista, l'angelo, il traduttore, il *flâneur*, le prostitute, bambole e burattini, ma anche l'esperienza del risveglio dal sogno, quella straniante delle droghe e infine l'età dell'infanzia.

L'infanzia è un tempo e un luogo: attraverso gli scritti di Benjamin è possibile ricostruire un'esperienza dell'infanzia, che ci appare come un mondo abitato da cose e creature del crepuscolo, esseri «di passaggio».

Ricordi

L'antropologia dell'infanzia che prende forma nelle pagine di Benjamin, pazientemente ricostruita a partire dai libri illustrati, dai giochi e dai giocattoli d'epoca, dalle immagini e dai personaggi che popolano i racconti fantastici e le fiabe, dalle ritualità domestiche e familiari, appare profondamente radicata nella sua esperienza di bambino «intorno al Millenovecento».

⁷ Cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁸ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 555.

⁹ Ivi, p. 226.

Infanzia berlinese intorno al Millenovecento si presenta come un libro di ricordi d'infanzia, cristalli di un mondo privato ormai lontano e irripetibile, raccolti per leggere la città di Berlino sulla soglia di profonde trasformazioni indotte dalla modernizzazione.

In questo senso, l'opera apre la fase più matura della produzione di Benjamin, che culminerà nel progetto incompiuto del *Passagen-Werk*: il racconto e l'interpretazione dell'origine del Moderno, quale si rivela nella sue forme e nelle sue esperienze più significative, nei suoi fenomeni originari, una costellazione di immagini in cui si legge l'affresco di un'epoca.

La struttura di *Infanzia berlinese* appare da subito assai originale: non si tratta, infatti, di una narrazione lineare di ricordi ed esperienze personali, ma di una successione di istantanee di interni ed esterni, giustapposte come tanti frammenti, capaci di evocare racconti e ricordi, sepolti infondo ai cassetti, sotto i cuscini, negli angoli più segreti dei giardini, oppure rimossi da qualche parte nella mente. Un mondo di immagini, luoghi, esperienze e oggetti dell'infanzia, apparentemente insignificanti, nascosti, ritrovati, "salvati".

Nei ricordi di Benjamin, figlio di una agiata famiglia della borghesia ebraica berlinese, si trovano tracce di quel mondo ottocentesco avviato al tramonto, un mondo fatto di tram a cavalli, porcellane *Limoges*, mobili *Biedermeier*, visite allo zoo, bauli di libri e giocattoli, merletti e federe profumate, interni protetti, dove l'arrivo del telefono rivela la fascinazione e insieme il timore esercitati dall'irruzione della tecnica.

L'*intérieur* avvolgente ed elegante è il luogo della sicurezza borghese, della protezione familiare, di quel microcosmo che satura gli spazi di suppellettili, immagini e prescrizioni, in cui il bambino si sente insieme al riparo e in ostaggio. «Vivevo come un mollusco nella conchiglia del XIX secolo che ora mi sta davanti come un guscio vuoto. Accosto la conchiglia all'orecchio. Cosa sento?»¹⁰.

L'opera ha il tono di un commiato a un mondo al tramonto, al mondo della casa del padre; un commiato che non solo Benjamin, ma un'intera generazione, cresciuta nei gusci protettivi degli appartamenti borghesi, dovrà recitare per una forma di vita e di civiltà destinata a scomparire con la Prima Guerra Mondiale¹¹. Ecco la malinconia che pervade le pagine del testo: malinconia non solo per un tempo perduto, ma anche come presentimento della fine imminente di un tempo. La Berlino in cui trascorre l'infanzia preannuncia una rovina futura. In un certo senso Benjamin bambino ne scruta i segni e se ne avvede: per questo egli riesce a ripercorre i ricordi coniugando l'incanto e lo stupore di chi è stato bambino nel XIX secolo e la disillusione di chi si è dovuto risvegliare nel XX. In attesa, sulla soglia è dunque il 1900, ma lo è certamente anche il bambino come tale.

¹⁰ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, cit., p. 59.

¹¹ Cfr. G. Schiavoni, *Walter Benjamin il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001, p. 140.

Infanzia berlinese non è solo il racconto, pur straordinario, dei ricordi d'infanzia, il libro delle memorie di bambino: qui l'esperienza del ricordo e della memoria si legano alla concezione della storia di Benjamin.

Il lavoro del ricordo appare all'autore come un risveglio dal sogno. Ricordare consiste nel "portare alla luce", dissotterrare, condurre al presente il passato¹². Il risveglio non è la cesura fra uno stato di sonno e l'inizio di uno di veglia, ma è la presa di coscienza, o meglio il ricordo, di ciò che si è sognato. Ricordo e risveglio sono esperienze di soglia: non c'è un confine netto con il mondo vigile e diurno della veglia, bensì un'area di passaggio. Il sogno prende forma in una successione di immagini, che ci appaiono al momento del risveglio.

Ricordare significa produrre una "presentificazione" del passato: tale presentificazione, tale "risveglio al presente" è il risultato di una diversa e nuova comprensione della storia. Al risveglio-ricordo corrisponde, infatti, non tanto un rimando lineare al passato, quanto un inedito accesso al presente, attraverso il passato, un tempo che Benjamin chiama *Jetztzeit*, "tempo-ora", "attualità", la scintilla, l'attimo in cui un passato carico di futuro transita nel presente¹³. È tempo che si fa immagine.

Il tempo non si esprime entro la linearità cronologica della successione, ma entro la simultaneità di immagini del presente e immagini del ricordo: il ricordo, infatti, può attivare quanto nel passato è incompiuto, "salvare" quanto nel passato resta in attesa di riscatto. Il risveglio, l'atto del rammemorare, è «l'ora della conoscibilità»: è il presente prodotto attraverso il passato, il passato che si attualizza (diventa "conoscibile") nel presente attraverso il ricordo.

Conoscere storicamente il passato significa dispiegare l'immagine balenante della sua verità nello spazio del presente¹⁴. Qui si esprime la possibilità di un risveglio al presente: la presa di coscienza del risveglio dal sogno si attua nel ricordo, che rende il passato conoscibile nel presente. La conoscenza storica è rivolta verso il passato, ma la prospettiva capace di orientare lo sguardo è il presente: il senso della storia procede dunque a ritroso, dall'attualità del presente verso il passato.

¹² Nella dialettica fra sogno e risveglio Benjamin ritrova importanti convergenze fra contributi significativi: non solo il surrealismo, ma anche l'interpretazione della *mémoire involontaire* di Proust, la teoria del feticismo della merce di Marx e, in particolare, la teoria psicoanalitica di Freud e Jung. Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 433.

¹³ Cfr. R. Bodei, *Le malattie della tradizione. Dimensioni nei paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in L. Belloi e L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Milano 1983, pp. 207-234.

¹⁴ Queste riflessioni, in particolare la critica della linearità cronologica, trovano nelle *Tesi sul concetto di storia* il proprio sviluppo. In questo testo di grande densità teorica e speculativa, Benjamin riformula il concetto stesso di storia e delinea un nuovo modello di temporalità che procede a una riconquista del tempo presente, prendendo definitivamente congedo dal modello epistemologico del tempo storico progressivo. Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995², pp.75-86.

La realtà non si presenta come totalità, ma in forma di frammenti percepiti in momenti discontinui, che colpiscono l'immaginazione e che si cristallizzano in immagini¹⁵.

Le immagini dialettiche sono caratterizzate da un «indice storico» che le rinvia al presente: questo indice segnala la loro pertinenza rispetto a un particolare periodo storico, ma indica che esse giungeranno a essere leggibili in un'epoca determinata. Scrive Benjamin: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità»¹⁶. Tali immagini si definiscono attraverso un movimento dialettico colto precisamente nell'atto del suo arresto.

Con la teoria dell'immagine dialettica, Benjamin elabora una lettura critica del presente («l'ora»), che è messo in tensione, in connessione, con il passato («quel che è stato»), attraverso una relazione che non è meramente temporale, bensì dialettica. L'indice storico delle immagini consente loro di poter essere comprese solo in un istante («l'ora della conoscibilità») che rompe il decorso storico lineare e disegna una costellazione in cui il tempo è coesistenza di «ciò che è stato» e «ora».

Precisamente questa concezione del tempo storico guida la stesura di *Infanzia berlinese*; i testi raccolti non costituiscono semplici rievocazioni della memoria dell'infanzia: le istantanee che catturano la sua esperienza di bambino diventano segni in cui il suo presente diventa riconoscibile, tracce antipatrici di futuro. In questo senso *Infanzia berlinese*, al pari del *Passagen-Werk*, appartiene compiutamente alla storia originaria della modernità, il grandioso progetto cui Benjamin ha atteso negli ultimi quindici anni della sua esistenza.

Peter Szondi, nel suo commento a *Infanzia berlinese*, sottolinea il carattere paradossale proprio del cammino dello storico: «La strada che conduce all'origine è sì una strada a ritroso ma a ritroso verso qualcosa di futuro, che sebbene nel frattempo possa essere sconvolta da un'idea, mantiene più visibile la promessa di quanto non faccia l'attuale immagine di futuro»¹⁷.

Nel passato, infatti, Benjamin va in cerca del presente e del futuro: i luoghi del ricordo manifestano «i tratti dell'avvenire». Il «tempo perduto» che Benjamin ricerca nel passato è in realtà il futuro¹⁸.

¹⁵ Cfr. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge 1989.

¹⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 516.

¹⁷ P. Szondi, *Speranza nel passato*, in W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Milleenovecento*, cit., p. 145.

¹⁸ In questo precisamente Szondi rintraccia la differenza fra il rammemorare di Proust e quello di Benjamin. Già dagli anni '20 Benjamin comincia a confrontarsi con la figura e l'immensa opera di Proust, attendendo alla traduzione della *Recherche* insieme con l'amico Franz Hessel. Ma solo successivamente dedicherà all'autore un saggio denso e importante. Cfr. W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.

Benjamin ha saputo guardare alla storia tessendo il racconto minuzioso delle sue cose, delle sue atmosfere e delle sue figure, sprofondare nel passato per risvegliarsi al presente, scavare dentro l'attualità del mondo: ha scelto di riattraversare il passato, anche il passato dell'infanzia, con l'intensità di un sogno da cui ci si ridesta nel presente, esperito come un mondo della veglia. Ciò che il passato, ciò che l'infanzia accende non è la malinconia per ciò che non è più, ma la possibilità di revocare il presente, di salvare ciò che non è ancora: ecco il potenziale racchiuso nell'infanzia. Ai bambini, scrive Benjamin, «è possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: ricordare il nuovo»¹⁹.

Nelle pagine di *Infanzia berlinese*, conclude Szondi, la concezione della storia di Benjamin si è mostrata in forma di poesia.

La passione per le cose

Il mondo dell'infanzia che prorompe dalle pagine di *Infanzia berlinese*, ma anche dagli altri scritti è un mondo di cose: cuscini, trenini, fotografie, libri e illustrazioni, decorazioni, biscotti, alberi di Natale, bambole e burattini, bauli di giocattoli, scrittoi e calamai, lanterne magiche, bolle di sapone, decalcomanie.

Walter Benjamin ha una straordinaria passione per le cose, per la loro capacità di disegnare lo spazio simbolico, di rappresentare il contesto storico e culturale. Nel progetto sui *Passages*, il proposito era quello rappresentare la storia del XIX secolo non per mezzo di una costruzione astratta, ma con uno sguardo al concreto, al particolare, agli aspetti minuti della vita sociale e culturale dell'epoca: alle sue cose. Tale passione era un'eredità dei surrealisti, veri maestri nel rivelare quel mondo di oggetti del XIX secolo: le atmosfere dell'*intérieur* borghese, il fascino delle cose "invecchiate", le prime fotografie.

Lo sguardo di Benjamin, uno sguardo intriso di sogno, si posa sulla materialità dell'epoca: il mondo di cose scrutate, raccolte e riportate alla luce è un mondo in cui quelle stesse cose appaiono trasfigurate, diventano sogno. Lo stesso accade per le cose dell'infanzia, in particolare per i libri.

Nell'interesse di Benjamin per l'infanzia e il suo mondo si legge in controluce la sua passione per il collezionismo. Il collezionista, che mobilita le proprie energie contro la dispersione e l'abbandono in cui versano le cose del mondo, tenta di ricomporre i frammenti in cui la realtà si offre alla percezione, ricerca sottili corrispondenze e segrete connessioni. Il collezionista raccoglie oggetti, raduna frammenti non integrati nell'ordine delle cose; si interessa di «territori estremi»²⁰, cose desuete o declassate; chiama a raccolta scarti, resti e quanto si sottrae alla logica commerciale dell'utile, li libera dalle relazioni funzionali cui soggiacciono: «non si limita a sognare di essere in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore,

¹⁹ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 935.

²⁰ Cfr. W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 92.

dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono liberate dalla schiavitù di essere utili»²¹. Il collezionista affranca le cose dalla loro riduzione a valore di scambio, attraverso un doppio movimento, un movimento nel tempo (eterocromia) e un movimento nello spazio (eterotopia)²²: le sottrae alla linearità storica del tempo cui sono destinate e le salva dall'oblio; contemporaneamente produce uno spostamento nello spazio, generando un contesto nuovo più adeguato ad accoglierle, in cui le cose rivivono. In questo senso, agli occhi di Benjamin, egli è il vero «carattere distruttivo», l'autentico rivoluzionario, poiché rifiuta di sottostare alle leggi dell'utile e della funzionalità, le leggi del mercato che governano la moderna circolazione delle merci.

Quando la storia lascia sul terreno scarti e residui, il collezionista li raccoglie e interviene su di essi. Collocandoli in un nuovo contesto, una (ri)costruzione temporale e spaziale, egli dà voce al silenzio della storia. Ecco il carattere rivoluzionario del collezionista, che riorganizza il negativo, il rovescio della società e della storia entro un nuovo contesto: in questo modo, «ogni brandello e ogni scarto da lui salvato finisce per cospirare contro l'ordine esistente»²³.

La cultura è fatta di cose e il collezionismo non è che una «forma della memoria pratica»²⁴. E ciò vale in modo particolare per i libri, oggetto della passione di Walter Benjamin. Solo chi non abbia ripudiato la gioia infantile potrà scoprire il collezionismo di libri per l'infanzia, suggerisce Benjamin nella sua recensione all'opera di Karl Hobrecker²⁵. Il collezionista stabilisce una speciale relazione con i libri ricercati e accumulati negli anni e il suo atteggiamento nei loro confronti si muove entro una continua oscillazione fra ordine e disordine:

Sto aprendo le casse della mia biblioteca. Sì. I libri non sono ancora sulle mensole, non sono quindi ancora avvolti dalla lieve noia dell'ordine. Né io posso procedere in rassegna lungo le loro file al cospetto dei benevoli ascoltatori. Non dovete aver paura di tutto ciò. Non mi resta che pregarvi di venire con me nel disordine delle casse schiodate, nell'aria piena di polvere di legno, sul pavimento coperto di pezzi di carta stracciati, tra le pile di libri appena riportati alla luce del giorno, dopo due anni di oscurità, per condividere sin dall'inizio un poco dello stato d'animo, per nulla elegiaco, anzi piuttosto teso, che essi destano in un vero collezionista²⁶.

²¹ W. Benjamin, *Parigi la capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 154.

²² Cfr. F. Cappa, M. Negri, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 14.

²³ G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, cit., p. 167.

²⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 214.

²⁵ W. Benjamin, *Libri per bambini vecchi e dimenticati*, in *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, cit., p. 87.

²⁶ W. Benjamin, *Tirando fuori dalle casse della mia biblioteca*, in *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, cit., p. 105.

A partire dal 1918 Benjamin cominciò a raccogliere libri antichi e preziosi, parte dei quali costituisce la “Collezione Walter Benjamin di libri per bambini”²⁷, messa in salvo prima della rovina e ora custodita a Londra. Fra gli anni '30 e '40 la collezione fu conservata con cura dalla moglie Dora, che la portò dal sud della Francia a Londra.

Il bibliofilo Benjamin raccoglie e riabilita una letteratura marginale come quella dei vecchi libri per l'infanzia, alcuni dei quali costituiscono vere e proprie rarità non ancora contaminate dalla produzione in serie. In questa raffinata passione è possibile leggere non tanto l'esibizionismo vanesio di accumulare strani cimeli, ma la volontà anarchica e distruttiva di scardinare la continuità omogenea e vuota dell'esistente, attraverso la raccolta di scarti, il recupero di frammenti di un mondo perduto. Materiali inediti, per lo più scartati dall'uso comune, elementi strappati dal contesto sono riordinati secondo nuovi criteri in modo che si illuminino reciprocamente e che anche nei più insignificanti brandelli sia possibile rinvenire «il cristallo dell'accadere totale»²⁸.

Ma il vero segreto che ogni collezione conserva gelosamente sono i ricordi, ricordi legati agli oggetti raccolti, agli episodi accaduti intorno al ritrovamento dell'oggetto desiderato: «La mezzanotte è passata da un po' e ho davanti a me solo l'ultima cassa che è a metà. Pensieri diversi da quelli che vi ho raccontato finora si stanno impadronendo di me. Non pensieri, ma immagini, ricordi. Ricordi delle città in cui ho fatto tante scoperte: Riga, Napoli, Monaco, Danzica, Mosca, Firenze, Basilea, Parigi»²⁹.

Leggere

La lettura è per Walter Benjamin fin da subito un'esperienza di totale abbandono, di immersione profonda in un altro tempo, in un altro luogo: «per una settimana si rimaneva prigionieri del testo, che, lieve e segreto, fitto e incessante, ti avvolgeva come neve»³⁰. Leggere è un'esperienza di solitudine, di rapimento e di spaesamento: «Per leggere mi tappavo le orecchie. Non c'era stato un tempo in cui avevo sentito raccontare senza voce? Non da mio padre, però. Talvolta, in inverno, quando me ne stavo alla finestra nella stanza calda, era il nevischio a narrare senza rumore»³¹.

²⁷ Una ricostruzione storica precisa sulla Collezione dei libri per bambini di Benjamin è offerta dal saggio con cui Giulio Schiavoni introduce una raccolta di scritti sull'infanzia. Cfr. G. Schiavoni, *Avanzi di un mondo di sogno. Walter Benjamin e l'enciclopedia magica dell'infanzia*, in W. Benjamin, *Orbis Pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Emme Edizioni, Milano 1981, pp. 7-33.

²⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 515.

²⁹ W. Benjamin, *Tirando fuori dalle casse della mia biblioteca*, in *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, cit., p. 114.

³⁰ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 33.

³¹ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, cit., p. 23.

I libri per bambini, di cui Benjamin sarà appassionato collezionista, diventano ben presto oggetto anche della sua attenzione di studioso, di saggista e critico. La diffusione della letteratura per l'infanzia nella prima metà dell'Ottocento è certamente il risultato dell'innalzamento degli indici di alfabetizzazione dovuti alla maggiore scolarizzazione dei più piccoli, ma non tanto l'effetto atteso di un programma pedagogico intenzionale: essa emergeva dalla vita borghese, dalle sue atmosfere raccolte e protettive, in una metafora suggerita da Benjamin, «discendeva dal Biedermeier»³². Il libro per l'infanzia nasce dentro un contesto culturale di cui reca i segni, caricandosi di tensioni e ambivalenze: è il prodotto della cultura moderna e della sua volontà di controllo sociale. Ciò vincola il testo a una forte intenzionalità educativa e didascalica, tesa a favorire uno sviluppo senza devianze e orientata a un'etica di conformazione legata ai valori di obbedienza, sacrificio, rispetto³³.

Nel 1924, recensendo una storia della letteratura per bambini³⁴, il libro *Alte vergessene Kinderbücher* di Karl Hobrecker, si sofferma sull'autonomia del testo da ogni prospettiva pedagogica di stampo illuminista, intrisa di intenti moralistici, istruttivi ed edificanti. L'opera ricostruisce le origini e la storia del libro per l'infanzia a partire dalla fiaba, dall'abecedario, dal racconto popolare. Agli inizi della storia del libro per bambini c'è quel dizionario illustrato che è l'*Orbis pictus* di Amos Comenius, sulla cui immagine, nel periodo illuminista, si diffonde l'imponente *Elementarwerk* di Basedow, cui si deve aggiungere per Benjamin anche il *Bilderbuch für kinder*, opera monumentale in dodici volumi (di cui egli custodisce gelosamente qualche esemplare), ciascuno illustrato con incisioni su rame a colori, pubblicato a Weimar fra il 1792 e il 1847.

Ciò che fa del libro per l'infanzia un oggetto unico e lo salva dalle mire moralistiche di certe teorie pedagogiche è l'illustrazione. Questi libri, infatti, sono arricchiti da un folto apparato di immagini: dal XIX secolo tale apparato si presenta indubbiamente come meno prezioso, meno raffinato dei precedenti manufatti barocchi, per la bellezza dei disegni, l'uso dei colori, l'incisione su rame.

L'immagine è un aspetto decisivo dell'originale epistemologia benjaminiana: le figure dei libri per bambini danno corpo a una testualità complessa³⁵ di cui non solo le parole, ma anche disegni e struttura del volume, forme e materiali, sono parte. Tutto ciò contribuisce a generare quell'immersione in cui il bambino precipita di fronte al libro, quell'incomparabile «piacere

³² W. Benjamin, *Uno sguardo sulla letteratura per l'infanzia*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 102.

³³ Cfr. F. Cambi, *La letteratura per l'infanzia tra complessità e ambiguità. Testo, superficie e profondità*, in F. Cambi, G. Cives, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, Edizioni ETS, Pisa 1996, p. 51.

³⁴ W. Benjamin, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 84-96.

³⁵ M. Negri, *Nel regno delle figure. Lo sguardo di Walter Benjamin sul rapporto fra infanzia e letteratura*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, cit., p. 357.

del testo» di cui parlava Roland Barthes³⁶. La letteratura infantile è anche il luogo del fantastico, il luogo in cui il reale si dilata nel possibile. Benjamin riconosce la potenza immaginifica delle illustrazioni: «Non sono tanto le cose che, saltando fuori dalle pagine del libro, vanno incontro al bambino alle prese con le immagini fantastiche, ma è il bambino stesso che, guardandole, penetra in esse come una nube e si sazia dello splendore dei colori del mondo delle immagini»³⁷.

La preziosità e la raffinatezza delle immagini non devono, tuttavia, inibire il rapporto sensoriale, tattile oltre che visivo, con il libro: anzi, Benjamin invita a far interagire i bambini con questi oggetti, a instaurare un rapporto con i materiali, a manipolarli. Egli ricorda come Bertuch, nella prefazione al prezioso *Bilderbuch*, inviti i bambini a ritagliare le figure³⁸, con profondo sdegno degli adulti.

Fra le illustrazioni più belle, Benjamin ricorda quelle di Johann Peter Lyser³⁹, create per le fiabe di Grimm. Le sue immagini appaiono sbiadite rispetto al colore sgargiante e ardente del Biedermeier, ma si adattano meglio alle atmosfere di fiaba, ai paesaggi pallidi del nord, agli interni piccolo-borghesi. La xilografia a colore sprofonda la fantasia del bambino, che in essa si abbandona; quella in bianco e nero lo spinge fuori: la superficie colorata appare in sé intangibile, quella in bianco e nero invoca un intervento, chiede di essere scarabocchiata. Tutto ciò che in un libro attiva non solo la mente e l'immaginazione, ma anche le mani, suscita lo stupore e l'interesse di Benjamin, che a questo riguardo apprezza i libri di figurine estraibili, libri che hanno porte e tende che si aprono per far apparire altri personaggi; oppure libri di bambole di carta da vestire; o infine i cosiddetti libri magici, che mostrano figure differenti a seconda di come si muovono le pagine.

Una delle più vane imprese dei pedagoghi consiste nell'immaginare e predisporre materiali e oggetti esplicitamente destinati ai bambini. I bambini, invece, sono incuriositi e divertiti in ambienti di lavoro, in cui si opera sulle cose: sono attratti dai materiali di scarto prodotti in officina, in sartoria, in falegnameria. Mettendo insieme, ricombinando e riutilizzando questi scarti, i bambini non riproducono il mondo degli adulti, ma ricostruiscono un proprio mondo di oggetti.

Questo è quanto avviene con la fiaba, essa stessa, in un certo senso, materiale di scarto del mito e della leggenda, residuo entro l'universo letterario, entro la storia dell'immaginario umano. Il bambino, nota Benjamin, interviene sul materiale della fiaba, combina gli elementi in una forma narrante inedita, come farebbe con i materiali, la stoffa e gli oggetti delle costruzioni.

³⁶ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1989².

³⁷ W. Benjamin, *Uno sguardo sulla letteratura per l'infanzia*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 97.

³⁸ W. Benjamin, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 89.

³⁹ Ivi, p. 94. E cfr. Id., *Uno sguardo sulla letteratura per l'infanzia*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 102.

È una letteratura dei margini quella di cui stiamo raccontando. Una doppia marginalità caratterizza i libri per l'infanzia: non solo letteraria, ma anche iconografica. Anche gli illustratori, o come li chiama Antonio Faeti, i «figurinai»⁴⁰, ai margini dell'ufficialità dell'ambiente pittorico, ricercavano spazi più adeguati per una iconografia specifica, antica e popolare. La tradizione delle stampe popolari e della letteratura a esse collegata era assai diffusa in Italia, ma anche in Francia, in Inghilterra, in Germania. Si trattava, scrive Faeti, «della *littérature de colportage* francese, della *chapabooks* inglese, dei *biderbogen* tedeschi. Erano libretti portati nelle città e nelle campagne da venditori ambulanti [...] attraverso i quali poteva comporsi una “cultura” popolare, fondata su prodotti artigianali, naturalmente assai diversi da quelli offerti dall'editoria moderna»⁴¹. I fascicoli contenevano romanzi, aneddoti, consigli di varia natura, descrizioni di miracoli, resoconti di episodi storici, biografie di personaggi illustri; le immagini dovevano esporre, spiegare, convincere.

Alcuni editori assecondarono la tendenza per la quale la letteratura per l'infanzia finiva per appropriarsi di contenuti che gli adulti avevano scartato, offrendo ai bambini storie ereditate dalla tradizione della stampa popolare, proponendo prodotti simili ai *feuilleton* francesi. Del resto, tale passaggio dal genere popolare al genere infantile, echeggiava il percorso già seguito dalla fiaba.

Molti disegnatori illustravano sia i *feuilleton* sia i libri per l'infanzia, fondendo spesso i due tipi di *imagerie* entro un unico spazio. Nei libri per bambini le figure contraddicono l'atmosfera volutamente edulcorata, severamente censurata della letteratura dell'infanzia del tempo. Come scrive Faeti, «Il segno dei figurinai interrompe la coerente esattezza del progetto pedagogico che vorrebbe vietare ai bambini la conoscenza di tutto ciò che di “diverso”, opposto, alternativo esiste al mondo»⁴².

In questo senso, il mondo delle illustrazioni sembra a Benjamin sfuggire al controllo dei pedagogisti, che mostrano scarso interesse verso l'apparato iconografico del testo: un'intesa segreta lega i bambini e gli artisti che si comprendono ben al di là del linguaggio verbale.

In una conferenza radiofonica, Benjamin riflette sulla metafora assai diffusa che accosta la lettura al cibo, o meglio leggere e mangiare: «divorare libri»⁴³. La lettura rientra dunque fra i bisogni primari: non si legge, infatti, per ampliare il nostro patrimonio di conoscenze ed esperienze, «ma per accrescere noi stessi. In particolare i bambini, poi, leggono non per empatia bensì per assimilazione»⁴⁴. La lettura non riguarda tanto la conoscenza o la formazione, quanto la crescita stessa e «il potere» dei bambini. Raccontando della sua conquista dello scrittoio, come spazio personale di evasione, come proprio guscio,

⁴⁰ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani di libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972.

⁴¹ Ivi, p. 4.

⁴² Ivi, p. 8.

⁴³ W. Benjamin, *Letteratura per l'infanzia*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 129.

⁴⁴ Ivi, pp. 129-130.

scrive: «Sceglievo le ore più tranquille della giornata, e questo che fra tutti era il luogo più appartato. Allora aprivo la prima pagina e mi sentivo in uno stato solenne, come chi mette il piede su un nuovo continente»⁴⁵.

Giocare

L'occhio esperto del collezionista, l'ammirata contemplazione degli oggetti, la volontà di opporsi alla dispersione e all'oblio, nonché un trasporto autentico per il mondo materiale e metaforico che ruota attorno ai bambini, sono all'origine della passione che Walter Benjamin nutre anche nei confronti dei giocattoli.

Ripercorrendone la storia, egli riconosce come l'origine dei giocattoli in Europa risalga all'industria domestica sorta fra i ceti contadini e artigiani: i giocattoli non nascono da produttori specializzati, ma sono produzioni secondarie delle attività di corporazioni diverse (intagliatori, tornitori, silografi, pittori...), ciascuna impegnata in una precisa fase di lavorazione del prodotto. La produzione di giocattoli, infatti, assume la forma di una professione vera e propria solo nel XIX secolo, allorché anche i bambini nelle abitazioni cominciano a possedere la loro camera, con scaffali e bauli. Anche i veri e propri venditori di giocattoli compaiono tardivamente: prima la rigida specializzazione corporativa segnava non solo la produzione, ma anche la vendita dei giocattoli. Così c'erano commercianti di oggetti in carta, di oggetti fatti al tornio, oppure venditori di chincaglierie, ambulanti dei mercatini.

In Europa, nota Benjamin, sono tedeschi e russi a possedere il genio del giocattolo. Norimberga è la patria dei soldatini di piombo, come dei bellissimi animaletti che popolano l'Arca di Noè; di Monaco è la più antica casa delle bambole; della zona della Turingia la serie delle pecorelle o le camerette che stanno nelle scatole di fiammiferi. I giocattoli russi sono meno conosciuti, ma sono i più vari e interessanti⁴⁶: le numerose etnie che abitano il vasto territorio esprimono anche nella fabbricazione dei giocattoli le proprie differenze di cultura e tradizioni. Così vengono utilizzati, oltre al legno dipinto, intagliato e lavorato in mille fogge diverse, creta, stoffe, ossi, carta, cartapesta combinati insieme. Questi materiali sono impiegati nella produzione di burattini, animali intagliati, scrigni laccati e dipinti, giocattoli in legno, personaggi che raffigurano i vari mestieri, bambole di diverse dimensioni. In occasione di una mostra al Märkisches Museum di Berlino, Benjamin descrive gli oggetti esposti e passa in rassegna i teatri di marionette, i diorami, le bambole, i giochi di società, le deliziose forme di zucchero dei "giocattoli di pasticceria".

Nei giocattoli i bambini prediligono forme semplici e primitive, in cui ritrovare quello stile "domestico" arcaico e popolare di produzione. Proprio queste qualità vengono ricercate e perseguite anche nella realizzazione dei giocattoli industriali. Inoltre, i materiali che i bambini preferiscono sono le-

⁴⁵ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, cit., p. 114.

⁴⁶ W. Benjamin, *Giocattoli russi*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 156-158.

gno, argilla, carta e cartapesta, cui successivamente si aggiungono anche metalli, vetro e alabastro⁴⁷.

Benjamin riconosce l'attrazione che i bambini sentono per i materiali di scarto, eliminati proprio nei processi di lavorazione di laboratori e officine, quei luoghi in cui si opera materialmente sulle cose. I «cantieri» sono i luoghi in cui i bambini interagiscono con i materiali, si cimentano con oggetti, manipolano gli scarti e i residui che, ai loro occhi, possono rivelarsi possibilità impensate per giocare: «il mondo è pieno dei più incomparabili oggetti dell'attenzione e del cemento infantili. Dei più azzeccati. [...] Negli scarti di lavorazione riconoscono la faccia che il mondo delle cose rivolge proprio a loro, a loro soli. In questi essi non riproducono tanto le opere degli adulti quanto piuttosto pongono i più svariati materiali, mediante ciò che giocando ne ricavano, in un rapporto reciproco nuovo, discontinuo»⁴⁸.

Il giocattolo è il risultato di un tempo e di una cultura, in particolare della cultura economica e tecnica di una comunità. La cultura borghese getta sull'infanzia uno sguardo intriso di senso di colpa e insicurezze circa la relazione adulti e bambini, tuttavia capace di forme di "colonialismo" pedagogico. Questo sguardo produce oggetti materiali e immaginari infantili: nel caso dei giocattoli, nota Benjamin in una sottile intuizione, ne costruisce di deformati in grandezza e lunghezza, soprattutto di grandi dimensioni. Il «volto ghignante delle merce capitalista» effonde così nei negozi di provincia «un'atmosfera di allegria sfrenata e spaventosa»⁴⁹ che impregna i volti delle bambole, si manifesta nelle confezioni dei giochi di società o irrompe nei cosiddetti «vagoni catastrofe», che vanno in mille pezzi a causa di incidenti ferroviari escogitati appositamente.

Tale conoscenza storica e antropologica circa l'origine dei giocattoli, la loro produzione e diffusione e il loro uso è accompagnata da un'attenta riflessione sul gioco, che prende la forma di poche finissime considerazioni, disseminate nelle recensioni e negli articoli dedicati da Benjamin ai giocattoli antichi e moderni.

All'inizio del Novecento l'interpretazione del gioco, della dimensione ludica quale dimensione originaria dell'esperienza umana, diviene un motivo centrale nelle riflessioni di psicanalisti, psicologi e filosofi. Importanti elaborazioni, quali quelle di Sigmund Freud, Jean Piaget, Lev Vygotskij, Donald Winnicott, Melanie Klein, disegnano la cornice culturale entro la quale cresce un interesse rinnovato intorno al mondo dell'infanzia e ai suoi linguaggi.

Del giocattolo non è la capacità di rappresentazione che il bambino saggia e mette alla prova durante il gioco: non è l'aderenza al vero, la capacità di riprodurre la realtà che misura il successo di un giocattolo. Accade invece proprio il contrario, suggerisce Benjamin: «Il bambino vuole trainare qualcosa e

⁴⁷ W. Benjamin, *Storia culturale del giocattolo*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 162.

⁴⁸ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 13.

⁴⁹ W. Benjamin, *Giocattolo e gioco*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 179.

questo diventa un cavallo, vuole giocare con la sabbia e si trasforma in fornaio, vuole nascondersi e diventa guardia o ladro»⁵⁰. La capacità di imitazione dei più piccoli sta nel gioco, nella qualità del loro giocare, non nei giocattoli di cui si servono. Dunque la natura, la foggia e la consistenza dei giocattoli sembra irrilevante: sono i bambini a trovare giocattoli in qualunque cosa, a trasformarli e a servirsene durante l'azione ludica, perché «nessun adulto, pedagogo, fabbricante o letterato, sa trasformare i giochi come fanno i bambini»⁵¹.

Non l'imitazione, dunque, ma la ripetizione è la legge non scritta, "l'anima" stessa del gioco infantile⁵². E qui non è solo l'eco di Freud, come nel caso della teoria del sogno e del risveglio dal sogno. In questo caso Benjamin si richiama in modo puntuale ed esplicito alle parole del padre della psicanalisi, nonché al famoso saggio *Al di là del principio di piacere*⁵³. Secondo Freud, sarebbe proprio la coazione a ripetere a spingere il bambino a giocare: la legge della ripetizione, primaria e indipendente rispetto al principio di piacere, sarebbe tesa a dominare, dunque a elaborare psichicamente, un evento che ha suscitato una forte impressione emotiva. Il bambino attraverso la finzione ludica, fondata sulla ripetizione, utilizza il dominio sugli oggetti per realizzare una drammatizzazione in cui trasforma in attiva una situazione vissuta in modo passivo.

Scrivendo Benjamin, quasi parafrasando Freud, «ogni esperienza più profonda vuole insaziabilmente, fino alla fine di tutto, la ripetizione, il ritorno, la reiterazione di quella situazione originaria da cui ha preso le mosse»⁵⁴. È la legge dell'"ancora una volta", che rende felice ogni bambino: l'essenza del gioco sta proprio nel "fare sempre di nuovo", nel "fare ancora una volta", e ancora e poi ancora.

Altri motivi freudiani emergono nelle pagine che Benjamin dedica ad alcuni giocattoli, in particolare all'attenzione che egli tributa alle bambole e al teatro dei burattini e delle marionette⁵⁵. La bambola, diventata un giocattolo infantile dopo essere stata un oggetto importante nelle ritualità magiche e religiose, è il prototipo comune a marionette, burattini, automi e manichini. Oggetti affatto rassicuranti, capaci di suscitare a un tempo attrazione e repulsione, essi appaiono come manifestazioni dell'ambigua esperienza della soglia fra umano e non umano, insinuando il dubbio che qualcosa che sia privo di vita possa d'improvviso animarsi.

⁵⁰ W. Benjamin, *Storia culturale del giocattolo*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 162.

⁵¹ W. Benjamin, *Antichi giocattoli*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 169.

⁵² W. Benjamin, *Giocattolo e gioco*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 181.

⁵³ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere di Sigmund Freud, Vol. 9, L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

⁵⁴ W. Benjamin, *Giocattolo e gioco*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 182.

⁵⁵ Cfr. W. Benjamin, *Elogio della bambola. Note critiche sul volume "Puppen und Puppenspiele" di Max von Bohlen*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 170-176; Id., *Teatro dei burattini a Berlino*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 188-196.

Bambole, marionette e burattini (per rimanere nell'ambito dei giocattoli) sono manifestazioni del sentimento perturbante. Smentendo il legame esistente fra perturbante e ignoto stabilito da Jentsch⁵⁶, Freud descrive tale sentimento come una «sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»⁵⁷. Ciò che in passato era per noi familiare, *heimlich*, irrompe nel sentire presente, percepito ormai come estraneo, *unheimlich*. Perturbante non è niente di estraneo o insolito, ma è anzi qualcosa di familiare alla vita psichica fin dai tempi più antichi, che è divenuto estraneo a motivo della rimozione: convincimenti o credenze un tempo radicati, superati o rimossi nel tempo, ormai dimenticati e sedimentati nell'inconscio, nel loro improvviso riemergere creerebbero nell'uomo un senso di disagio.

Uno degli oggetti che può generare il sentimento perturbante è la bambola. Freud, come Benjamin, fa riferimento alla bambola Olympia, protagonista di un famoso racconto di Hoffmann, che viene scambiata per una ragazza in carne e ossa. La bambola, al centro delle prime esperienze affettive dell'infanzia, esprime un'ambivalenza inquietante fra innocenza e sensualità: l'erotismo della bambola appare come velato di nostalgia e richiama uno stadio antichissimo della vita dell'individuo.

Le marionette, che condividono con le bambole tale soglia fra animato e inanimato, abitano il territorio del comico, della beffa e della burla infantile, in cui identificazione e presa di distanza, paura e risata, sapientemente intrecciate, disegnano i contorni di uno spettacolo del tutto originale. Nel saggio *Elogio della bambola*, a partire dal libro di Max von Bohlen, il collezionista Benjamin passa in rassegna sia le bambole, un tempo prodotte artigianalmente in terracotta, ormai sostituite da quelle in porcellana, o in materiali poco preziosi e più resistenti, sia la storia del teatro di burattini e marionette e la sua diffusione in Germania. Ma burattini e marionette sono al centro di una trasmissione radiofonica in cui Benjamin introduce il pubblico dei ragazzi alla scoperta del mondo affascinante di quel teatro: qui Kasperle (Arlecchino in Germania) è il protagonista di molte commedie avventurose, che nascono dentro i laboratori meravigliosi di vecchi burattinai e marionettisti, che girano le piazze delle città d'Europa per divertire grandi e piccoli.

Nella passione di Benjamin per i giocattoli non si legge solo lo sguardo del collezionista: «Ma se un poeta moderno dice che per ciascuno esiste un'immagine a cui tutto il mondo poi si riduce, per quanti essa non si leva da una vecchia scatola di giocattoli?»⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in appendice a R. Ceserani, *La Narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 399-410.

⁵⁷ S. Freud, *Il Perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. 9, cit., p. 82.

⁵⁸ W. Benjamin, *Giocattolo e gioco*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 182.

Ascoltare

Autentico nutrimento per tutti i bambini sono le storie raccontate dagli adulti. In un brano di *Infanzia berlinese*, Benjamin indugia nella minuta descrizione del momento in cui la febbre lo coglie, lo costringe a letto, trasformando la ritualità e le abitudini quotidiane, e lo fa oggetto di cure straordinarie: allora le carezze della mamma passavano per quelle stesse mani da cui «scorrevano le storie»⁵⁹ che poi avrebbe potuto ascoltare da lei; «il corpo si credeva affrancato per sempre dal bisogno di nutrirsi. In compenso era avido di storie»⁶⁰.

Storie, fiabe, racconti, favole, leggende: per i bambini, ascoltare i racconti di un narratore significa stimolare l'immaginazione, sviluppare le conoscenze, comprendere le proprie emozioni, le ansie e le aspirazioni, ma anche le paure. Raccontare, la più antica e la più nobile delle arti, è mettere in forma le esperienze. Scrive Benjamin nel breve saggio dedicato alla narrazione e all'opera di Leskov: «Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita – e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia»⁶¹. Benjamin iscrive la narrazione alle società pre-moderne: la cultura popolare, le fiabe, le avventure narrate dai mercanti e dai girovaghi, gli apologhi, frutto della sapienza di chi ha vissuto a lungo, evocano forme d'esperienza che costituivano la base dell'artigianato, fondate su singolari consonanze fra «l'anima, l'occhio e la mano»⁶².

Alla perdita, all'atrofia dell'esperienza, proprie della modernità, corrisponderrebbe il declino dell'arte di narrare: nell'epoca moderna, secondo Benjamin, la narrazione ha lasciato il posto all'informazione, forma di comunicazione fondata sull'attualità e sull'immediatezza, anziché sull'intreccio e sulla stratificazione dei tempi.

Il grande narratore ha le sue radici nel popolo, nella millenaria sapienza popolare: per questo la fiaba, la forma narrativa delle origini, «che è anche oggi la prima consigliera dei bambini, dopo essere stata un tempo quella dell'umanità, continua a vivere clandestinamente nel racconto. Il primo vero narratore è e rimane quello di fiabe»⁶³.

Considerata “residuo” entro la storia spirituale dell'umanità, apparentemente anacronistica, la fiaba tradizionale è in realtà una delle matrici profonde della cultura, invariante e trasversale, come argomenta Franco Cambi⁶⁴. È

⁵⁹ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, cit., p. 37.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011, p. 19.

⁶² Ivi, p. 85.

⁶³ Ivi, p. 71.

⁶⁴ Cfr. F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, Edizioni ETS, Pisa 1999. Sulla cosiddetta “universalità” transtorica e transculturale della fiaba, si veda il celebre studio di V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

dunque necessario superare la marginalità culturale entro la quale è confinata: a un'interpretazione storico-critica e genetico-strutturale, la fiaba appare quale crocevia essenziale nella storia della cultura, leggibile attraverso gli strumenti più sofisticati della ricerca storica, letteraria, testuale, antropologica, psicologica⁶⁵. Le fiabe, sintetizza Cambi, «hanno l'autorità dell'arcaico, hanno legami profondi con l'inconscio (collettivo e individuale), hanno la forza di evocare traiettorie di esistenza, problemi della crescita, esorcizzandone la negatività e operando su di essi una rassicurazione»⁶⁶. Esse si adeguano perfettamente alla mente infantile, al suo tumultuoso contenuto di aspirazioni, angosce, frustrazioni. Sono in un certo senso fuori del tempo e insieme sanno esprimere immagini, significati e visioni di tanti tempi diversi: presentano situazioni e figure archetipiche che incarnano aspetti contraddittori del bambino, dell'uomo, come del mondo intero. Parlano lo stesso linguaggio non realistico del bambino; rispettano la sua visione magica delle cose; trattano di problemi universali e dei modi con cui risolverli; esorcizzano incubi inconsci, placano inquietudini, insegnano a vincere le insicurezze e ad accettare le responsabilità: ad affrontare la vita.

«Le fiabe sono vere»⁶⁷, scriveva Italo Calvino nell'introduzione della sua famosa raccolta delle fiabe italiane. La loro verità non è quella lineare del rapporto di causa ed effetto: è la verità dell'immaginazione che, per loro tramite, risponde agli interrogativi eterni che riguardano la vita umana, la crescita, la realizzazione di sé e la morte.

Per queste ragioni, appare anche a Benjamin del tutto insensato edulcorare i messaggi, ricoprire ogni cosa con una patina di falsa e sdolcinata allegria, censurare situazioni difficili, ansiogene o angosciose che le fiabe presentano. I bambini, infatti, non sono passivi ascoltando le storie: la forma della narrazione orale, infatti, avvince e rassicura, rende partecipi, e i bambini “manipolano” i materiali, comprendono trasformando i contenuti che apprendono. Nella fiaba poi il soprannaturale non appare più problematico di ciò che è quotidiano e familiare; i personaggi magici non spaventano in quanto esseri ultraterreni, ma allo stesso modo di briganti, assassini umani⁶⁸.

⁶⁵ In particolare, Cambi insiste non solo naturalmente sul carattere formativo della fiaba (sulla capacità di parlare di formazione e di agire sulla formazione), ma soprattutto sulla complessità della fiaba, intesa quale molteplicità di livelli cognitivi ed espressivi, intreccio di piani semantici, di tempi e di spazi diversi, capaci di esprimersi come unità: «complessità che si manifesta come il carattere dominante e più specifico di questo racconto relativo a un percorso di esperienza (o viaggio) costellato di prove e sviluppato in una dimensione tra reale e fantastica, in cui l'eroe si afferma come vincitore, e sempre facendo approdare il racconto al lieto fine, che chiamiamo fiaba» (F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, cit., p. 15).

⁶⁶ F. Cambi, *La letteratura per l'infanzia tra complessità e ambiguità. Testo, superficie e profondità*, in F. Cambi, G. Cives, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, cit., p. 50.

⁶⁷ I. Calvino, *Introduzione*, in *Fiabe italiane – raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Mondadori, Milano 1993, p. 13.

⁶⁸ Cfr. M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano 1979, p. 17. Cfr.

Inoltre, la capacità della fiaba di incutere paura e spavento, ma nel contempo di consolare, dipende anche dalle sue caratteristiche formali: non nasconde la crudeltà dei personaggi e degli eventi, non addolcisce la logica punitiva che colpisce il malvagio, ma le stempera entro la sua particolare forma narrativa e stilistica.

È per il suo carattere di “residuo” della cultura, per la sua origine popolare che la fiaba suscita l’interesse e la passione di Benjamin. Ma c’è indubbiamente un altro aspetto: la capacità della fiaba di tenere insieme la dimensione dell’ascolto e la dimensione della visione: una voce narrante capace di evocare un mondo di immagini, parole che fanno rendere visibile l’invisibile, generare incantamento, stimolando immaginazione, pulsioni, intuizioni.

Benjamin ritrova questa densa qualità dell’ascolto in un mezzo che, all’inizio del Novecento, prorompe nella quotidianità delle case borghesi e soprattutto nell’immaginario moderno: la radio.

La radio, che suscita il suo interesse quale strumento di riproducibilità tecnica fin dalla sua fase aurorale, diventa per Benjamin il dispositivo volto a rinnovare anche le forme di narrazione: i suoi racconti radiofonici costituiscono l’ennesimo genere apparentemente residuale, in cui l’autore si sperimenta in modo raffinato e originale.

La radio costituisce un mezzo di diffusione culturale a domicilio, un mezzo di divulgazione quotidiana, consente la partecipazione a un evento e l’aggregazione di comunità di partecipanti, in sé isolati, ma legati dalla simultaneità dell’atto comunicativo. La radio è un mezzo fruibile nell’individualità, ma capace di costruire collettività, che sono radunate nella sincronia dell’unità di tempo, ma anche dislocate nello spazio: il mezzo radiofonico è per Benjamin custode di una complessità estremamente interessante e dialettica. Si tratta, infatti, di un oggetto dotato di materialità, ma in grado di trasformarsi come medium di ciò che va al di là della materia: la voce che promana dalla «piccola scatola», come la chiama Bertolt Brecht, rinvia a un altrove, ma allo stesso tempo attesta l’esistenza di presenze, che si “fanno vive” entro un’inquietante spettralità.

Convinto della necessità di rovesciare l’estetizzazione della politica⁶⁹, cui attendono i fascismi in Europa, in una rinnovata politicizzazione dell’arte, egli vede nella radio uno dei mezzi più interessanti per riflettere sul ruolo e sullo statuto di autore e su quello di pubblico, sulla relazione fra produttore e consumatore, nel caso della radio, fra emittente e destinatario, per volgere la passività indotta dall’ipnosi propagandistica in attività, partecipazione, attraverso un’opera di educazione del pubblico.

B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977.

⁶⁹ Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011; Id., *L’autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 199-217.

Per queste ragioni, consapevole delle potenzialità educative del mezzo, saggiando la propria poliedrica versatilità, Walter Benjamin scrive fra il 1929 e il 1932, negli ultimi anni della Repubblica di Weimar, testi di critica letteraria, teatrale, di costume, tre radiodrammi e molte conferenze radiofoniche dedicate ai bambini e ai ragazzi, intervenendo alla radio di Berlino e di Francoforte⁷⁰. È questa «l'Ora per ragazzi» (*Jugendstunde*): venti/trenta minuti di trasmissione radiofonica, dedicata esplicitamente ai più piccoli.

Come suggerisce Giulio Schiavoni, si tratta di «micro-narrazioni»⁷¹, termine da intendersi in un duplice senso, ossia narrazioni che avvengono per tramite del microfono e narrazioni dal carattere breve, piccole storie.

Complice lo stesso Benjamin che, in una lettera a Scholem⁷² parlò di questi testi come di lavori a margine della propria produzione, quasi si trattasse di meri espedienti per guadagnarsi da vivere, queste narrazioni radiofoniche continuano a essere considerate in un certo senso “minori”. È l'autore stesso a spiegare come questi testi non siano scritti di sua mano, bensì dettati.

La cornice entro la quale possono essere riuniti è espressa nel titolo che Rolf Tiedemann⁷³ diede alla prima raccolta di questi testi, “illuminismo per ragazzi”, a indicare quel risveglio, quello sguardo critico sul presente di cui il medium e i contenuti dei racconti dovevano farsi promotori. Questo intento pedagogico affatto distante dai tentativi di quella «pedagogia coloniale», tesa a manipolare le coscienze e le menti dei piccoli uditori, si manifesta in particolare nel tentativo di destare uno sguardo attento, uno spirito di osservazione, capace di smascherare le mistificazioni ideologiche, le semplificazioni acritiche impartite come veritiere. Schiavoni riconosce in questa pedagogia la forma maieutica dell'Haskalà propria dell'illuminismo ebraico, che procede per interrogazioni, stimoli, discussioni tese ad accompagnare l'allievo lungo il proprio cammino verso il vero.

I testi radiofonici dedicati ai ragazzi spaziano entro un ampio ventaglio di temi. Un gruppo di narrazioni riguarda esplicitamente la città di Berlino: la vita quotidiana per le strade della città (*Un ragazzo di strada berlinese; Venditori ambulanti e mercati della vecchia e della nuova Berlino; Dialetto berlinese*); la passione per il teatro dei burattini, la cui storia è ricostruita in *Teatro dei burattini a Berlino*, e per i giocattoli (carillon di tutte le fogge, eserciti interi di soldatini, “libri veloci”, timbri, animali di legno, un intero mondo delle bambole, giochi dell'oca, giochi di carta, lepri marzoline...) passati in rassegna nelle stanze di quel “paese delle meraviglie” che è un grande magazzino di Berlino, raccontato in *Passeggiata berlinese tra i giocattoli*. La metropoli è precisamente lo spazio in

⁷⁰ Cfr. W. Benjamin, *Tre drammi radiofonici*, U. Gandini (a cura di), cit.

⁷¹ G. Schiavoni, *Un micro-narratore accorto e garbato, Introduzione* in W. Benjamin, *Burattini, streghe, briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932)*, G. Schiavoni (a cura di), Rizzoli, Milano, 2014.

⁷² Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 180.

⁷³ Cfr. R. Tiedemann (a cura di), *Aufklärung für Kinder. Rundfunkvorträge*, Frankfurt a.M. 1985.

cui esercitare lo sguardo, acuire lo spirito di osservazione e saggiarne le potenzialità critiche: nei racconti, attraverso l'uso di molteplici espedienti narrativi, Benjamin dà prova di come guardare, interrogare, mettersi in ascolto della città, passeggiando per le sue strade, di come scrutare nelle sue pieghe, come ritrovare nei suoi scarti l'altra città, nascosta e in ombra, come riscoprire in essa tracce del tempo passato, presente e futuro. Ci sono poi testi dal carattere eminentemente pedagogico dedicati ai libri e alla letteratura per l'infanzia, su cui ci siamo già soffermati. C'è, infine, un folto gruppo di testi eterogenei quanto ad argomenti trattati, ma che appaiono omogenei quanto ad atmosfere, tono, colori: il racconto delle avventure e delle ciarlatanerie di Cagliostro o delle sventure di Caspar Hauser, le persecuzioni di streghe, zingari e briganti; i racconti notturni di Hoffmann (che, come l'autore confessa agli ascoltatori, da piccolo poteva leggere solo di nascosto⁷⁴); storie di catastrofi naturali come il terremoto di Lisbona, l'inondazione del Missisipi, la sciagura di un disastro ferroviario...

Siamo al tramonto della Repubblica di Weimar, si stanno affacciando i tempi più bui della storia, che precipiteranno l'Europa nell'orrore, e Benjamin presagisce la rovina⁷⁵. Ciò può motivare la scelta dei soggetti e del tono che accomuna queste narrazioni. Tuttavia, pare impossibile non pensare che anche il medium attraverso cui questi racconti vengono diffusi non sia complice delle atmosfere oscure e sinistre sottese alle storie. Tutte le invenzioni della modernità, infatti, hanno profondamente influenzato la narrativa, con riferimento non solo ai meccanismi di produzione, riproduzione e diffusione, ma anche al repertorio di temi e motivi: l'illuminazione elettrica, il treno a vapore e la ferrovia, la fotografia e il cinema hanno prodotto straordinarie trasformazioni dell'immaginario moderno. In particolare, la letteratura fantastica⁷⁶ non solo ha assorbito e interpretato tali profonde innovazioni, ma è stata anche capace di mostrarne il carattere costitutivamente ambiguo: il progresso inarrestabile dell'umanità nasconde, infatti, coni d'ombra, contraddizioni e si accompagna a inquietudini e paure. Proprio tale finissima sensibilità per le contraddizioni dell'epoca moderna, per i suoi apogei e le sue rovine, è un motivo centrale nel pensiero e nella poetica di Walter Benjamin.

Così ritroviamo nei racconti radiofonici alcuni temi propri della letteratura fantastica, come la magia e il soprannaturale, la catastrofe, il doppio e il sosia, la metamorfosi, il sogno: ma è soprattutto l'uso del medium a evidenziare questo «legame privilegiato fra motivo radiofonico e modo fantastico della narrazione»⁷⁷. La voce incorporea che cattura l'ascolto degli uditori, anche dei

⁷⁴ L'episodio viene riferito nei particolari in W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Mille-novecento*, cit., p. 90, laddove si racconta della severa proibizione di avvicinarsi a «Hoffmann dei fantasmi».

⁷⁵ G. Schiavoni, *Un micro-narratore accorto e garbato, Introduzione* in W. Benjamin, *Burattini, streghe, briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932)*, cit.

⁷⁶ E. Cappellini, *Voci e presenze. Appunti su radio e fantastico*, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 2, 2007, p. 237.

⁷⁷ Ivi, p. 262.

più piccoli, quelli che Benjamin chiama «Egredi invisibili!», è una presenza viva, reale, che accade in un tempo e attraverso un corpo che parla. Il contrasto fra invisibilità corporea e sonorità viva della voce, che l'apparecchio radiofonico restituisce, dischiude il senso di una perturbante inquietudine.

Alla potenza e alla pervasività delle immagini e alla corrispondente esperienza dell'occhio, perno della teoria della conoscenza di Benjamin, si affianca la magia e l'espressività della voce, capace di penetrare l'interiorità e catturare l'uditore, dotata di potere evocativo e in grado di generare forti effetti di realtà. La radio, enfatizzando la qualità dell'evocazione sonora, sviluppa un potenziale educativo, artistico e culturale del tutto inediti.

ANNUNCIATORE: Ho già sentito a sufficienza chi siete, tanto che ho quasi il capogiro. Ma che cosa volete qui alla radio? Perché mi importunate mentre lavoro?

CARBONAIO PETER MUNK: A essere sinceri, signor annunciatore, ci piacerebbe immensamente arrivare nel Paese delle Voci.

ANNUNCIATORE: Nel Paese delle Voci? Il carbonaio Peter Munk? Ma che cosa vuol dire tutto questo? Dovreste spiegarvi un po' meglio!

CARBONAIO PETER MUNK: Vede, signor annunciatore, è un secolo che stiamo nel libro di fiabe di Hauff. In questo modo possiamo parlare sempre solo a un bambino per volta. Ma adesso pare sia di moda che i personaggi delle fiabe escano dai libri e passino nel Paese delle Voci, dove possono presentarsi a diverse migliaia di bambini in una sola volta. E così vogliamo farlo anche noi, e ci è stato detto che proprio Lei, signor annunciatore, è la persona giusta per darci una mano⁷⁸.

L'infanzia, «il passato balenante nel presente»

La pedagogia di Benjamin, la sua idea di educazione emerge dal racconto dell'immaginario infantile, dalla sua materialità, dal suo mondo di oggetti, libri, esperienze, voci. Pur immerso nei luoghi e nelle esperienze dell'infanzia borghese, nel calore e nel senso di protezione che ne risulta, egli rifiuta ogni forma di mitizzazione, ogni edulcorata o utopica rappresentazione.

Per i bambini l'infanzia è l'età della soglia, il luogo di una tensione, di un mutamento che si consuma nell'intervallo fra attesa e slancio, in un presente carico di promesse. Tale tensione riguarda le dimensioni del tempo. Per gli adulti l'infanzia è il passato che balena nel presente e lo rende riconoscibile, il ricordo che racchiude in sé, come in uno scorcio, l'immagine del mondo.

La speciale sensibilità per l'infanzia e l'educazione non trova spazio entro una compiuta pedagogia o una filosofia dell'educazione: si dissemina in frammenti che prendono forme diverse, assumendo molteplici sfaccettature, come in un caleidoscopio.

Da studente Benjamin partecipa alle attività dei movimenti della gioventù, ispirati dal maestro Gustav Wyneken, e comincia a confrontarsi giovanissimo

⁷⁸ W. Benjamin, E. Schoen, *Il cuore freddo. Radiodramma di Walter Benjamin ed Ernst Schoen. Dalla fiaba di Wilhelm Hauff*, in W. Benjamin, *Burattini, streghe, briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932)*, cit.

con gli ideali di riforma e i programmi di rinnovamento della cultura e dell'educazione. Dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, prende le distanze dal movimento, che si esprime con posizioni decisamente interventiste.

Negli anni Venti, alla pedagogia riformista ufficiale della Germania di Weimar, egli comincia a opporre un'intensa riflessione disseminata su giornali e riviste attraverso interventi e recensioni di impronta chiaramente materialistica. Da questo momento i suoi interessi pedagogici cominciano a convergere sull'infanzia e sul suo mondo, non più sulla giovinezza.

Smascherare i presupposti ideologici della pedagogia borghese, volta al controllo pervasivo delle menti dei più piccoli, significa per Benjamin, da un lato, proporre alcuni modelli alternativi che sembra riconoscere nel metodo di educazione proletaria⁷⁹ (cui si avvicina durante il soggiorno a Mosca), nella proposta di Pestalozzi o nel teatro di Brecht, ma, dall'altro lato, e qui è la vera originalità del contributo di Walter Benjamin, significa decostruirne le premesse scrutando a fondo, nella sua materialità, quel mondo dell'infanzia fatto di giochi e giocattoli, di libri, di immagini, di voci, di tempi e di luoghi. Significa esercitare un pensiero micrologico, che ricerca figure, tracce, presenze, senza trascurare dettagli, scarti, frammenti. Lì, immersi nel "loro" mondo, i bambini appariranno come quelle «creature singolari e incommensurabili»⁸⁰, portatrici di un'incantevole estraneità, tanto affascinante.

Questa alterità corrisponde a un universo di possibilità cognitive e di sensibilità, in cui si configurano i rapporti che i bambini intrattengono con gli oggetti e con gli adulti, i procedimenti logici, le forme dell'immaginazione, le leggi del gioco, come anche le loro paure, le angosce e le gioie. Le certezze filistee dei pedagoghi, impegnati nell'impresa di prefigurare un'immagine di bambino e "colonizzare" la sua alterità, attraverso conformismi borghesi e precettistiche pedanti, appaiono a Benjamin le più dannose.

Emerge dalle pagine di Benjamin un'immagine di infanzia ben più complessa di quella dei "piccoli adulti in miniatura", o degli "adulti con riserva", fornite dalla pedagogia dell'epoca, che non riesce a pensare il bambino se non in funzione dell'adulto che lo guarda, secondo i modi e i tempi della sua cura⁸¹. L'immagine di bambino che Benjamin racconta è certo estranea all'accusa di idealismo che può essere rivolta alla pedagogia o alla psicologia sperimentale: è

⁷⁹ Cfr. W. Benjamin, *Pedagogia coloniale*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 248-250; Id., *Una pedagogia comunista*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 250-254; Id., *Programma per un teatro proletario di bambini*, in *Figure dell'infanzia*, cit., pp. 219-226. Conosciuta durante il soggiorno a Mosca, l'educazione bolscevica sembra costituire un modello interessante al fine di contrastare i presupposti dell'educazione borghese. Per promuovere il superamento della scissione fra teoria e prassi, secondo le indicazioni marxiane, come pure della specializzazione e parcellizzazione delle conoscenze, secondo l'insegnamento di Goethe, egli propone un'educazione politecnica. Per superare la formalità in cui operano l'autorità e il moralismo del precettore, è necessario un luogo in cui riformare la relazione fra adulto e bambino. Questo luogo è il teatro.

⁸⁰ W. Benjamin, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 89.

⁸¹ Cfr. P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, 2 Voll., Laterza, Bari 1976.

un'immagine per nulla edulcorata, ma ricca di sfumature, di chiaroscuri. Mentre l'ideologia sembra ancora irretita dal sogno dell'innocenza, Benjamin è attratto da quanti come Klee⁸², intuendo la complessità e le ambiguità del mondo infantile, cominciano a dipingerne anche i tratti crudeli, grotteschi e dispotici.

Negli stessi anni, anche la psicanalisi, interrogando l'infanzia nel tentativo di fondare una antropologia su presupposti epistemologici nuovi, rivela le fatiche dell'impresa analitica, per l'alterità e la prossimità con cui il bambino ci appare. Tuttavia, proprio la psicanalisi ricostruisce il paradigma dell'infanzia originaria⁸³: mostra come residui mnestici e modalità funzionali arcaiche, dunque «frammenti d'infanzia»⁸⁴, siano presenti e attivi nella personalità adulta. L'infanzia è per Freud il luogo di una certa estraneità a se stessi, «un "altrove" che attesta l'esistenza di un tempo vissuto sottratto tanto alla cumolazione della storia quanto alla trasparenza dell'autobiografia»⁸⁵. La psicanalisi cerca di avvicinarsi alla verità dell'infanzia, di riconoscere, attraverso il ricordo e la rielaborazione, il bambino che siamo stati e che è in noi: l'infanzia si trova alla fine della ricerca, benché retrospettivamente sia l'inizio. «L'origine è la meta»⁸⁶, direbbe Benjamin echeggiando Karl Kraus.

Soprattutto nei libri per bambini Benjamin rintraccia i segni di una condizione lacerata, segreta e ambigua dell'infanzia, presa fra ansie di realizzazione e volontà utopica di rinnovamento del mondo: la letteratura per bambini, nota Cambi, lascia emergere «l'altro volto dell'infanzia, quello connesso alla sua realtà (antropologica e antropologico-culturale) più profonda, sfuggente [...] ci rimanda una visione più radicale della condizione umana, inscritta già nel suo 'inizio'»⁸⁷.

Nella sua antropologia dell'infanzia, Benjamin è alla ricerca di quanto, nascosto o rimosso, possa salvare non solo il passato ma ciò che resta a venire: nei bambini, nel ricordo (e nel residuo) dell'origine, sembra essere custodita quella speranza di riscatto.

⁸² W. Benjamin, *Antichi giocattoli. A proposito della mostra di giocattoli presso il Museo della Marca*, in *Figure dell'infanzia*, cit., p. 168.

⁸³ Sull'infanzia intesa come esperienza originaria dell'uomo, cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978. Per Agamben «un'esperienza originaria, lungi dall'essere qualcosa di soggettivo, non potrebbe essere allora che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè del linguaggio: una esperienza "muta" nel senso letterale del termine, una *in-fanzia* dell'uomo in cui il linguaggio dovrebbe appunto segnare il limite» (p. 45). In questo senso una teoria dell'esperienza sarebbe una teoria dell'infanzia: «Come *infanzia dell'uomo*, l'esperienza è la semplice differenza fra umano e linguistico. Che l'uomo non sia sempre già parlante, che egli sia stato e sia tuttora *in-fante*, questo è l'esperienza» (p. 49). Cfr. inoltre G. Boffi, *Nero con bambino. L'antropologia impolitica di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 1999.

⁸⁴ S. Vegetti Finzi, *Un quesito freudiano: il bambino è nell'infanzia?*, in «Aut Aut», 191-192, 1982, p. 71.

⁸⁵ Ivi, p. 75.

⁸⁶ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 83.

⁸⁷ F. Cambi, *La letteratura per l'infanzia tra complessità e ambiguità. Testo, superficie e profondità*, in F. Cambi, G. Cives, *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*, cit., p. 85.