

Contributi/7

Un presente rivolto all'indietro

Tecniche della memoria in Bruno e Benjamin

Alessandro Carrieri

Articolo sottoposto a doppia *blind review*. Inviato il 22/03/2019. Accettato il 08/07/2019.

A FACING BACKWARDS PRESENT. TECHNICS OF MEMORY IN BRUNO AND BENJAMIN

Starting from the philosophical speculations of Giordano Bruno and Walter Benjamin, the article aims to focus the theme of *memory*, analysing its historical and political value – as the ‘true measure of life’, image and timeless seal in which history stops – and on the utopian redemptive possibilities of remembering, understood as a ‘retroactive reference of the present to the past’ able to shape a real ‘dialectic of reminiscence’ and spread new light not only on past history, but also and above all on present and future history.

Introduzione

Questo breve saggio – che intende sondare il terreno di un possibile confronto tra Giordano Bruno e Walter Benjamin, due pensatori non solo molto distanti, storicamente e filosoficamente, ma apparentemente del tutto irrelati – si è sviluppato, in pieno spirito benjaminiano, «assecondando gli angusti punti d'appoggio offerti dal caso»¹. Al netto delle evidenti divergenze circa radici, contesto e intenti delle loro rispettive speculazioni, infatti, è tuttavia possibile individuare alcuni elementi analogici tra i due autori, anche e soprattutto in virtù della radicalità e della peculiarità delle loro proposte filosofiche – che sarebbe un eufemismo definire originali, se si considerano il contesto entro il quale sono maturate e le implicazioni storico-politiche che recano seco –, spesso diametralmente opposte a quelle dei loro rispettivi contemporanei.

In particolare, l'attenzione da entrambi dedicata alla *memoria*, alla sua arte e alle sue tecniche e la singolarità delle loro conclusioni – che si accostano straordinariamente nel considerare il valore specificamente politico della *memoria* e la sua capacità di operare non solo sul passato, ma anche e soprattutto sul presente e sul futuro –, nonché il comune e profondo interesse per i frammenti,

¹W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino 2010, p. 512.

gli stracci e le *minuzzarie*, giustificano in larga parte il senso e il fine di questo lavoro. Quanto al suo andamento e alla sua struttura, chiunque si trovi a dover indagare il principio della memoria – che, ricorda Paolo Vinci, Benjamin concepiva come «costitutivo di un processo di soggettivazione, come un nuovo modo di pensare la soggettività»² – e dunque del *tempo*, non può che procedere come il collezionista benjaminiano: attraverso un paziente scrutinio critico dei frantumi e degli scarti isolati, dei resti antifunzionali dell'esistente, operato nel tentativo di illuminare, mediante sempre nuove *ars combinatorie*, inesplorate costellazioni di senso, o per dirla con Remo Bodei, «trasformare la ricchezza dei significati depositatisi in strati lungo la storia dell'umanità, in combustibile per ravvivare la fiamma della soggettività»³. In fondo, come anche l'inconscio, la memoria – e dunque anche ogni sua critica – «non risponde né alla causalità né alla dittatura del tempo lineare»⁴.

1. Memoria. Immagine. Risveglio

Se Giordano Bruno – il cui epiteto Nolano, non a caso, sarebbe da riferirsi non solo alla sua terra natia, ma anche alla sua attività di *scampanellatore*⁵ – amava definirsi 'risvegliatore delle coscienze', Walter Benjamin – assumendo su di sé l'onerosa carica di *segnalatore d'incendio* – avrebbe voluto suscitare una vera e propria dialettica del risveglio, capace di scuotere la coscienza dormiente dell'epoca e scardinare le scenografie oniriche di uno *storicismo narcotizzante*. Il *risveglio* – categoria centrale dell'intero pensiero benjaminiano – rappresenterebbe non solo il punto di cesura tra sonno e veglia, tra lutto e speranza, ma una vera e propria interruzione fulminea del fluire omogeneo e vuoto del tempo, una fenditura del *continuum* storico nel quale il «flusso dei fenomeni si congela nell'idea»⁶. L'attimo del risveglio, infatti, quale incursione repentina della coscienza desta, corrisponde all'atto dell'illuminazione profana ed è inteso da Benjamin quale vera e propria *soglia messianica* entro il quale passato, presente e futuro si compenetrano dialetticamente, abolendo ogni presunzione di linearità e di irreversibilità temporale. Si tratta, afferma Gianluca Cuzzo, di una «sospensione improvvisa e fuggevole del decorso storico»⁷, di un vero e proprio rovesciamento dialettico, nel quale «il passato si libera dallo sguardo di Medusa del sogno balenandoci innanzi con il potere dirompente di un'immagine folgorante»⁸. In tal senso, esso rappresenta ciò che Benjamin definisce *Jetztzeit*, il 'tempo-ora' che «attinge al passato immemorabile dell'origine»⁹, nel quale, «ogni

² P. Vinci, *Walter Benjamin e la memoria*, «Quaderni di cultura junghiana», 2, 2013, p. 29.

³ R. Bodei, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma 1983, p. 225.

⁴ M. Tomba, *Attraverso la piccola porta. Quattro studi su Walter Benjamin*, Milano-Udine 2018, p. 85.

⁵ Dal tardo Latino *nola*, "campanella".

⁶ G. Cuzzo, *L'angelo della Melancholia*, Milano-Udine 2009, p. 149.

⁷ Ivi, p. 153.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

mattino, quando ci svegliamo, teniamo in mano, per lo più debolmente, solo per qualche frangia il tappeto dell'esistenza vissuta, quale l'ha intessuto in noi l'oblio»¹⁰. L'ora del risveglio, perciò, coincide con quella della conoscibilità, quando «le cose assumono la loro vera – surrealistica – espressione»¹¹. Benjamin affida alla filosofia l'onere di saper dileguare la coltre onirica e allucinatoria dalla quale tutto sembra essere avvolto, di strappare e dare alle fiamme il velo di Maya che avviluppa il mondo e attingere a quel «sapere non-ancora-cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio»¹², in grado di risvegliare l'uomo dal sonno in cui le forze mitiche del capitalismo lo hanno sospinto. È qui, nell'ambito delle 'tecniche del risveglio', che avviene quella che Benjamin definisce la 'svolta copernicana' nella visione storica, quella che consente al passato, per mezzo di un rovesciamento dialettico, di irrompere improvvisamente nella coscienza risvegliata. In fondo,

chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. [...] Giacché gli «stati di cose» non sono altro che strati che consegnano, solo dopo la ricognizione più accurata, ciò che giustifica tale scavo. Ossia le immagini, che, strappate a tutti i precedenti contesti, per il nostro sguardo ulteriore sono dei gioielli in abiti sobri¹³.

Benjamin definisce il risveglio come un «caso esemplare del ricordare»¹⁴, il ricordo (*Erinnerung*), infatti, istituisce «la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione»¹⁵. Di conseguenza, il ricordo involontario è concepito come uno *strato* entro il quale i materiali della memoria non appaiono più nella loro singolarità di immagini, ma ci restituiscono una totalità amorfa e indefinita, come nel rovesciamento tra il sonno e la veglia, gettando nuova luce sull'«oscurità del momento vissuto»¹⁶. Per dirla con Guglielmo Bilancioni, in Benjamin la memoria è «compimento del compiuto, retroagire che si inabissa, esperienza che si ripete, formalizzata a un livello superiore»¹⁷. In altre parole, come sostiene anche Fabrizio Desideri, «nella debole forza assegnata alla sua trasmissività, la memoria può riaprire il senso del volo» dell'angelo benjaminiano della storia¹⁸. Proponendo una concezione del tutto peculiare del tempo e della storia, il filosofo tedesco afferma infatti che «il linguaggio ci ha fatto capire, senza possibilità di equivoci, che la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. È il medium di ciò che

¹⁰ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. III, Torino 2010, p. 286.

¹¹ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 519.

¹² Ivi, p. 433.

¹³ Id., *Opere complete*, vol. V, Torino 2003, p. 112.

¹⁴ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 433.

¹⁵ Id., *Angelus novus*, Torino 1995, p. 262.

¹⁶ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 433.

¹⁷ G. Bilancioni, *Aby Warburg e Walter Benjamin. Il metodo della memoria*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2, 2010, p. 66.

¹⁸ F. Desideri, *Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer – Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria*, «Rivista di Estetica», 61, 2016, p. 46.

si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche»¹⁹. Benjamin, infatti, vorrebbe *scavare e ricordare* – come dal titolo del suo breve saggio – e «illuminare il XIX secolo attraverso il presente [...], fino a che tutto il passato sia immesso nel presente in un'apocatastasi storica»²⁰. Può darsi, allora, che il compito della memoria non sia tanto di riferire eventi passati,

quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro. In maniera epica e rapsodica nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che si sovviene, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza²¹.

Secondo il filosofo tedesco, infatti, la descrizione di un luogo, il racconto di un'esperienza vissuta e lo sviluppo di un pensiero, dovrebbero essere simultanei e unificati²². Perciò, «anche le creazioni liberamente affioranti della *memoire involontaire* sono in larga parte immagini visive isolate, benché enigmatiche»²³.

Analogamente, Bruno ritiene che la memoria artificiale si debba costituire di luoghi e immagini – che tracciano ciò che Benjamin definirebbe «uno schema grafico della [...] vita»²⁴ storica, condividendo con il Nolano l'idea che la maggior parte dei ricordi da noi ricercati ci si presenti sotto forma di immagini. Bruno, afferma infatti Rita Sturlese,

individua nel principio basilare dell'arte della memoria, ossia nella plastica evidenza e nella simbolica capacità rappresentativa delle immagini, la possibilità di istituire un metodo non solo per conservare le nozioni, ma anche per formare nuove idee, per appropriarsi le conoscenze altrui e comunicare le proprie, per esprimere la ricchezza della realtà naturale e per scoprire, nella molteplicità e varietà, l'unità del Tutto²⁵.

A ben vedere, se in Benjamin l'immagine del ricordo affiora da un «tempo elastico intermittente e tuttavia simultaneo come la topografia di una città»²⁶ e se in Bruno l'arte mnemonica – quale capacità di disporre e di fissare le immagini – è una specie di scrittura, per entrambi l'arte della memoria o *mnemotecnica* non è che una particolare forma di lettura, in grado di rintracciare nella storia «ciò

¹⁹ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, cit., p. 112.

²⁰ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 513.

²¹ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 112.

²² Cfr., Id., *Per un ritratto di Proust*, in Id., *Opere complete*, vol. III, cit.

²³ Id., *Opere complete*, vol. III, cit., p. 303.

²⁴ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 269.

²⁵ R. Sturlese, *Arte della natura e arte della memoria in Giordano Bruno*, «Rinascimento», vol. 40, Firenze 2000, p. 128.

²⁶ G. Cuozzo, *L'angelo della Melancholia*, cit., p. 157.

che non è mai stato scritto»²⁷. In Bruno, scrive Matteoli, si tratta di un «ricorso a figurazioni e schemi di tipo geometrico-combinatorio»²⁸, nonché del

costante riferimento allo sfondo unitario ed organico che è sotteso all'ente naturale, anche nella *praxis* mnemotecnica, l'analisi teorica del fenomeno naturale con l'evocazione pratica ed interiore di quella forza generativa universale che, attraverso regolari, ripetuti e mediati atti di creazione, porta alla produzione del tutto infinito²⁹.

L'atto della rammemorazione, intesa quale 'destinazione originaria della storia, beninteso, in Benjamin non ha nulla a che vedere con un mero processo di immedesimazione e riattualizzazione – che si accompagna sempre all'«espunzione dalla storia di ogni eco di lamento»³⁰ – contro il quale egli si è sempre espresso. Per il filosofo, infatti, «l'idea che sia compito dello storico attualizzare il passato si rende complice dello stesso raggio»³¹ dello storicismo, che si identifica con i vincitori di turno. Come scriveva Hannah Arendt,

nella “protezione del mare” – nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia – nascono nuove forme e formazioni cristalline che, rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come “frammenti di pensiero”, come frammenti o anche come eterni “fenomeni originari”³².

L'immagine dialettica, intesa come «immagine storica autentica»³³, allora, non è che un ricordo involontario dell'umanità redenta e il risveglio, quale «ricordo repentino, scontornato, sottratto all'illusione di un'inarrestabile continuità temporale»³⁴, è assurto a «svolta dialettica, copernicana dell'immemorare»³⁵. L'*Eingedenken* benjaminiano, quale possibilità di accedere a quel «breve minuto di pieno possesso delle forme»³⁶ – così come mutuato dalla definizione che Focillon forniva dello stile classico –, ossia a quell'attimo di immobilità esitante nel quale «l'ago della bilancia non oscilla che flebilmente»³⁷, produce invece un vero e proprio arresto *messianico* dell'accadere, un rovesciamento dialettico nel quale la coscienza risvegliata, dalle sue profondità oniriche, irrompe nello *Jetztzeit* – l'attimo della conoscibilità.

²⁷ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, cit., p. 524.

²⁸ M. Matteoli, *Geometrie della memoria*, in O. P. Faracovi (ed.), *Aspetti della geometria nell'opera di Giordano Bruno*, Lugano 2012, p. 131.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VII, Torino 2006, p. 495.

³¹ *Ivi*, p. 495.

³² H. Arendt, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in Ead., *Il futuro alle spalle*, Bologna 1995, p. 99.

³³ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 504.

³⁴ G. Cuozzo, cit., p. 166.

³⁵ W. Benjamin, E. Blöch, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, Milano-Udine 2017, p. 47.

³⁶ *Id.*, *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 494.

³⁷ *Ibid.*

Ora, volendo nuovamente tentare un confronto con il pensiero del Nolano, potremmo affermare che il benjaminiano «potere delle chiavi che tale attimo possiede su di una ben determinata stanza del passato, fino ad allora chiusa»³⁸ è lo stesso che Bruno assegnava alla sua *Clavis Magna*, ossia quello di accedere alle ‘stanze della memoria’ disseminate nel Tempio di Mnemosine. Il ‘balzo di tigre’ nel passato, «sotto il cielo libero della storia»³⁹, in Benjamin, scatena la ‘dialettica del risveglio’. Come ricorda Massimiliano Tomba, beninteso, «il risveglio dal presente narcotizzante non può che essere collettivo, perché collettive sono le trasformazioni della sfera dell’esperienza»⁴⁰. In tal senso, la rammemorazione è la ‘via del ritorno’ verso il *lume perpetuo* della storia – che Bruno descriverebbe come «calor acceso dal sole intellegenziale ne l’anima e impeto divino che gl’impronta l’ali»⁴¹ –, il quale «cita ciò che è stato – la fiamma che un tempo venne accesa – in perpetuum, in quanto gli da sempre nuovo nutrimento»⁴². La mnemotecnica di Bruno, analogamente, consente di accedere al ‘Tempo di Simonide’, dove «ciò che è dimenticato torna a rischiararsi e ciò che è stato troncato di nuovo germoglia»⁴³ – o come direbbe Cuozzo, lettore di Benjamin, dove «la morte si può convertire in vita, il terrore in speranza, la ‘dama melancolia’ nell’angelo salvifico della redenzione»⁴⁴. Infatti, l’arte della memoria, nell’accezione bruniana, «vede anche ciò che è nascosto e quasi posto in disparte»⁴⁵, così come lo storico materialista di Benjamin, pettinando contropelo la storia e persuaso che «nulla della storia vada perduto»⁴⁶, coglie nei lacerti del passato le virtualità inesprese e le istanze tradite, nel tentativo di «trovare la costellazione del risveglio»⁴⁷. L’affermazione di Bilancioni secondo la quale, in Benjamin, il «metodo della memoria è una cronosofia contemperante che agisce fra il cumulo delle immagini e gli strumenti di interpretazione»⁴⁸, si può senz’altro estendere anche alla mnemotecnica del Nolano. Per dirla con Desideri, in entrambi «il respiro metodologico della ricerca è quello della micrologia, dello sprofondarsi nel dettaglio marginale, nella scheggia apparentemente insignificante del tempo storico»⁴⁹.

Infatti, se lo sviluppo della memoria, in Bruno, è lo strumento di liberazione del pensiero dalle gabbie del dogma e dall’ignoranza, l’*Eingedenken* di Benjamin è quell’atto rammemorativo in grado di far saltare il continuum della storia,

³⁸ Ivi, p. 496.

³⁹ Ivi, p. 491.

⁴⁰ M. Tomba, cit., p. 16.

⁴¹ G. Bruno, *De gli eroici furori*, in Id., *Dialoghi italiani*, Firenze 1958, p. 592.

⁴² W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 509.

⁴³ G. Bruno, *Il sigillo dei sigilli. Giordano Bruno filosofo e pittore*, a cura di Ubaldo Nicola, Milano-Udine 1995, p. 12.

⁴⁴ G. Cuozzo, cit., p. 139.

⁴⁵ G. Bruno, *Il sigillo dei sigilli*, cit., p. 18.

⁴⁶ W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino 1995, p. 73.

⁴⁷ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 511.

⁴⁸ G. Bilancioni, cit., p. 66.

⁴⁹ F. Desideri, *Prefazione*, in M. Marcheschi (Ed.), *Rottami, rovine, minuzzerie: pensare per frammenti*, Pisa 2018, p. 6.

spezzare il volto sfingeo del presente e redimere le rovine del passato oppresso, che avanza una pretesa nei confronti del futuro; in fondo, il sogno stesso «attende segretamente il risveglio»⁵⁰. In altre parole, se il primo si prefigge l'emancipazione dell'uomo dall'oscurantismo e dalla superstizione, il secondo vorrebbe liberare e redimere l'intera umanità dalle forze mitiche che la attanagliano⁵¹. Aristotele era persuaso che l'uomo percepisse il tempo solo a causa della memoria e che gli oggetti della memoria (*tà mnemoneutà*) non fossero altro che *immagini*, copie di qualcosa «che è realmente esistita o che realmente esisterà nell'avvenire»⁵². Benjamin, dal canto suo, definisce l'immagine come «ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione», essa è «dialettica dell'immobilità»⁵³. Quest'immagine, che egli definisce dialettica, è intesa quale vero e proprio protofenomeno della storia: «ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora della conoscibilità»⁵⁴. Poiché, dunque, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica, essa «non è di natura temporale ma immaginale»⁵⁵, e non rappresenta «un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»⁵⁶. Secondo il filosofo tedesco, infatti,

solo fra le pieghe si trova l'essenziale: quell'immagine, quel gusto, quella sensazione tattile alla ricerca dei quali abbiamo scisso, dispiegato; ed ora la memoria passa dal piccolo al piccolissimo, e da questo al minuscolo, e ciò che incontra in questi microcosmi diventa sempre più potente. Questo è dunque il gioco mortale col quale Proust si è cimentato, e per il quale difficilmente troverà più successori dei compagni di cui aveva bisogno⁵⁷.

In Benjamin, «l'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono ad un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a conoscibilità solo in un'epoca determinata»⁵⁸. Ogni presente, infatti, è informato e determinato dalla serie di immagini che gli sono sincrone, «ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità»⁵⁹. Compito della memoria, allora, sarà quello di 'conservare tenacemente' l'ombra salda e immutabile, strappata al tempo e alle vicissitudini⁶⁰, che il Nolano definisce *ombra in statu* e che in Benjamin diviene 'immagine di pensiero' (*Denkbild*), intesa quale dialettica *in*

⁵⁰ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 510.

⁵¹ Entrambi gli autori, infatti, contrariamente a quanto avrebbe affermato Max Weber, ritengono che il mito sia tutt'altro che abolito dalla morale protestante e calvinista. Al contrario, l'affermazione progressiva del capitalismo, secondo Benjamin, si accompagna ad una vera e propria 'riattivazione' delle forze mitiche. Egli, infatti, vorrebbe *dissolvere* la mitologia 'nello spazio della storia', «risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato» (ivi, p. 511-512).

⁵² Cfr., Aristotele, *Della memoria e della reminiscenza*, Lanciano 1938, p. 17.

⁵³ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 516.

⁵⁴ Ivi, p. 531.

⁵⁵ Ivi, p. 518.

⁵⁶ Ivi, p. 516.

⁵⁷ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 248.

⁵⁸ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 517.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Cfr., G. Bruno, *De umbris idearum*, Roma 2004, e Id., *Il sigillo dei sigilli*, cit.

stato di quiete. Questa, può essere colta «solo in situazioni eccezionali»⁶¹ – o come direbbe Benjamin, di fronte a una «costellazione di pericoli»⁶² –, e non certo da quello che Luigi Pareyson definiva uno ‘sguardo frettoloso e distratto’ sulle cose⁶³, quello di chi si «lascia scorrere la successione degli eventi come un rosario»⁶⁴, interessato solo a «quegli aspetti che possono servire a determinati scopi pratici o tecnici»⁶⁵. Non si tratta, qui, di pervenire a un’unica immagine onnicomprensiva, fissa e statica, ma di un’articolazione complessa e dinamica, costituita di «infiniti mondi armoniosamente congiunti gli uni agli altri»⁶⁶. Anche in Bruno, del resto, l’arte del ricordare non è appannaggio di una sola facoltà, ma ha a che fare, piuttosto, con la coordinazione di tutte le forze cognitive che, sotto l’egida dell’intelletto – esplorando sempre nuove strade e «curvando i precetti e le regole»⁶⁷ –, percorrono le innumerevoli vie d’accesso all’unica verità e concorrono a formare «un’immagine salda della realtà»⁶⁸.

2. Frammento. Storia. Verità

L’estrema attenzione riposta, tanto da Bruno quanto da Benjamin, al singolo elemento come alle relazioni che esso intrattiene con il tutto, appare decisiva nella formulazione del loro pensiero filosofico. Infatti, come afferma Benjamin,

si tratta di una parola, un frusciare o bussare ai quali è conferito il potere di chiamarci inopinatamente nella fredda cripta del tempo trascorso dalla cui volta il presente sembra riecheggiare solo come un’eco. Strano che non si sia ancora indagata l’immagine rovescia di questa lontananza – lo shock con cui una parola ci sorprende come un manicotto dimenticato nella nostra camera. Come questo ci fa intuire una donna estranea che c’era, così vi sono parole e pause che ci fanno pensare a quell’estraneità invisibile: il futuro che le ha dimenticate da noi⁶⁹.

Egli mutua dai testi di psicanalisi di cui poteva a suo tempo disporre – non molti – l’idea che l’esperienza dello shock fosse profondamente connessa alle modalità con cui la coscienza registra i ricordi, se infatti la «memoria è essenzialmente conservatrice, il ricordo è distruttivo»⁷⁰. Tanto in Benjamin quanto in Bruno, infatti, l’architettura della memoria, in tal senso, appare fondamentale per la struttura filosofica dell’esperienza: c’è una vera e propria

⁶¹ Id., *Il sigillo dei sigilli*, cit., p. 82.

⁶² W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 507.

⁶³ Cfr., L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano 1972.

⁶⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino 1997, p. 57.

⁶⁵ L. Pareyson, cit., p. 212.

⁶⁶ G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, tomo I, Milano 2004, p. 391.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ivi*, p. 390.

⁶⁹ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, cit., p. 381.

⁷⁰ Id., *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 382.

«vita contemplativa che è dischiusa dalla memoria»⁷¹. In altri termini, se per il primo «dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo»⁷², il secondo considera l'«unificazione dei segni dell'esperienza come via propedeutica e pratica alla loro piena comprensione»⁷³. Come afferma Paolo Rossi, infatti, la bruniana «Arte [della memoria] non è una tecnica legata alle illimitate facoltà del discorso retorico, ma è, sopra ogni altra cosa, lo strumento di cui servirsi per dar luogo a un edificio le cui strutture costituiscono l'esatto rispecchiamento delle strutture della realtà»⁷⁴ – dalla loro origine al loro decadimento. Per dirla con Paul Richard Blum, nel pensiero del Nolano «la storia si conserva anche nella memoria»⁷⁵ (*die Geschichte behält auch in der memoria*).

Entro una simile cornice teorica, è interessante considerare la peculiare definizione che Benjamin forniva del concetto di *origine* (*Ursprung*), quale *archistoria* del fenomeno e fonte inesauribile del *novum*, nel suo *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. Questa, infatti, «non ha nulla in comune con la genesi»⁷⁶, né indica un processo di «divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita. [...]. Non è emergente dai dati di fatto, essa ne investe la preistoria e la storia successiva»⁷⁷. L'*Ursprung*, afferma Cuozzo, rappresenta pertanto una «fenditura del *novum* nella crosta del sempre-uguale dei fenomeni»⁷⁸. Dai lacerti del reale, dunque, può ancora effondersi un senso riposto, una riserva utopica segreta, in grado di confutare l'esistente e di minacciarne l'intero assetto gerarchico. Come affermava Guido Boffi, «la memoria ripresenta il suo oggetto: un passato relativo all'attenzione rammemorante; passato che, in essa, può ritornare vivente. Il passato che ritorna è imperfectus, è solo momentaneamente cessato, e può riacquistare senso – direzione e significato – nel suo ri-ad-presentarsi»⁷⁹.

Analogamente, la costruzione dello spazio mnemonico, in Bruno, si regge su quello che egli definisce *sostrato primo*, quale «caos fantastico, [...] possibilità della fantasia di assumere, sotto le direttive della ragione, strutture

⁷¹ Ivi, p. 380.

⁷² Ivi, pp. 381-382.

⁷³ M. Matteoli, *Geometrie della memoria: schemi, ordini e figure della mnemotecnica di Giordano Bruno*, in *Aspetti della geometria nell'opera di Giordano Bruno*, a cura di O. P. Faracovi, Lugano 2012, p. 143.

⁷⁴ P. Rossi, *Studi sul lullismo e sull'arte della memoria nel Rinascimento: i teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 14, 1959, 1, p. 48.

⁷⁵ P. R. Blum, *Vicissitudo und memoria – Geschichtsphilosophie bei Giordano Bruno*, in M. Staub, K. A. Vogel (Ed.), *Wissen und Gesellschaft in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposions vom 5. und 6. Juni 1998 im Tucherschloß in Nürnberg*, Wiesbaden 1999, p. 111.

⁷⁶ W. Benjamin, *Origini del dramma barocco tedesco*, Torino 1999, p. 24.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ G. Cuozzo, cit., p. 149.

⁷⁹ G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 78, 1986, 3, p. 438.

e figure sempre nuove, dotate di senso e di ordine proprio»⁸⁰. Ciò consente, secondo Bruno, di poter rivedere, in uno «spazio ricavato nella memoria dalla fantasia»⁸¹, ad ogni istante il tutto e le sue parti. In fondo, anche in Benjamin, come ricorda Cuozzo, la «monade – come scheggia complicativa dell'eternità e presenza nella storia del divenire fenomeno dell'*Ursprung* – è immanente [...] allo stesso mondo creaturale»⁸². Se per il filosofo tedesco si tratta di un processo di derivazione dall'origine quale flusso e vortice inesauribile, il Nolano si riferisce a una forma di partecipazione dell'umano al Principio infinito che tutto anima. L'arte mnemonica bruniana, infatti, rappresenta l'attitudine originaria dell'anima raziocinante, ossia un «metodo mnemonico fondato [...] sulla possibilità, costantemente aperta all'uomo, di imitare e di emulare la provvida operosità di un principio che non è inscindibilmente congiunto a un unico scopo o individuo, ma sempre anima ogni ente»⁸³.

La memoria, qui, diviene una vera forma di interpretazione, «un atto dello spirito atemporale»⁸⁴ che si cala «nella carne nascosta delle cose»⁸⁵, nel tentativo di ricomporre asintoticamente la verità, rifranta in una molteplicità di idee che, nella discontinuità del mondo fenomenico, danno luogo a rapporti e costellazioni autonome di senso. Ciascuna idea, come in Benjamin, «complica in sé tutte le altre, la totalità del mondo eidetico»⁸⁶. Analogamente, nel *De umbris idearum* di Bruno, «ogni immagine è connessa con le altre e significa, annunzia qualcosa [...] in cui ogni cosa può trovare il suo posto ed in cui tutto è vivo o vivificabile, quindi fecondo»⁸⁷. Come osserva Antonio Dall'Igna, infatti, nel pensiero di Bruno «qualcosa della vita precedente sembra permanere all'interno dell'anima individuata che “ritorna” all'anima del mondo dopo la morte del corpo (il complesso delle specie intelligibili)»⁸⁸. Non solo, se in Benjamin «la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme»⁸⁹, in Bruno «la varietà è sempre manifestazione di vita»⁹⁰ e questa assurge a fondamento e garanzia dell'arte della memoria, ossia della stessa conoscenza⁹¹.

La verità, infatti, non si dà mai in modo esaustivo e definitivo – essa, come direbbe Pareyson, è *inesauribile* – e chi le si voglia accostare, dovrà operare uno

⁸⁰ G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, cit., p. 477.

⁸¹ Ivi, p. 476.

⁸² G. Cuozzo, cit., p. 149.

⁸³ G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, cit., p. 396.

⁸⁴ G. Cuozzo, cit., p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ G. Cuozzo, cit., p. 28.

⁸⁷ G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, cit., p. 482.

⁸⁸ A. Dall'Igna, *Il rapporto bruniano anima-corpo all'interno dell'ente determinato*, in “Giornale di metafisica”, vol. 1, 2016, p. 289.

⁸⁹ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. II, Torino 2001, p. 70.

⁹⁰ G. Bruno, *Opere mnemotecniche*, cit., p. 491.

⁹¹ Per quanto riguarda il valore epistemologico dell'immaginazione bruniana si veda il saggio di T. Leinkauf, *Die epistemische Funktion der „imaginatio“ bei Giordano Bruno. Überlegungen zu De imaginum compositione*, in H. Bredekamp (ed.), *Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2010, pp. 15-34.

sforzo, che entrambi gli autori descrivono con metafore fortemente simboliche. Bruno, infatti, riteneva che essa andasse indagata «rompendo l'ossa e cavandone le midolla»⁹², mentre Benjamin intendeva pettinare 'contropelo' la storia e il tessuto urbano, scavare nella memoria con la vanga e penetrare la sterpaglia del mito con «l'ascia affilata della ragione»⁹³. Del resto, come scrive Benjamin, «chi abbia dispiegato una prima volta il ventaglio della memoria trova sempre nuove componenti, nuove ramificazioni, nessun'immagine fra quelle riconosciute gli pare sufficiente»⁹⁴. A ben vedere, continua,

c'è bisogno della ricerca vana proprio come di quella coronata da successo e perciò la memoria non deve procedere raccontando, né tanto meno riferendo, ma piuttosto affondando la pala in senso epico e rapsodico, nel significato più stretto del termine, in punti sempre nuovi, e proseguendo la ricerca sempre più in profondità in quelli vecchi⁹⁵.

In fondo, se la bruniana *arte della memoria* – per mezzo della visione sistematica e ordinata di luoghi e immagini interiori e mediante l'associazione di immagini, luoghi e concetti – appare come lo strumento privilegiato per l'esercizio della conoscenza, l'*immemorazione* di Benjamin mira a impossessarsi della «vera immagine del passato»⁹⁶. Questa, è tutt'altro che statica e la sua percezione, come quella di una similitudine, è «legata ad un baleno. Guizza via»⁹⁷. Forse, continua Benjamin, è possibile recuperare quella immagine, «tuttavia non può essere fissata allo stesso modo di altre percezioni. Si offre allo sguardo nel modo altrettanto fugace e passeggero di una costellazione astrale»⁹⁸. Quella della memoria, come insegna Bruno, è infatti una *lingua imaginale*, una vera e propria scrittura o *pittura interiore (engrafia)* – come già l'aveva definita Aristotele⁹⁹ – sorretta da una specifica architettura mnemotecnica. In Bruno, afferma Marco Matteoli,

l'acquisizione della conoscenza viene pertanto considerata come l'esito di un processo dinamico che sfrutta a pieno la complessa articolazione delle facoltà interiori, unificando tutti gli impulsi, gli stimoli e le impressioni prodotti dalle diverse fonti cognitive e trasferendoli sul comune terreno della fantasia, conferendo appunto una forma visiva ai contenuti mentali¹⁰⁰.

⁹² Id., *La cena de le Ceneri*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, Firenze 1958, p. 10.

⁹³ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 510.

⁹⁴ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 248.

⁹⁵ Ivi, p. 112.

⁹⁶ W. Benjamin., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 485.

⁹⁷ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 440.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ L'immagine della memoria – che in Aristotele è sempre accompagnata dalla nozione di *tempo* – è una pittura che risulta dal movimento eccitato in noi dall'oggetto esteriore e che rimane e si conserva dopo che l'oggetto esteriore è scomparso (immagine dell'oggetto) ed è noto come i commentatori arabi e greci dell'opera aristotelica fossero concordi nell'identificare completamente *memoria e immagine*.

¹⁰⁰ M. Matteoli, *Immaginazione, conoscenza e filosofia: l'arte della memoria di Giordano Bruno*, in S. Bassi, M. E. Severini (eds.), *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche. Atti delle giornate*

Tanto in Bruno quanto in Benjamin, infatti, le operazioni mnemoniche si appoggiano a precise teorie della conoscenza e ad una dottrina della similitudine. La memoria, infatti, può essere intesa come «quella dote che consente all'intelletto di partecipare di questa frazione di tempo, in cui le similitudini balenano fugacemente dal flusso delle cose per poi scomparirvi nuovamente»¹⁰¹. In Bruno, si tratta di *un'ars combinatoria* dei concetti fondata sul libero dispiego della 'logica fantastica', in Benjamin di una vera e propria teologia del frammento, basata sulla tecnica del montaggio. Infatti, se Bruno si dedica all'edificazione di un'architettura interiore della memoria, Benjamin si affida piuttosto a un'architettura esteriore, domestica e urbana, tracciando una vera e propria mappa topografica dei ricordi. Attraverso la tecnica del montaggio, mutuata dall'ingegneria cinematografica, il critico-storico può infatti «riunificare [...] gli elementi del 'troppo presto' e del 'troppo tardi', del primo inizio e dell'ultima disgregazione»¹⁰².

Il collezionismo, entro un simile quadro teorico, diviene una forma di memoria pratica, capace di sciogliere gli oggetti dai propri vincoli strumentali e di produrre infinite e nuove costellazioni di senso mediante l'ordinamento, spesso del tutto casuale, dei singoli frammenti, come con le tessere di un puzzle – sperimentando, cioè, nuove ars combinatorie capaci di 'rendere visibili le cose invisibili'¹⁰³. Data l'incertezza dell'esito, tuttavia, un simile gioco combinatorio può certamente procedere secondo uno schema predefinito – come nel caso dei sigilli bruniani –, ma anche e soprattutto 'a casaccio'. Nel dare un nuovo ordinamento all'esistente, infatti, «è comunque [...] indispensabile il colpo di vanga che procede con prudenza e a tentoni nell'oscuro regno della terra»¹⁰⁴. Del resto, il significato di un'opera, di un testo, e quindi anche della storia, nel pensiero di Benjamin, non è mai qualcosa di fisso e immutabile, né storicamente situato; esso, piuttosto, va inteso come un costruito contingente e temporaneo, puntualmente plagiato dalla nostra percezione e dalla nostra riflessione. In sintonia con una concezione surrealista di mortificazione dell'opera d'arte, infatti, egli ritiene che il contenuto di verità di un evento storico, così come quello di un'opera, possa pienamente dispiegarsi solo all'ultimo sguardo, nell'istante che precede il suo definitivo annichilimento, e nella sua vita postuma. Come afferma il filosofo, in uno dei suoi passaggi più aulici e suggestivi, «è la stessa notte della storia quella al cui calare la civetta di Minerva (con Hegel) inizia il suo volo e l'Eros (con Baudelaire) resta, spenta la fiaccola, dinanzi al giaciglio vuoto, a ripensare agli sguardi che furono»¹⁰⁵. La critica immanente, scevra di ogni intenzionalità, silenziosa e intima, allora, rappresenta l'unico possibile antidoto alla contingenza della verità e consente, in ultima istanza, il

di studio (Pisa, 15-16 ottobre 2009), Firenze 2012, p. 20.

¹⁰¹ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, cit., p. 442.

¹⁰² Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 881.

¹⁰³ Cfr., G. Bruno, *De umbris idearum*, cit.

¹⁰⁴ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, cit., p. 112.

¹⁰⁵ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 451.

suo *autodischiudimento*, il suo attualizzarsi nel tempo-ora attraverso *immagini di pensiero* (*Denkbilder*). Lo storico materialista di Benjamin, in fondo – nel suo «scardinare il continuum della storia»¹⁰⁶ –, sembra attraversato dallo stesso *eroico furore* del mago bruniano, entrambi, per mezzo della memoria giungono ad una nuova conoscenza, una nuova ‘apprensione’ che non è mai definitiva, ma sempre rinnovata in forme ogni volta diverse, «dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino»¹⁰⁷.

Ciascuno può rendersi conto del fatto che il tempo per cui siamo esposti a una certa impressione non incide affatto sulla sua sorte nella memoria. Niente impedisce che ricordiamo con più o meno precisione stanze in cui abbiamo trascorso ventiquattr’ore, e che ne dimentichiamo completamente altre in cui siamo stati per mesi. La mancata comparsa di un’immagine sulla lastra della memoria, quindi, non è sempre da ascrivere a un tempo di esposizione insufficiente. Sono forse più frequenti i casi in cui la penombra dell’abitudine nega per anni alla lastra la luce necessaria, finché un giorno questa spunta fuori improvvisamente da sorgenti ignote come da polvere di magnesio incendiata, e fissa ora sullo spazio della lastra l’immagine di un’istantanea¹⁰⁸.

Le operazioni e gli intenti del mago, del resto, non sono così dissimili da quelli dell’angelo melancolico della storia, entrambi vorrebbero insistere in modo sistematico sui minimi, sui frammenti – riscattando le *minuzzarie* e assegnando loro compiti del tutto nuovi – fino a mutare in modo essenziale il rapporto fra dettaglio e figura, tra misura e verità. Del resto, gettando le basi per una ‘geometria dell’infinitamente piccolo’, il Nolano era persuaso che «cose minime e sordide [fossero] semi di cose grande et eccellenti»¹⁰⁹ e che il filosofo, come il pittore, dovesse lavorare sui frammenti, sui dettagli e sugli ‘stracci’, ai quali egli assegnava eguale dignità ontologica. Benjamin, dal canto suo, riafferma l’«indistruttibilità della vita più elevata in ogni cosa»¹¹⁰, anche (e soprattutto) nelle più profane, nei dettagli apparentemente più insignificanti e persino nei rifiuti, scoprendo «nell’analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell’accadere totale»¹¹¹. A partire da queste schegge divelte dall’eternità – mediante quella che Cuozzo definisce un’ «*ars combinatoria* del residuale»¹¹² e grazie alla potenza del linguaggio dell’allegoria –, è possibile secondo Benjamin spogliare l’ordine dato della sua bella parvenza e assicurarsi una prospettiva anamorfica sul mondo creaturale, capace di esaltarne tutte le antinomie, come le *immagini della fantasia morale*, preminenti nelle favole filosofiche di Günther Anders, le quali «rendono possibile un nuovo atteggiamento ed una nuova possibilità di revisione del

¹⁰⁶ Id., *Sul concetto di storia*, cit., p. 51.

¹⁰⁷ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 532.

¹⁰⁸ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 292.

¹⁰⁹ G. Bruno, *La cena de le ceneri*, cit., pp. 14-15.

¹¹⁰ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 513.

¹¹¹ Ivi, p. 515.

¹¹² G. Cuozzo, *L’angelo della Melancholia*, cit., p. 116.

giudizio», abolendo «le relazioni abituali e meccanizzate che prendono l'avvio nei confronti della cosa stessa»¹¹³.

Poiché «è il presente che polarizza l'accadere storico in pre- e post-storia»¹¹⁴, la memoria, mediante una 'scintilla di caso' capace di connettere il presente con il passato, ha la facoltà di aprire quest'ultimo a infinite interpolazioni: «l'esposizione materialistica della storia conduce il passato a portare in una situazione critica il presente»¹¹⁵ – come in Proust, dove l'idea stessa di felicità, secondo Benjamin, trasfigura l'intera esistenza in una riserva latente di memoria, entro il quale «il presente che è eternamente stato sarà nuovamente»¹¹⁶. Tale facoltà, in altre parole, rappresenta ciò che Benjamin definisce il 'misterioso potere della memoria', il potere di generare vicinanza. È in questa prospettiva, che il filosofo – che intendeva ripercorre la vita di un'epoca (la sua) *a ritroso*, convinto della dimensione imperitura della memoria – poté affermare che «la vera misura della vita è il ricordo»¹¹⁷. Persuaso che l'accadere storico non fosse qualcosa da narrare, ma una riserva di momenti epici da far *detonare*, egli definisce la rammemorazione come la «la musa delle forme epiche»¹¹⁸. Nell'ambito dei suoi lavori di critica letteraria, infatti, Benjamin afferma che è «la rammemorazione o ricordo interiore che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo»¹¹⁹. Poiché ogni attimo della storia reca con sé una potenzialità salvifica, una *chance rivoluzionaria*, la memoria è assurta da Benjamin come «la facoltà epica per eccellenza»¹²⁰. Infatti, mentre l'evento dell'esperienza è finito, l'evento ricordato è infinito, così come, «mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica»¹²¹.

3. Edifici. Strade. Città

Se Bruno concepisce *ex novum* gli edifici, le stanze e persino gli arredi della propria memoria, mediante uno sforzo fantastico, in Benjamin è la città a divenire un sussidio mnemonico per il passante che, attraversandola, sfoglia «il libro dell'accaduto»¹²². Camminando per la città, infatti, tempi e paesi lontani irrompono nell'attimo e nel paesaggio – come nel caso di Roma, dove la stratificazione e la compresenza delle diverse epoche restituisce il senso di una compenetrazione storica discernibile con un unico sguardo. Gli edifici

¹¹³ G. Anders, *Kafka pro e contro. I documenti del processo*, Macerata 2006, p. 37.

¹¹⁴ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 528.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Id., *Metafisica della gioventù*, Torino 1982, p. 95.

¹¹⁷ Id., *Opere complete*, vol. VI, Torino 2004, p. 156.

¹¹⁸ Ivi, p. 343.

¹¹⁹ Ivi, p. 333.

¹²⁰ Ivi, p. 332.

¹²¹ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 516.

¹²² Ivi., p. 520.

e gli oggetti della metropoli, qui, appaiono quali oggetti di un'archeologia dell'inconscio: emanazioni fantastiche della coscienza onirica della collettività sognante, vere e proprie «dimore oniriche del collettivo»¹²³. Chi attraversa la città – ma soprattutto, chi è capace di perdersi tra le sue maglie –, secondo il filosofo tedesco, esperisce un'inedita, allucinatoria concentrazione e intensificazione temporale. In fondo, se il *flâneur* benjaminiano che percorre la città è in preda ad una vera e propria *ebbrezza anamnestic* – i suoi passi, intraprendendo la strada che conduce al tempo perduto, *rammentano* –, il *furor* descritto da Bruno, analogamente, non ha nulla a che fare con l'oblio e con la perdita di sé ma, al contrario, coincide con una più cosciente e profonda memoria di sé.

La città, agli occhi di Benjamin, appare come un vero e proprio labirinto, uno schema topo-grafico della vita e delle relazioni umane¹²⁴, le cui principali vie d'accesso costituiscono per il filosofo le 'conoscenze originarie' – possibili equivalenti di quelle che Bruno definisce 'immagini archetipe' –, dalle quali si diramano le «vie di collegamento tra un sistema e l'altro»¹²⁵. L'intero tessuto urbano, in fondo, è disseminato di immagini, tracce e residui mnemonici – da cui scaturisce la *memoire involontaire* –, vere e proprie soglie della memoria oltre le quali dimora tutto ciò che è rimosso e obliato e dalle quali possono ancora irrompere virtualità salvifiche inesprese. In questo senso, *Infanzia berlinese intorno al 1900* e *Cronache berlinesi*, composti tra il 1932 e 1938, rappresentano vere e proprie esplorazioni della memoria urbana di Benjamin, il quale – concependo la mappa della città come la trama di un sogno nel quale il più remoto passato si intreccia con il presente –, era persuaso che dalle piazze non si irradiassero «solo le strade, ma [...] i mille rivoli della [...] storia»¹²⁶. La mnemotecnica, similmente, in Bruno non rappresenta un mero sussidio retorico, ma uno strumento cognitivo capace di ri-costituire il mondo – *infiniti mondi*¹²⁷. Nell'edificazione dell'*ars memoriae* bruniana, del resto, appare evidente la centralità dell'aspetto geometrico che si struttura in una vera e propria scala gerarchica dei luoghi mnemonici, organizzando e utilizzando le figure in *costellazioni*. La mnemotecnica, quale «arte di disporre in ordine le informazioni, di cercarle quando servono»¹²⁸, infatti,

agisce sia sul piano di una schematizzazione dei modi di considerare il materiale mnestico prima della sua conseguente traduzione in immagini, sia sull'opera specifica di costruzione degli scenari mnemonici: in entrambi i casi la 'geometria' è sinonimo

¹²³ G. Cuozzo, *L'angelo della Melancholia*, cit., p. 155.

¹²⁴ Varrebbe la pena sottolineare, qui, il valore che entrambi gli autori assegnano alla propria esperienza biografica e alle proprie relazioni interpersonali. Bruno, come Benjamin, parla costantemente di sé, della sua infanzia e della sua famiglia.

¹²⁵ Id., *Opere complete*, vol. V, cit., p. 270.

¹²⁶ Id., *I passages di Parigi*, cit., p. 486.

¹²⁷ È noto come il Nolano avesse mutuato dal *De docta ignorantia* (1440) di Nicola Cusano l'idea dell'infinità dell'universo, quale effetto di una causa infinita.

¹²⁸ G. Bruno, *De umbris idearum*, cit., p. 8.

dell'istanza di unificazione ed organizzazione imposta dal metodo di Bruno all'interiorità mnemotecnica¹²⁹.

Lungi dal considerare esaurito il terreno di un potenziale incontro tra il pensiero di Bruno e quello di Benjamin, questo breve saggio intendeva, piuttosto, esplorarne la possibile fecondità teorica. Nel tentativo di concludere un percorso – in realtà appena intrapreso –, allora, si potrebbe affermare che, in entrambi i filosofi la memoria non è un mero artificio della ragione, ma un vero e proprio processo visionario che, guidato dall'intelletto e dall'immaginazione, può cogliere e trattenere quei *vincula* sottesi ad ogni ente dell'universo. Nondimeno, all'attitudine filosofica di entrambi compete tanto la ricerca dei singoli nessi vigenti tra le cose, quanto lo studio dei loro rimandi reciproci, della complessa e infinita trama che essi intrecciano. La memoria, con l'ausilio dell'immaginazione, diviene il luogo e la dimora di quell'unità originaria da cui promanano tutte le idee; l'*ars memoriae*, infatti, non è un mero espediente retorico, ma diviene un vero e proprio strumento di conoscenza e di rappresentazione della realtà.

La mnemotecnica di Bruno, in fondo, tentava indubbiamente di rispondere ad una necessità pratica, quella di memorizzare grandi quantità di informazioni e concetti – esigenza dettata, prevalentemente, dalla difficoltà di trasportare seco un numero ingente di testi, spesso molto voluminosi – ma nasceva anche da un'esigenza personale e biografica e rappresentava, probabilmente, un tentativo di prevenzione e tutela dalla censura e dalle accuse dell'Inquisizione. Benjamin, dal canto proprio – costretto ad un esilio forzato e alla fuga dai suoi persecutori nazisti –, dovette fronteggiare l'impossibilità di possedere una propria biblioteca. Per questa ragione, la sua memoria doveva assumere la forma di una monadologia urbana ed essere oculatamente sparpagliata per le strade e le piazze di Berlino, Napoli, Marsiglia e Parigi – dove «ogni suono che si spande nella strada tramuta questa notte in un giorno non segnato nel calendario»¹³⁰ –, e nelle stanze e nei più remoti anfratti della sua casa d'infanzia: «qui si è arrivati nell'officina del Tempo e si può gettare lo sguardo su quella riserva di giorni non ancora consumati»¹³¹.

Alessandro Carrieri, Università degli Studi di Torino
✉ alessandro.carrieri@edu.unito.it

¹²⁹ M. Matteoli, *Geometrie della memoria*, cit., p. 145.

¹³⁰ W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino 1971, pp. 70.

¹³¹ Ivi, pp. 70-71.