



## *Attenzione ai dettagli!*

Enrico Castelli Gattinara

### *Dio, i dettagli! (Warburg)*

Se volessimo misurare la distanza fra due concezioni estetiche della modernità, una espressa alla fine del XIX secolo e una espressa al giorno d'oggi, potremmo citare semplicemente due frasi tratte da due artisti, uno scrittore e un artista visivo, molto diversi eppure stranamente convergenti rispetto al fuoco del loro discorso, vale a dire i dettagli. “Bisognerebbe saper assorbire il colore della vita senza mai ricordarne i dettagli. I dettagli sono volgari”<sup>1</sup> e “Io non faccio altro che dettagli, solo questo. Conto solamente sull’addizione di dettagli”<sup>2</sup>.

Nel nostro linguaggio comune, siamo soliti definire una “questione di dettaglio” qualcosa di non rilevante, di periferico, di aggiuntivo e non sostanziale. Eppure spesso è da un piccolo e semplice dettaglio che nascono nuovi orizzonti, che cambiano sistemi grandi o piccoli, che entrano in crisi certezze e che si risolvono situazioni. Il genere poliziesco si è nutrito in passato e si nutre ancora della minuziosa intelligenza del dettaglio, che permette al detective di risolvere casi abitualmente inspiegabili o apparentemente irrisolvibili. Ed è sempre un dettaglio quello che permette di smascherare un’infedeltà coniugale, un tradimento o un’impostura.

---

<sup>1</sup>O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1992, cap. 8, p. 112

<sup>2</sup> J.-M. Alberola, frase tratta da un’intervista apparsa sulla rivista *Entre* (2014) e posta in exergo alla mostra sull’artista al Palais de Tokyo, Parigi, 2016.

La letteratura è piena di esempi in proposito. Valga per tutti l'invenzione narrativa di Milan Kundera, quando in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* il tradimento amoroso del protagonista viene smascherato: "Tereza rincasò verso l'una e mezza di notte, andò in bagno, si infilò il pigiama e si distese accanto a Tomáš. Lui dormiva. Lei si chinò sul suo viso e baciandolo gli sentì nei capelli un odore strano. Li annusò più volte. Lo fiutò tutto, come un cane, e alla fine capì: era l'odore di sesso femminile" e, passato un certo tempo, "Tereza disse: «Allora te lo dico. Va' a lavarti i capelli!». Lui non capiva. E lei, con voce triste, senza aggressività, quasi con tenerezza, disse: «Sono già molti mesi che i tuoi capelli hanno un odore forte. Odore di sesso di donna. Non te lo volevo dire. Ma sono ormai notti e notti che devo respirare l'odore del sesso di qualche tua amante». Come lei disse quelle parole, lo stomaco riprese a fargli male. Era disperato. Si lavava così tanto! Con quanta cura si sfregava tutto il corpo, le mani, il viso, perché su di lui non restasse alcuna traccia di odore estraneo. Nei bagni altrui evitava le saponette profumate. Portava dappertutto con sé il proprio sapone comune. Ma si era dimenticato i capelli! No, ai capelli non ci aveva proprio pensato!"<sup>3</sup>

Quante volte i dettagli sono stati determinanti per lo sviluppo di una certa situazione? Tutta la letteratura poliziesca spesso si basa sulla sensibilità degli investigatori nei confronti di dettagli senza i quali i casi in esame non avrebbero trovato la giusta soluzione. In questi casi, come nell'esempio di Kundera, le questioni di dettaglio diventano molto importanti. E lo diventano non perché esprimano il gusto (o l'ossessione) per la minuzia dei particolari, ma perché rivelano la complessità inesauribile del mondo in cui viviamo, che lo si intenda come mondo interiore o come realtà fisica esterna, nei cui confronti le generalizzazioni restano appunto tali, utili, probabilmente indispensabili, ma mai definitive e mai conclusive in ultima istanza.

---

<sup>3</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, tr. it. Adelphi, Milano, 1989, parte IV, cap. 1 e parte V, cap. 21.

E' questo il senso di un ormai famoso motto di Aby Warburg: *Der liebe Gott steckt im Detail*, che in italiano è tradotto generalmente con “il buon Dio sta nel dettaglio” o anche “Dio è nel particolare”. La storia del motto e della sua paternità è curiosa e ha dato luogo a qualche piccola scaramuccia intellettuale, ma è interessante il fatto che se ne sia cercata l'origine ben oltre Warburg. Panofsky lo faceva risalire a Flaubert, altri vi riconoscevano proverbi apocrifi fino a che un acuto studioso come Rosario Vittorio Cristaldi non vi ha posto una sorta di pietra sopra, praticamente definitiva, dedicandogli uno studio specifico<sup>4</sup>. Il motto però ha seguito una sua storia di cui varrebbe ancora la pena di tracciare i percorsi, perché il buon Dio è stato sostituito dal diavolo, in alcune varianti, e la sostituzione – insidiosa – rivela quante opposte filosofie di fondo (ma anche quanto *Nachleben* warburghiano) si celino dietro le parole. Anche perché il motto era un “motto di spirito”, un gioco scherzoso per dire una cosa terribilmente seria, con una lunga, lunghissima storia alle spalle e un forte valenza per il futuro.

Qui però ci interessa altro. Perché altro è lo sguardo che coglie i dettagli, e altro è il mondo aperto da essi, come altra è la storia cui danno luogo. Vogliamo quindi far attenzione ai dettagli. I dettagli sconvolgono i piani generali, offrono altre soluzioni all'investigatore e aprono nuovi orizzonti al ricercatore che ha deciso di dargli importanza. La divinità dei dettagli che Warburg ha voluto esprimere col suo motto, e in cui Cristaldi riconosce l'eco spinoziana del *Deus sive Natura* per cui nulla è trascurabile e ogni più infima particella del tutto è espressione di Dio, viene bilanciata dalla diabolicità dei dettagli, che fanno saltare il continuum della storia e la tenuta dell'insieme, vale a dire spesso la tradizione, l'idea generale, la verità acquisita e

---

<sup>4</sup>R.V.Cristaldi, “Il fascino del dettaglio”, in AA.VV., *Scritti in onore di Calogero Meli*, Catania 1986, pp. 19-25. Nella numerosa bibliografia in proposito, si vedano anche R. Wutke, *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Wiesbaden, Harassowitz, 1977 e G. Didi-Hubermann, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantôme selon Aby Warburg*, Minuit, Paris, 2002, pp. 492-493. Sul dettaglio in Benjamin, cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in AbyWarburg*; Mimesis, Milano, 2001.

stabilita. Seppure divino, il dettaglio separa, crea una frattura fra una concezione del mondo e un'altra, fra una verità e un'altra verità possibile, o ipotizzabile (fra il mondo di Tereza e quello di Tomáš): attività diabolica per eccellenza, che separa ciò che prima era pensato unito (*diaballein*, in greco, vuol dire dividere). Nell'Eden armonioso il serpente diabolico crea un'irreversibile discontinuità, dà inizio a un'altra storia e apre un altro mondo. Non a caso Warburg è stato affascinato dal rituale pagano del serpente che aveva studiato presso gli indiani Pueblo del New Mexico, né è un dettaglio privo di significato che, come prova della sua guarigione, lo studioso abbia tenuto nel 1923 una conferenza su questo rito nella casa di cura di Kreuzlingen, dove era ricoverato come malato psichiatrico. Il dettaglio può allora essere inteso come una crepa, una fessura da cui entrare in un altro mondo, oppure il segno lasciato da un'alterità, ciò che può essere trascurato, ma che non dovrebbe esserlo, perché inaugurale di altre significazioni (o spiegazioni). Proprio il soggiorno giovanile negli Stati Uniti (nel 1895-1896) a contatto con la cultura dei Pueblo permise a Warburg di confermare il suo approccio trasversale e transculturale non solo alla storia dell'arte, ma alla riflessione sugli oggetti culturali e umani in generale. L'attenzione ai dettagli significava prendere sul serio simboli e segni che i pregiudizi (o una certa forma mentis) non permettevano di comprendere, e leggerli in connessioni possibili e inattese, senza barriere preconettuali di sorta: le forme e le emozioni espresse simbolicamente in una cultura pagana e per certi versi arcaica (le danze rituali degli indiani con i serpenti) potevano essere accostate a quelle greche, per esempio, o a quelle cristiane, dove i serpenti occupano un posto spesso di rilievo in alcune rappresentazioni pittoriche o scultoree, sia in chiave pessimistico-negativa (come nel Laocoonte), sia in chiave salvifica (come nell'Asclepio). Non significava dunque fissarsi nei particolari, ma liberarsi nelle connessioni e nei rapporti ipotizzabili, a partire da un elemento specifico, senza temere di fare riferimento anche all'attualità (per cui la conferenza terminava con alcune amare

considerazioni sulla civiltà delle macchine)<sup>5</sup>. Curiosità e attenzione nei confronti dei dettagli volevano dire per Warburg cogliere nessi inapparenti e collegamenti possibili in ciò che per questi stessi collegamenti si istituiva, vale a dire i simboli rappresentati e la vita rivelantesi nelle immagini. Per farlo, occorreva però uscire dalle specializzazioni formalistiche e stilistiche della storia dell'arte tradizionale, anzi occorreva uscire del tutto dall'ambito disciplinare della storia dell'arte per inoltrarsi in una disciplina che Giorgio Agamben, sulla scia di Robert Klein, ha chiamato "senza nome", proprio perché esulava da ogni disciplinarietà, da ogni chiusura specialistica e da ogni rigore formalistico<sup>6</sup>.

Quando tornò in Germania, Warburg cominciò a visitare gli archivi delle biblioteche studiandone i testi più incredibili, ma iniziò anche a comprarli, dei più disparati e dei più rari, attinenti a materie apparentemente assai distanti o poco considerate come l'astrologia. E' così che è nata la sua famosissima biblioteca. Una raccolta di libri, che volle mettere a disposizione di studenti e studiosi, dove trovare opere che dessero alla storia dell'arte quel respiro e quella profondità culturale e antropologica che gli avrebbe permesso di uscire dal proprio specialismo.

Una biblioteca al tempo stesso rigorosa e labirintica, organizzata secondo la stessa filosofia delle connessioni e dei rapporti fuori schema di cui si è detto. Ogni libro diventava un particolare, un dettaglio che conduceva a un'alterità, e che entrava in risonanza solo in un accostamento preciso con un altro libro per illuminare una certa problematica (non solo di storia dell'arte, ma di storia culturale e umana in generale).

Come farà poi con il suo "atlante" *Mnemosyne*, l'ordine secondo cui è sistemata la biblioteca non è né alfabetico, né disciplinare, né cronologico ma, per così dire, esperienziale e connessionista, dinamicamente cangiante. I libri venivano disposti secondo il particolare interesse di Warburg in un determinato momento e secondo il particolare tipo di ricerche e l'ambito problematico

---

<sup>5</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, tr. it. Adelphi, Milano, 1995.

<sup>6</sup> G. Agamben, "Warburg e la scienza senza nome", in *aut aut*, 199-200, 1984, p. 51-66.

tematizzato in un certo periodo. In più veniva adottato il sistema del completamento reciproco, o “della buona vicinanza”, per cui certi libri venivano accostati fra loro perché il problema su cui stava lavorando veniva svolto in entrambi, anche se in maniera diversa, ed entrambi si completavano a vicenda, o si arricchivano vicendevolmente già per il solo fatto di essere accostati, benché appartenessero magari a due generi diversi, a due autori o epoche molto distanti fra loro, ecc. Il problema di cui un libro sembrava offrire la soluzione veniva risolto, o meglio sviluppato ulteriormente, nel libro che gli stava accanto, apparentemente senza nessi col primo. L’ordine quindi era propriamente problematico<sup>7</sup> e in ultima istanza instabile, perché l’evoluzione stessa delle ricerche e dei problemi affrontati faceva sì che i libri venissero mossi dal loro posto, per essere accostati ad altri, e poi ad altri ancora, inaugurando nuove questioni e nuove prospettive di ricerca. Una biblioteca apparentemente caotica, insomma, o meglio labirintica e terribilmente suggestiva, ma viva. Saxl la definiva per questo “più che una collezione di libri, piuttosto una collezione di problemi” e raccontava che “quando il professor Ernst Cassirer venne a vedere per la prima volta la Biblioteca, fu preso da un duplice desiderio a un tempo: quello di fuggirsene via (cosa che infatti fece per un certo periodo), e quello di farsene catturare per anni (come infatti successivamente, per un certo periodo, fu lieto di fare)”<sup>8</sup>.

Una biblioteca libera e viva, concessionista e problematica, fondamentalmente antidogmatica e aperta permetteva a Warburg di realizzare una concezione della cultura – della vita culturale – capace di integrare generale e particolare, dettaglio e insieme, materia e forma. Nel suo motto infatti, l’attenzione va posta tanto sul particolare quanto su Dio: il dettaglio non rinuncia all’insieme e l’insieme non ignora il dettaglio. *Quel* libro

---

<sup>7</sup>E.J.Levine, *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Univ. of Chicago Press, 2013, p. 158 e F. Saxl, “History of Warburg Library” in E.Gombrich, *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, tr. it. Feltrinelli, Milano, 1983.

<sup>8</sup>F. Saxl, op. cit. p. 283.

particolare, anzi *quella* particolare parte di libro dedicata a un certo aspetto di un problema entra in risonanza con un *altro* libro, o una sua parte, nell'*insieme* di una biblioteca che vive di questi rapporti e vibra di queste possibilità. La biblioteca diventa la memoria viva (infatti *Mnemosyne* viene inciso sopra il vestibolo della biblioteca stessa) di una cultura sempre in atto. La divinità del dettaglio è il dettaglio della divinità: parafrasando Eraclito a proposito del dettaglio, avrebbe detto ugualmente “Anche qui abitano gli dei”.

Un passo ulteriore Warburg l’ha compiuto con la realizzazione del suo atlante, cui ha dato lo stesso nome, *Mnemosyne*, e che ha ordinato, o meglio organizzato dinamicamente, secondo un principio analogo.

Come rileva Didi-Huberman, Warburg cercava una forma che fosse ad un tempo viva, flessibile e rigorosa, capace di contenere l’inestricabile complicazione delle cose della cultura coniugando la generalità e i dettagli nelle loro singolarità. Una forma, cercava, che non fosse però analoga a quelle kantiane, perché nel loro schematismo esse dividevano ciò che invece sembrava essere un intrico inscindibile, e perché riducevano ed eliminavano appunto le particolarità: si trattava invece di “non disintricare”, e spesso magari anche di incrementare le complicazioni. “Questa forma d’esposizione esiste. Paradossale, certo, e allo stato di *opera ipotetica*, irrimediabilmente provvisoria: è *Mnemosyne*, l’atlante d’immagini cui Warburg lavorò instancabilmente [...] fino alla sua morte nel 1929”<sup>9</sup>.

Si trattava di una vera e propria “opera aperta” dove lo schema generale restava mobile e trasformativo, mentre i particolari si spostavano da una parte all’altra secondo funzioni generative di significati e di allusioni, di problematizzazioni e di suggestioni. Quasi fossero degli indizi, o meglio, come suggerisce Didi-Huberman, dei *sintomi*. Un’opera basata sulle immagini, per le immagini e dopo le immagini, il cui scopo era quello di mostrare le trame che intrecciano gli elementi e le rappresentazioni di

---

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman, *L’image survivante*. cit., pp. 451-452.

quanto chiamiamo cultura (visiva) a prescindere dalle rispettive temporalizzazioni, anzi, proprio disintegrando le cronologie date per acquisite: Warburg voleva mostrare, nel senso letterale del termine, quanto dell'antico persistesse nel moderno, e quanto il contemporaneo fosse in assonanza con l'antico, e quali cose avessero in comune, e come alcune tematiche (così come alcune prospettive) potessero venir argomentate dall'accostamento di immagini (e contenuti culturali) apparentemente molto distanti fra loro (una moneta antica, un francobollo, il particolare di un bassorilievo medievale, la foto di un rotocalco). Montate nel modo adeguato, immagini e informazioni, significati e segni potevano rivelare linee di forza e intersezioni che trasgredivano la linearità della storia cronologica, e che si aprivano ad altre logiche. Ma Warburg - e qui entra in gioco la diversa considerazione con cui si trattavano i dettagli - con il suo atlante è potuto andare oltre i limiti concreti della sua biblioteca, la quale non poteva scendere al di sotto dell'unità-libro: le immagini si prestavano infatti a essere scomposte in elementi, per cui un loro dettaglio poteva acquisire un'identità individuale isolata dal resto, e collegarsi (concettualmente, idealmente e semanticamente, ma anche materialmente) ad altri dettagli di altre immagini, o a immagini intere. Qui il gioco del montaggio offriva ampie possibilità e la libertà degli abbinamenti creava percorsi che esploravano in profondità la particolare multidimensionalità di quello che chiamiamo cultura.

L'atlante *Mnemosyne* era infatti organizzato in quadri costituiti originariamente di pannelli telati neri di circa due metri per un metro e mezzo, dove Warburg attaccava delle immagini fotografiche o di altro genere (comunque riproduzioni) per mezzo di pinzette, così da poterle sempre staccare, spostare e riconfigurare, e di cui poi scattava una fotografia (che avrebbe costituito una tavola dell'atlante). Nell'ultima versione preparata poco prima della sua morte, Warburg realizzò 63 pannelli (traendone 79 tavole) utilizzando circa un migliaio di immagini, anche se il progetto completo prevedeva l'uso di 2000 immagini, corredate di circa 2 volumi di testi scritti a loro



commento e integrazione. Ne emerge un “pensiero per immagini”<sup>10</sup> che andava molto oltre la rappresentazione iconografica di un contenuto particolare, o la sua illustrazione visiva: l'accostamento di dettagli particolari con immagini di altro genere, la ripetizione dei dettagli di un'opera in tavole diverse, l'abbinamento di figure secondo logiche disomogenee creano un pensiero che prima non c'era, o che non esisteva in quella forma e secondo quella configurazione. Non si tratta più quindi di una rappresentazione, ma di una vera e propria presentazione. Per questo G. Didi-Huberman ne sottolinea sia il carattere di “eredità *estetica*” per noi oggi, in quanto invenzione di “una forma e un modo nuovo di disporre le immagini fra loro”, sia il carattere di “eredità *epistemica*”, perché inaugurazione di una nuova forma di sapere e di pensare, più dettagliato, ma nel senso di disseminato e deterritorializzato, e non di analitico e accentrato<sup>11</sup>.

In realtà non si trattava certo di una “nuova” forma di sapere, ma certamente di un'*altra* sua organizzazione ed espressione, in certo qual senso dislessica, ma più che altro analogica, connessionista e rizomatica. Il dettaglio delle immagini riveste una funzione determinante, ma non assoluta, e rivoluziona il modo di guardare, di osservare e di vedere ciò che viene posto in immagine. I dettagli non sono più esclusivamente i particolari di un insieme, le sue parti minimali e le sue componenti specifiche: essi si svincolano dall'insieme dato per riconfigurarsi in altri insiemi possibili, o attuali ma inapparenti, o semplicemente ignoti e insospettati. Essi possono essere isolati di per sé e partecipare, insieme ad altri dettagli, a una nuova composizione. In certi casi essi possono addirittura essere stati inseriti in un'immagine solo occasionalmente, per rinviare invece ad altre immagini o demoltiplicare l'immagine in una proliferazione senza limite, mostrando come in alcuni quadri di J. Bosch, per

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 454.

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *Atlas, ou le gai savoir inquiet*, Minuit, Paris, 2011, cap.1, §2 (a giusto titolo viene sottolineata la vicinanza fra le istanze di Warburg e quelle di Foucault e di Deleuze e Guattari).

esempio, come proprio la proliferazione spinga l'immagine fuori di sé.

Warburg li usa in questa maniera su diversi pannelli del suo atlante. Ma lo fa senza privilegiare gli uni o gli altri, senza distinguere gerarchicamente il dettaglio dall'insieme, il generale dal particolare, l'unità dalla molteplicità: non è un rapporto di dominio reciproco che lega le immagini alle loro parti, ma una tensione che li rende tutti al tempo stesso significativi come se fossero ogni volta parte di costellazioni diverse. In tal senso, il rapporto fra Warburg e Walter Benjamin è davvero rivelatore, come Didi-Huberman, insieme ad altri, non manca di sottolineare<sup>12</sup>, riconoscendo all'atlante la sua capacità di essere un vero e proprio dispositivo. Non è infatti un libro di storia dell'arte illustrata, perché scardina a fondo l'idea stessa di una storia cronologica dell'arte e degli stili; non è un libro di filosofia dell'arte, perché non ha testi, o quei pochi che ha li limita ad osservazioni essenziali introduttive; non è un quaderno di appunti preparatori a un testo completo e organico di critica d'arte, o di antropologia, o di archeologia ed etnologia, perché il filo logico che lo percorre si dipana in una pluralità di sensi, aprendo ad ogni passaggio molteplici possibilità e ponendo non solo problemi evidenti (come i temi trattati nei diversi pannelli), ma anche problematiche meramente accennate, sintomi e accenni che avrebbero potuto (e probabilmente dovuto) svolgersi in altre maniere.

L'atlante *Mnemosyne* è un luogo di passaggio, e un luogo di passaggi, anzi una pluralità indeterminata di luoghi per una quantità indeterminata di passaggi<sup>13</sup>. Non è neppure un libro, non solo perché incompiuto, ma perché strutturalmente ed essenzialmente non completabile. E' lo strumento che Warburg ha creato e usato per scardinare la forma libro, la forma trattato, la forma definitoria e assertiva del saggio: un dispositivo per andare oltre, scendendo in profondità senza trascurare l'ironia, come avevano fatto già due suoi grandi "maestri" come

---

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, cit. p. 459.

<sup>13</sup> Ivi, p. 496.

Burckhardt e Nietzsche (cui dedica alcune pagine magistrali, definendoli “sismografi sensibilissimi” del tempo presente, nelle forze tettoniche che lo tormentano e lo vivificano sia nel passato, che nel futuro, pur essendo nel presente), e come stavano facendo lui stesso, ed altri più giovani sismografi come Benjamin, così sensibili alle onde intrecciantesi delle trasformazioni in atto.

*Benjamin: ottica di dettagli*

Il lavoro di Benjamin sulle città e in particolare quello sui *Passages* parigini s’impenna sullo studio del dettaglio inteso come spunto, apertura, o meglio fenditura attraverso la quale trapela qualcosa che la storia, la Grande Storia, non è capace di cogliere, di riconoscere e valorizzare. La città viene letta nei suoi punti d’incrocio nascosti, nei suoi snodi sorprendenti che solo lo sguardo disincantato del “flaneur” riesce a riconoscere, oppure quello della critica storica che sa ritrovare, rovesciata, l’eternità nel dettaglio, oppure l’istanza salvifica nella rovina e nello scarto. Fra le macerie che l’angelo della storia guarda trascinato dal vento del progresso – secondo l’iconografia che Benjamin legge nel piccolo quadro di Klee *Angelus novus* di cui era in possesso – spiccano, per chi li sa vedere, una grande quantità di dettagli rivelatori e promettenti. Per farlo, occorre perdersi (perdere i punti di riferimento, le grandi costruzioni, i monumenti, e vie principali e le piazze centrali): all’inizio di *Infanzia Berlinese* Benjamin aveva scritto: “Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in una città come ci si smarrisce in una foresta è una cosa tutta da imparare”. Occorre cambiare prospettiva, cambiare categorie di riferimento, cambiare atteggiamento e modi di vita per riuscire a farlo. Questi dettagli sono pieni di energia, di promesse salvifiche, di apertura rivoluzionaria. Sono “cose” (singolarità si potrebbe forse dire) che il filosofo deve montare come le immagini o le sequenze di un film, laddove la tecnica del montaggio metterà in luce ora questo, ora quel dettaglio. E sarà proprio questo a salvarci dalla semplice riproducibilità tecnica,

dalla riduzione di ogni cosa al feticcio seriale della merce, vale a dire dall'omologazione acritica alle leggi vincenti di un capitalismo sfrenato e sempre affrettato.

“Quelle che per gli altri sono delle deviazioni sono per me i dati che definiscono la mia rotta. Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che per gli altri disturbano le “grandi linee” della ricerca” scrive in uno degli appunti del suo *Passagenwerk*<sup>14</sup>. E poco dopo spiega appunto che il suo lavoro su Parigi usa un metodo che “è intimamente conness[o] col montaggio”. Nel differenziale si manifesta il particolare, o, per meglio dire, il dettaglio che permette di tracciare la differenziazione. Ma per usare il metodo del montaggio occorre un'altra visuale sulle cose, così come un'altra prospettiva rende necessario un altro metodo per conoscerle, o per renderne conto, per esporle nel vero senso della parola, che è poi quello di mostrarle non solo come sono, nelle loro circostanze e nel tessuto storico cui appartengono, ma anche come potrebbero essere e come avrebbero potuto essere: nel montaggio gli accostamenti e le sistemazioni possono esaltare ora questo, ora quel particolare, secondo il piano che di volta in volta viene storicamente e circostanzialmente scelto.

L'attenzione di Benjamin nei confronti della fotografia e del cinema dipende da questa sua “filosofia del dettaglio”, come si potrebbe chiamare, e dal valore che il montaggio vi riveste. Si tratta in realtà di una filosofia dell'istante, dell'istantaneo (*jetztzeit*): il tempo frantumato della fotografia e del cinema, tempo moderno per eccellenza di cui la catena di montaggio diventa metafora reale nella ripetitività ininterrotta dei suoi gesti sempre uguali, scardina il continuum di una storia che non sa più quale corso prendere, e può essere quindi scardinata essa stessa. Fotografia e cinema introducono nel presente storico una struttura temporale discontinua, e l'esperienza che ne fanno gli esseri umani è ormai quotidiana. Ma essi, scrive Benjamin, non se ne avvedono e restano distratti, trascinati dal vento del

---

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, tr. it. Einaudi, Torino, 1986, p. 591 (N 1, 2).

progresso e incapaci di soffermarsi a contemplare i particolari (anche della loro stessa vita, come insegnava la psicanalisi freudiana).

La riproducibilità tecnica annienta i particolari nella standardizzazione delle merci: le eccezioni si fanno abitudini e le nostre capacità percettive a lungo andare le trascurano. La fretta poi ne fa definitivamente piazza pulita. Noi sappiamo, oggi, che il carattere feticcio della merce nella bulimia produttiva dei mercati chiede sempre più novità, sempre più innovazione, proprio perché ogni particolare, ogni dettaglio, viene fagocitato dal consumo e dalla serialità. Irretiti da questa bulimia, accumuliamo dettagli come macerie indistinte di un passato che non ci riguarda più, mentre avanziamo inconsapevoli nella tempesta creata dal ritmo frenetico del progresso, ovvero del consumo che macina e macera risorse non rinnovabili. Il residuo aumenta come in un immenso immondezzaio, luogo principe dei dettagli inutili dove le cose – il loro valore d'uso insieme al loro valore di scambio – sono letteralmente “a pezzi”, prive del loro insieme.

A questo ritmo forzato della produttività consumistica e consumatoria si sottrae il “flaneur”, il perditempo, il passeggiatore che perde appunto il tempo comune a tutti e lanciato nella sua ossessiva ripetitività quotidiana. Ma il flaneur non basta, perché la sua distrazione lo può perdere, può diventare vezzo, atteggiamento, opportunismo. Senza lo sforzo di un pensiero critico, capace di perdere tempo nella consapevolezza della sua valenza estraniante e disalienante, la perdita di tempo diventa funzionale al ritmo serrato delle merci: diventa il tempo libero concesso dai ritmi produttivi, funzionale alla massimizzazione del profitto, riposo necessario per riprendere energie produttive. Non è tempo liberato. Nella tesi 5 sulla storia, Benjamin si spiega così: “La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare

il passato”<sup>15</sup>. Ma ciò che balena per un attimo sfugge al corso lineare e sancito della storia, che occorre invece “passare a contropelo”.

Ciò che balena per un attimo è il dettaglio. Il dettaglio fa parte di un insieme, come l’attimo fa parte di una costellazione temporale; ma in ogni insieme si possono distinguere diversi dettagli, e tale differenza caratterizza il modo dell’insieme stesso, il suo possibile o reale montaggio e ne determina l’apertura (per tutti quegli insiemi concreti, in particolare umani, che non sono mai insiemi chiusi). Come l’insieme non può ridursi alla somma dei suoi particolari, così i particolari montano di volta in volta un insieme diverso a seconda dei dettagli che balenano alla vista di chi è in grado o in condizione di coglierli. L’uomo non è in grado di cogliere completamente ciò che produce e ciò che si trova dinnanzi, ma non è capace spesso neppure di coglierlo parzialmente. Allo stesso modo che per una statua o un edificio, la tridimensionalità implica che la visione non sia mai istantanea per tutte le parti. Lo sviluppo della tecnica ha permesso di accentuare le capacità osservative e creative, così come quelle produttive e distruttive. Ma non ha risolto questo problema. Anzi, come nel caso della cinematografia, l’ha arricchito di nuova problematicità.

“Tra le funzioni sociali del film, la più importante consiste nello stabilire un equilibrio tra l'uomo e l'attrezzatura tecnica. È un compito che il film non svolge soltanto attraverso il modo in cui l'uomo può offrirsi agli apparecchi, ma anche attraverso il modo in cui esso può, con l'aiuto di questi apparecchi, rappresentarsi il mondo circostante. Ponendo in risalto nell'inventario del mondo esterno, con i suoi primi piani, certi dettagli generalmente nascosti di accessori consueti, esplorando ambienti banali sotto la direzione geniale dell'obiettivo, il film estende da un lato la nostra comprensione alle mille determinazioni da cui dipende la nostra esistenza, dall'altro riesce ad aprirci un campo d'azione

---

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Angelus novus*, tr. it. Einaudi, Torino, 1981, p.77.

immenso e insospettato.”<sup>16</sup> In questa immensità il pensiero si perde perché la complessità delle cose lo eccede e le categorie con cui cerca di organizzarle non sono sufficienti. La banalità di un ambiente diventa scoperta inesauribile di particolarità inapparenti ma decisive, la cui costellazione istituisce il nostro spazio-mondo; ma che è possibile vedere e comprendere solo se si adottano altri modi di guardare e di pensare. La vita quotidiana si dilata non per estensione, ma per immersione nella ricchezza insospettata che vi si cela all’interno.

“Mentre il film, con i primi piani tratti dal suo repertorio, con l’accentuazione di dettagli nascosti all’interno di scene a noi familiari, con l’esplorazione di ambienti banali condotta genialmente dall’obiettivo, accresce da un lato la comprensione delle costrizioni da cui è governata la nostra esistenza, dall’altro giunge ad assicurarci un enorme e inaspettato spazio di gioco! Le nostre taverne e strade metropolitane, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e fabbriche sembravano imprigionarci senza speranza. Poi venne il film e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo-prigione, cosicché noi ora intraprendiamo rilassati viaggi avventurosi tra le sue sparse rovine. Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l’ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede «comunque» in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti”<sup>17</sup>.

L’ignoto è l’irrazionale e al contempo l’inintenzionale. Parlando della fotografia di Hill *La pescivendola di New Haven* Benjamin spiega che l’immagine, nella sua perfezione tecnica, lascia sentire che c’è qualcosa di altro, una “realtà” che la travalica ma non la trascende, un “resto”, cioè “qualcosa che non si risolve

---

<sup>16</sup> W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr.it., Donzelli, Roma, 2012, cap XVI, p. 80.

<sup>17</sup> Ivi, cap. XIII, p.127

nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill". Di che si tratta? Nell'immagine fotografica ogni dettaglio è riportato fedelmente e dovrebbe esaurire l'immagine stessa come immagine, e invece proprio questa ricchezza, montata in *quel* modo, lascia sfuggire qualcosa. Lo sguardo della pescivendola volto verso terra. La posa di lei. Con un linguaggio che verrà ripreso molti anni dopo da R. Barthes, Benjamin scrive: "Una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più". Ecco allora che l'osservatore diventa un attivo protagonista della dialettica artistica (proprio come, lo si vedrà fra poco, lo diventa nell'indagine scientifica): "L'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro". Non è la volontà dell'artefice artista a governare la fotografia, ma la folgorazione di un attimo colto nel suo istante presente, o meglio rapito alla sua presenza istantanea. Il tempo collassa nell'immagine che lascia trasparire questa alterità irrazionale e indicibile attraverso i suoi spiragli. La folgorazione costituisce uno "shock" per l'osservatore, non per il fotografo: quest'ultimo vede infatti qualcosa che non potrebbe dire altrimenti che con la sua arte e tramite la sua macchina, ma che in nessun modo sarebbe capace di tradurre in linguaggio razionale. "La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio", un'altra natura che non per questo è meno naturale della prima, e che Benjamin paragona all'inconscio scoperto da Freud, su cui Warburg aveva lavorato abbinando le immagini del suo atlante<sup>18</sup>.

Questa natura altra non è alternativa, ma immanente: la sua magia è la vertigine che ci prende quando cerchiamo di inserirla nelle nostre abituali e confortevoli categorie, che non sono fatte

---

<sup>18</sup>W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Einaudi, Torino, 1966, (per tutte le citazioni), p. 62.



per contenere i dettagli, o meglio sono fatte apposta per ridurli a uno schema generale. E questa attitudine a cogliere una natura altra di cui cinema e fotografia hanno mostrato la possibilità diventa una strada da percorrere anche per la riflessione filosofica e persino politica. Non a caso, Th. W. Adorno, in una lettera a Benjamin del 18/3/1936, scriveva: “Perdoni la frettezza di queste annotazioni. Tutto ciò andrebbe verificato nel lavoro sul dettaglio, nel quale alberga il buon Dio, alla fine nient’affatto magico; solo la scarsità di tempo mi induce a usare categorie di una dimensione che da Lei ho imparato a evitare rigorosamente.”<sup>19</sup> Il riferimento a Warburg, come si vede, mostra come il tema non fosse estraneo al dibattito che comprendeva arte, filosofia, tecnica, storia ed economia politica. Il lavoro sui dettagli è un lavoro che si ostina a non accontentarsi. E’ il lavoro capace di oltrepassare il formalismo delle immagini come quello della forma merce, nella misura in cui non si chiude fanaticamente o ossessivamente nella sola considerazione del dettaglio in sé (che è il rischio complementare alla standardizzazione). Pensare il dettaglio vuol dire allora opporsi al totalitarismo aprendosi a possibilità trasformatrice illimitate.

Benjamin insomma non era il solo a ragionare sul valore filosofico, ma anche politico, dei dettagli. Il riferimento di Adorno a Warburg poi non era casuale, perché mostra quanto il tema fosse comunque nell’aria. E questo è confermato da alcuni altri amici e studiosi suoi contemporanei, come Siegfried Kracauer (su cui si tornerà più in là) e Ernst Bloch, il quale in un “capitolo” del suo libro *Eredità del nostro tempo* dedicato al saggio dell’amico (“Strada a senso unico”), riconosce proprio la valenza del frammento e del dettaglio, dell’interruzione improvvisa e dell’istantaneo come valori fondanti la prospettiva benjaminiana (in realtà anche nel libro *Tracce* Bloch li valorizzava costruendo la sua narrazione secondo la logica frammentaria di un montaggio sui generis). Certo, qui non c’è

---

<sup>19</sup> W. Benjamin, *Opere VII Scritti 1938-1940*, tr. it. Einaudi, Torino, 2006, pp. 335-336.

quasi alcuna distinzione fra frammento e dettaglio, laddove invece una distinzione esiste ed è di sostanza (perché, in estrema sintesi, potremmo dire che il dettaglio è l'elemento di un insieme, di cui è parte integrante ma non sempre necessaria e dove l'insieme sussiste ed è presente, mentre il frammento è la parte di un insieme che non c'è più nella sua integrità, di cui è sempre parte necessaria). Ma la posizione di Bloch va nella direzione di un'apertura a ogni cambiamento possibile nel montaggio di parti che non vengono più costrette a comporre un solo e medesimo insieme. Era su questo piano che intendeva riprendere, o integrare il lavoro di Benjamin.

Questi aveva infatti teorizzato la valenza dirompente del dettaglio già da diverso tempo, e ne aveva indicato il valore vettorializzante di molteplicità non categoriale, perché inesauribile.

Nel primo capitolo di *Il dramma barocco tedesco* Benjamin spiegava infatti che nel momento in cui il pensiero è in grado di abbandonarsi alla "minuzia", termine con cui si riferiva ai dettagli particolari, esso allora "riprende fiato" e si sottrae alle catene deduttive già preconfigurate<sup>20</sup>: la distrazione dei dettagli è una trazione alternativa, che sposta e trae altrove (dis-trae) il pensiero che considera un'opera, come aveva scritto B. Croce. Ma Benjamin spinge il discorso ben oltre, perché riconosce l'alterità dell'allegoria (nel barocco) come via alternativa all'unicità supposta del simbolico (e qui reincontra Warburg). L'allegoria apre la considerazione del frammento ed espone "la falsa apparenza della totalità" in un'empiria la cui molteplicità di significati è inesauribile<sup>21</sup>. L'allegoria infatti rappresenta la "ricchezza dello spreco", come aveva notato H. Cohen, lo sconfinamento nella caducità che è storia, cumuli di frammenti-rovine in cui bisogna saper rovistare e nei confronti delle quali categorie consolidate come quelle di "bellezza" non valgono più<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. Einaudi, Torino, 1980, p. 23.

<sup>21</sup> Ivi, p. 182.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 183-184.

Perché non è il dettaglio in sé a essere importante o a dover essere (ri)valutato, né occorre costruire una “filosofia del dettaglio” che l’esalti e l’unicizzi, rendendolo un *unicum* rispetto a tutto il resto e proponendone un riconoscimento categoriale. Esso rappresenta invece un “altro” modo di percepire la realtà (quindi non un modo alternativo o oppositivo) e un altro modo della filosofia stessa. Richiede quindi un altro metodo per essere colto, un altro genere di attenzione rispetto al modo abituale secondo cui siamo abituati a rapportarci alle cose. Perché un dettaglio non può essere isolato dall’insieme di cui è dettaglio, dalla struttura che lo connette e dalla costellazione cui appartiene e che contribuisce a costituire. Solo che apre a una riconfigurazione dell’insieme stesso, vale a dire che introduce una possibilità che non deve essere necessariamente colta. Il disegno nella tessitura di un tappeto o di un kilim dell’Asia centrale, così come un dipinto del Rinascimento, una fotografia di Nadar, un graffito rupestre in Algeria si propongono con una quantità di dettagli che chi li osserva non sempre è in grado di cogliere: questi dettagli li costituiscono nella loro cosalità, eppure possono benissimo essere trascurati. Non ne potrebbero però essere eliminati, pena la riconfigurazione completa della cosa nel suo insieme. Fra dettaglio e insieme c’è un legame che non è risolvibile da una formula specifica (un algoritmo) e rappresenta la profondità stratificata della cosa stessa, sia essa definita un’opera d’arte o meno.

Un tempo, l’erudizione era quella particolare forma di sapere capace di concentrarsi quasi esclusivamente sui dettagli, ma del tutto incapace di cogliere il quadro d’insieme e il tessuto di relazioni che un oggetto inevitabilmente aveva e a cui rimandava. Il suo contrario è stato l’idealizzazione, che a prescindere dai dettagli cercava d’individuare l’idea, la forma, il modello o la categoria di riferimento. A questo si richiamava Adorno nella sua lettera, quando chiedeva a Benjamin di perdonarlo per la fretteosità delle sue parole e il riferimento a categorie rispetto alle quali Benjamin stesso aveva insegnato a usare la massima cautela. Perché non c’è solo l’erudizione o

l'idealizzazione, non c'è solo la loro alternativa. Ciò che l'erudizione è incapace di cogliere e che l'idealizzazione necessariamente trascura è proprio quanto l'alternativa nasconde, vale a dire la possibilità di sottrarsi all'alternativa stessa, e vedere l'idea come un dettaglio e il dettaglio come un'idea. L'ingrandimento fotografico e il primo piano cinematografico mostrano il dettaglio come un'esperienza che svela, come in Warburg, un'altra lettura delle cose e del mondo. Il dettaglio ingrandito esageratamente rivela qualcosa che prima era invisibile, e che riconfigura inevitabilmente il tutto: di qui, nell'ambito fotografico, il suo "effetto di shock" (come lo chiamava Benjamin).

Per farlo però è necessario stratificare il nostro rapporto con la cosa, rendendo possibile il passare da uno strato all'altro, da una configurazione a un'altra configurazione, senza che fra loro si debba per forza strutturare una gerarchia. E' in questo che risiede la sua valenza politica. Herta Müller ha scritto: "Il dettaglio è il contrario di quello che propagano e praticano le grandi ideologie. Le ideologie sono fatte da pezzi già pronti, prefabbricati, montati sempre alla stessa maniera e seguendo gli stessi schemi e non tollerano sorprese o deviazioni della norma. Ecco perché il dettaglio è il nemico dell'ideologia. Nel caso mio e di Szymborka, l'attenzione al dettaglio è una rivolta personale e intima contro la dittatura". Che è esattamente quanto intendeva Benjamin negli scritti sull'hashish (Marsiglia, 28/9/1928): "In Jensen la frase per me si risolveva nell'affermazione che le cose sono come sappiamo, tecnicizzate, razionalizzate, e il dettaglio oggi si trova ormai solo nelle sfumature"<sup>23</sup>. Le sfumature sono gli interstizi delle cose e dei pensieri che nessun totalitarismo riuscirà mai a eliminare, ciò che nel montaggio resta aperto vuoi per distrazione, vuoi per approssimazione, vuoi per necessità di dare aria all'insieme della costruzione. Spesso essi costituiscono l'individualità dell'insieme, vale a dire la sua caratterizzazione

---

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Scritti sull'hashish*, tr. it. Einaudi, Torino, p. 83.

particolare, cui il piano generale di edificazione non ha prestato particolare attenzione.

In una sua intervista del 2007, Szymborska lo confermava con queste parole: “La maggior parte delle persone non si dà la pena di pensare con la propria testa (o perché non può, o perché non vuole), e di conseguenza, è facilmente preda di suggestioni collettive. Qualcuno ha detto che le persone si istupidiscono all’ingrosso e rinsaviscono al dettaglio. Dunque amiamo e sosteniamo i casi al dettaglio”<sup>24</sup>. Una poesia del dettaglio che sappia riconoscerne l’intima poesia della vita e della resistenza sarà quindi attenta più agli individui che alle masse o alle generalità, più al particolare magari inapparente che all’insieme (ne è un esempio la poesia “Vista con granello di sabbia”, dove per la Szymborska è appunto un insignificante granello di sabbia a ritenere l’attenzione poetica). Il dettaglio è nemico dell’ideologia perché gli sfugge inevitabilmente, come sfugge ad ogni legge che voglia esaurirlo. Ma questo non vale soltanto per la politica, cui le due scrittrici di cui si è appena detto si riferivano, perché come scriveva Benjamin sono le categorie in generale che devono trasformarsi e dialettizzarsi, comprese quelle scientifiche. Che il dettaglio sfugga alle norme, significa che non può essere ridotto al silenzio dal dogmatismo dittatoriale di una legge, comprese le leggi scientifiche, che sono sempre delle generalizzazioni. E a questo proposito torna nuovamente utile la riflessione benjaminiana sulla tecnica, che nel caso della fotografia e del cinema apre orizzonti inattesi perché dettagliati.

*Bachelard: filosofia del dettaglio epistemologico*

Allo stesso modo in cui Benjamin vede la fotografia non come una protesi oculare, come uno strumento volto a rinforzare o sostituire potenziandoli gli occhi, così Bachelard parlava della

---

<sup>24</sup> W. Szymborska , battute finali di un’intervista rilasciata a Francesco Groggia («la Repubblica», 7 aprile 2008) , ora anche in A.Berardinelli su <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-02-10/poetessa-sorriso--093542.shtml?uuid=ABchYYv>.

tecnica come di una teoria materializzata, e degli strumenti scientifici come materializzazioni teoriche non meramente utilitaristiche. La tecnica offriva alla vista qualcosa che la vista non poteva vedere, non soltanto perché la vista non ci arrivava fisicamente, ma nella misura in cui teoricamente la vista non era in grado di coglierlo (anche se provvista di strumenti volti ad esaltarne la capacità, come il microscopio o il telescopio). Questo perché la tecnica, e i suoi apparecchi, erano per il filosofo epistemologo francese delle teorie materializzate, vale a dire delle vere e proprie filosofie che costruivano le proprie conoscenze modificando e in un certo senso creando la realtà.

Per quanto paradossale e controintuitivo ciò possa apparire, proprio in questo è consistita per Bachelard la rivoluzione scientifico-epistemologica inaugurata da diversi matematici, fisici e filosofi della scienza fra la fine dell'800 e gli inizi del '900, radicalizzata da Einstein con le teorie della relatività e sancita dalle teorie della microfisica quantistica.

Bachelard è stato il filosofo della scienza che forse più di ogni altro ha saputo cambiare di prospettiva e rivoluzionare il nostro modo di pensare le scienze e i loro strumenti, quindi in generale la tecnica come espressione della conoscenza scientifica. La microfisica gli confermava queste idee, come le conferma ancora oggi.

Ma è in realtà una vecchia storia. Anche Galileo aveva fatto la stessa cosa puntando verso il cielo il telescopio, inventato dagli olandesi come strumento di controllo marittimo: Galileo ha in tal senso "veramente" inventato il telescopio, quando ha deciso (e pensato) di usarlo per controllare i pianeti e la Luna. I dettagli dei monti lunari o delle fasi di Venere, così come i satelliti di Giove, che agli occhi dei suoi contemporanei non erano dovuti che a difetti delle lenti e alla loro scarsa qualità, erano per lui la conferma di una nuova teoria astronomica. Galileo aveva quindi "altri occhi" per osservare quel cielo.

Al giorno d'oggi questo ci viene confermato dal fisico Carlo Rovelli: "Ma più scopriamo, più ci rendiamo anche conto che quello che ancora non sappiamo è più di quanto abbiamo già

capito. Più potenti sono i nostri telescopi, più vediamo cieli strani e inaspettati. Più guardiamo i dettagli minuti della materia, più scopriamo strutture profonde”<sup>25</sup>. Si tratta quasi delle stesse parole usate da Bachelard già nel 1927. Come si vede, i dettagli non rivestono una rilevanza epistemologica di secondo piano. Anzi, sono proprio loro, per quanto minuti (anzi, spesso proprio grazie al fatto di essere minuti) a farci entrare in mondi e realtà diversi da quelli cui credevamo di essere abituati. “La meccanica quantistica ci rivela che il mondo più lo si guarda nel dettaglio meno è costante. E’ un fluttuare continuo, un continuo pullulare microscopico di microeventi. Il mondo non è fatto di sassetti, è fatto di un vibrare, di un pullulare”<sup>26</sup>. La meccanica quantistica confermò a suo tempo anche a Bachelard la validità di un approccio epistemologico non più volto alla semplificazione sintetica e alla riduzione generalizzante, ma alla proliferazione e alla costellazione di particolari quasi invisibili. E’ stata proprio l’attenzione differente al dettaglio ciò che ha rappresentato per Bachelard un punto di svolta. La piccola variazione, la microanalisi di dettagli prima insospettati, lo scarto infinitesimale divennero negli anni sempre più importanti. Il mondo microfisico si rivelava un mondo di differenze e non di identità. Il pullulare microscopico di microeventi diventava sempre meno afferrabile con le categorie e le leggi classiche della fisica, né i concetti della filosofia sembravano potersi adeguare o renderne conto in maniera esaustiva. Tutta una realtà si poneva al di fuori degli schemi classici della razionalizzazione. Ma non bisognava temere questo manifestarsi dell’irrazionale. “Il dettaglio, come una curvatura, manifesta invece la presenza dell’irrazionale, di una dimensione cui la nostra ragione non può accedere, ma che indovina e che deve presagire esaminando le anomalie del suo proprio dominio.”<sup>27</sup> Dopo che Einstein aveva mostrato che la realtà dell’universo

---

<sup>25</sup> C. Rovelli, *La realtà non è come ci appare*, R. Cortina, Milano, 2015, p. 9-10.

<sup>26</sup> *Ivi.* p. 116

<sup>27</sup> G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1928, p. 275 (tr. it. Mimesis, Milano, 2016, p. 268).

non era affatto come ci appariva e che dovevamo necessariamente rimettere in discussione quello che logicamente ci sembrava più ovvio e consequenziale, la microfisica aveva spalancato un abisso aperto nell'infinitamente piccolo che vibrava ininterrottamente dietro l'apparenza della solidità del reale. La realtà pura e dura della materia cominciava a mostrarsi come assai poco stabile e solida. Occorreva quindi un'altra epistemologia per renderne conto in qualche modo e comprendere quella conoscenza che gli scienziati stavano costruendone. Occorreva anche conoscere e usare i dettagli in maniera del tutto differente: non più come ornamenti di un quadro generale o come esempi di una legge, i cui particolari non potevano certo arricchirne il significato, ma come elementi epistemologicamente rilevanti capaci di scardinare i quadri generali in una dialettica reciproca che costituiva il senso proprio della conoscenza scientifica nella sua dinamica trasformativa: per un verso "comprendere" in leggi e teorie generali volte alla spiegazione dei fatti particolari, ma per l'altro verso "dettagliare" e far proliferare i caratteri, perché nei dettagli si celava l'apertura a novità ancora inesplorate<sup>28</sup>. Il dettaglio quindi non rientrava epistemologicamente nell'insieme o nella sintesi, perché restava in ultima istanza indeterminato e indeterminabile, abisso in cui la conoscenza trovava il suo nutrimento, ma anche il suo scacco: solo che nutrimento e scacco costituivano il motore della conoscenza stessa, che per questo diventava fattore di cambiamento, dinamica trasformativa e costruttiva.

La conoscenza veramente scientifica, per Bachelard, sarebbe stata sempre e inevitabilmente una conoscenza approssimata, sempre in movimento (il che andava considerato un pregio, non un difetto). Ogni sua verifica è sempre incompiuta, perché il suo procedimento costruttivo realizza dettagli che non sono compresi a priori nella teoria. La realtà del dato, vale a dire quello che abitualmente consideriamo l'oggetto su cui si esercita

---

<sup>28</sup> G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1928, p. 260 (tr. it. Mimesis, Milano, 2016).



la conoscenza, è sicuramente sollecitato e “costruito” dalla teoria, però non ne è mai del tutto governato. La teoria, infatti, genera o provoca oggetti i cui dettagli (e la cui operatività tecnica) non sa o può determinare definitivamente, e che in alcuni casi possono metterla in discussione. Il processo, che parte dalla teoria e si conclude con l’oggettivazione, fa sì che il “dato” sia da considerare come qualcosa di “tardivo”, di successivo e conclusivo rispetto alla teoria e ai suoi apparati, e non di precedente e anteriore alla ricerca stessa (come pretendeva l’induttivismo). Il legame fra pensiero e realtà non sarà quindi più di dipendenza unilaterale dell’uno dall’altra, ma di condizionamento e stimolo reciproci, dove né l’uno né l’altra possono più stare come riferimenti stabili e fissi, bensì come in conflitto permanente fra loro. Un conflitto costruttivo e mai definitivo, dinamico e mai statico, dove il pensiero (quello scientifico in particolare) deve essere sempre all’erta, deve sempre riconoscere il dettaglio discordante, deve sempre saper mettere in discussione le verità acquisite. Insomma, deve saper “dire di no”.

Bachelard non esitava a chiamare la sua una “epistemologia del dettaglio” o una “filosofia del dettaglio”, fortemente polemica, inevitabilmente in opposizione<sup>29</sup>. Perché era nel dettaglio che emergeva la differenza fra pensiero e realtà, in quanto la conoscenza sempre più specifica e precisa dei dettagli aveva come effetto la perdita della realtà e il passaggio a un’altra dimensione del reale (dalla fisica alla microfisica, per esempio), dove il pensiero si perdeva, disorientato nei suoi riferimenti logici e doveva cercare di nuovi.

E’ un po’ quello che succede a un quadro, quando lo si vuole vedere in dettaglio: se ne scoprono particolari incredibili, se ne riconosce la trama materica, se ne osservano le pennellate, ma si perde l’insieme. Ecco infatti come, in ambito estetico, Georges Didi-Huberman presenta queste idee bachelardiane: “Avvicinarsi, epistemologicamente, equivale a slegare il

---

<sup>29</sup> Id., *Philosophie du non*, PUF, Paris, 1940 (tr. it. Pellicanolibri, Catania, 1978).

pensiero e la realtà: è ciò che mostra Bachelard quando dice che, nella conoscenza ravvicinata, «la Realtà perde in qualche modo la sua solidità, la sua costanza e la sua sostanza. [...] Realtà e pensiero sprofondano insieme nello stesso nulla», e questo niente è per un certo verso il dettaglio stesso. Il dettaglio, prosegue, «sfugge alla categoria». Corrisponde a un gioco delle «perturbazioni della materia sotto la forma». Nel dettaglio «le determinazioni oscillano»: esso infatti «apporta la sua ricchezza, ma anche la sua imprecisione. Insieme alle determinazioni delicate intervengono le perturbazioni profondamente irrazionali»<sup>30</sup>.

Se vogliamo seguire il reale “nella sua evoluzione fine” e restituirgli tutta la sua vitalità, dobbiamo abbandonare (polemicamente) le certezze acquisite, dobbiamo separarci dalle convinzioni consolidate e rassicuranti e tornare a essere in qualche modo ingenui e recettivi: “Di fronte al dettaglio, l’ingenuità è un metodo, ma un metodo difficile perché deve rompere con quelle abitudini che sono più fortemente radicate.”<sup>31</sup> Bachelard spiega: “L’esperienza dettagliata si piega però con sempre maggiore difficoltà al consenso, e non è neppure sempre suscettibile di mantenere l’accordo del pensiero, visto che i fulcri di un riconoscimento dettagliato mancano di nettezza”, perché sono altre le categorie da usare per comprenderlo in una spiegazione razionale. Infatti, “l’imposizione delle categorie è solo il primo tempo della conoscenza, ed è una classificazione che prepara la descrizione. Per descrivere il dettaglio che sfugge alla categoria bisogna giudicare certe perturbazioni della materia sotto la forma. Ecco allora che improvvisamente le determinazioni vacillano”<sup>32</sup>.

Se, come diceva Warburg, il buon Dio sta nei dettagli, oppure il diavolo che dir si voglia, occorre innanzitutto rendersene conto e considerare a questo punto il dettaglio non più solo una

---

<sup>30</sup> G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 46-47. Le citazioni interne si riferiscono a G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, cit. pp. 257, 253, 95. Cfr. anche G. Didi-Huberman, *Devant l’image*, 1990, Paris, Minuit, pp. 276-279.

<sup>31</sup> G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, cit. p. 292.

<sup>32</sup>Ivi, tr. it. p. 238

questione di dettaglio. Una filosofia in grado di affrontare tale compito dovrà essere allora una filosofia capace di adeguarsi all'infinita varietà dei dettagli, capace quindi di demoltiplicarsi e di differenziarsi senza limiti preconcepiuti. Una filosofia pluralista e pluralizzata insomma, antidogmatica nel senso di accogliere la molteplicità intrinseca delle spiegazioni possibili e dell'assetto categoriale della ragione (o meglio delle ragioni determinanti la realtà). "I differenti problemi del pensiero scientifico dovrebbero quindi ricevere differenti coefficienti filosofici. In particolare, il bilancio di realismo e razionalismo non sarebbe lo stesso per tutte le nozioni. E' al livello di ciascuna nozione che si porrebbero quindi, a nostro avviso, i compiti precisi della filosofia delle scienze. Ciascuna ipotesi, ciascun problema, ciascuna esperienza, ciascuna equazione esigerebbe la sua filosofia. Si dovrebbe fondare una filosofia del dettaglio epistemologico, una filosofia scientifica *differenziale* che farebbe riscontro alla filosofia *integrale* dei filosofi. E' questa filosofia differenziale che avrebbe l'incarico di misurare il divenire di un pensiero"<sup>33</sup>. E' una « filosofia del no », cioè una filosofia e un'epistemologia polemiche che mettono sempre in dubbio ogni cosa grazie al loro carattere radicalmente antidogmatismo. Ma è un "no" che dice sì alla minuzia inapparente ma insidiosa, alla particolarità ricca di alternative, al dettaglio irresolubile o indecifrabile dalle categorie già operanti: apertura a qualcosa che non si sa ancora, ma che promette altro sapere, differenza che crea altre identità, per permettere altre differenze.

Possiamo chiamarlo lo scarto (nel senso spaziale del termine) che apre i nuovi orizzonti del sapere, analogo al *clinamen* di Lucrezio, inflessione minima che genera la differenza imprevedibile su cui poi la scienza opererà il suo lavoro di ricerca e addomesticamento. Ma questo scarto, questa fessura da cui si può osservare l'insospettato, è come una macchia sulla tela pulita e ordinata di uno stato della conoscenza: non si

---

<sup>33</sup> G. Bachelard, *Philosophie du non*, cit., p.13-14 (tr. it. p. 17)

tratterà di pulirla o eliminarla, ma di integrarla facendola diventare parte di una nuova configurazione (che a sua volta genererà altre macchie, altre particolarità – o singolarità – che apriranno ancora ulteriori configurazioni possibili, senza fine). Nessuna logica dell'assoluto può terminare il compito aperto dalla conoscenza scientifica, per Bachelard, e nessun quadro può contenerne la totalità.

Ecco come lo ribadisce: “L’oggettività appare al livello di un dettaglio, come una macchia su di un quadro. Laddove l’intuizione sembrava darci tutto al primo sguardo, la riflessione si sofferma su di una difficoltà particolare. Essa obietta a partire da un’eccezione. Fin dal suo primo sforzo, lo spirito si manifesta in una polemica piena di arguzie. L’intuizione è sempre in buona fede; lo spirito invece appare come in mala fede. O per meglio dire, non ha alcuna fede. E’ felice di dubitare. Si installa nel dubbio come in un metodo; pensa distruggendo; si arricchisce di ciò che abbandona. Ogni riflessione sistematica procede da uno spirito di contraddizione, da una malevolenza nei confronti dei dati immediati, da uno sforzo dialettico volto a uscire dal proprio sistema”<sup>34</sup>. E allora uscendo dal proprio sistema di pensiero ecco che nasce una nuova intuizione, la quale a sua volta genera un’altra razionalizzazione, meno intuitiva, meno illusa e ingenua, consapevolmente più regolata, e così via nella dinamica aperta del conoscere scientifico umano. Ecco perché Bachelard può scrivere qualche riga dopo che “è il dettaglio a dettare la legge; è l’eccezione a diventare la regola; è il senso nascosto a essere il senso chiaro”.

Ancora una volta: non si tratta di dover scegliere fra pensiero e realtà, fra dettaglio e insieme, fra filosofie o epistemologie contrapposte, perché ormai le epistemologie, i metodi e le filosofie si pluralizzano e si disseminano senza limiti imposti da un quadro definitivo d’insieme o da uno specifico sistema di riferimento. Ecco l’aspetto straordinario della ragione scientifica, capace al tempo stesso d’integrare e differenziare i

---

<sup>34</sup> G. Bachelard, *Etudes*, Vrin, Paris, 1970, p. 89-90 (tr. it. Mimesis, Milano, 2006, p. 111).

suoi oggetti secondo la dinamica di cui si è appena detto. Bachelard sapeva di non essere il solo a pensarlo, né avrebbe mai voluto esserlo. Per questo non esitava a citare coloro che, come Leon Brunschvicg, l'avevano guidato su questa via: "Brunschvicg ha ben riconosciuto il carattere duplice dell'attività della ragione. La ragione è al contempo potenza d'integrazione e potenza di differenziazione. Ciò che costituisce il carattere metafisico forse più notevole della filosofia delle scienze di Leon Brunschvicg è di aver compreso che la sintesi di queste due potenze era perfettamente *reciproca*. La potenza d'integrazione è la reciproca esatta della potenza di discriminazione. Il dettaglio fine trovato dall'esperienza scientifica reagisce profondamente sulla coerenza razionale della teoria, la quale rivela a sua volta la propria fecondità per una ricerca raddoppiata in finezza sperimentale. Ragione assoluta e reale assoluto sono due concetti filosoficamente inutili",<sup>35</sup>.

La forza di questo assunto bachelardiano avrà notevoli conseguenze epistemologiche, rendendo il suo "razionalismo sperimentale" una filosofia del rischio, arrischiata verso l'apertura razionale, aggressiva, polemica e intemperante. Bachelard, nel 1936, la chiamerà "surracionalista", in sintonia con l'atteggiamento adottato nei confronti della cultura dominante dal surrealismo suo contemporaneo. Ogni dettaglio diventa il grimaldello con cui scardinare le fortezze dell'a priori categoriale e di tutte quelle conoscenze avaramente conservatrici che si appagano del proprio accumulo ammassato dalle tradizioni indiscusse. La microfisica ha orientato il proprio obiettivo verso l'indefinita ricchezza di dettagli del mondo fisico tutti ancora da scoprire e da capire. "La conoscenza dell'infinitamente piccolo fisico è funzione dell'osservatore, più di tutte le altre: se quest'ultimo non si cautela rispetto alle abitudini acquisite nell'ordine di grandezza della vita comune e non compie quello sforzo di oggettività totale richiesto dalla

---

<sup>35</sup> G. Bachelard, *L'engagement rationaliste*, PUF, Paris, 1972, p. 170.

novità ricca e fresca del fatto colto nel suo dettaglio, corre il rischio di incorrere in errori considerevoli”<sup>36</sup>.

Ma questo era quanto sostenevano anche Warburg e Benjamin, sebbene a partire da ambiti assai diversi da quelli bachelardiani. Le abitudini acquisite vengono sconvolte dalle procedure del razionalismo sperimentale, proprio come cinema e fotografia avevano sconvolto il modo di guardare le cose. L’attenzione ai dettagli rivelava questo nuovo (o altro) modo di osservare e pensare il mondo, di conoscerlo e di costruirlo, di seguirne il corso e la storia. Bachelard, occorre ricordarlo, oltre a innovare l’epistemologia, è stato anche uno dei maggiori responsabili del nuovo impulso dato alla storia delle scienze. La dinamica della conoscenza scientifica implicava infatti una storia in qualche modo riformata delle scienze nel loro processo trasformativo ed evolutivo. E questa storia, per Bachelard, procedeva per balzi, per strappi e rivoluzioni: fondamentalmente discontinua e polemica essa stessa.

Così come Benjamin aveva visto nella fotografia e nella nuova ottica una Natura diversa rispetto a quella che parlava agli occhi, Bachelard leggeva nella tecnica (anzi, in quella che chiamava la fenomenotecnica, in alternativa alla fenomenologia) un nuovo modo di porre la realtà naturale<sup>37</sup>. Questa realtà ricca di dettagli insidiosi dava luce a un’altra storia possibile, che Bachelard avrebbe passato poi anche al setaccio di una psicanalisi della conoscenza oggettiva (si noti come l’uso della psicanalisi fosse comune anche in Warburg e Benjamin). La storia delle scienze avrebbe quindi tratto vantaggio dalla filosofia epistemologica del dettaglio.

### *Kracauer e il senso del dettaglio*

Non deve quindi sorprendere che anche la storia come disciplina sia stata implicata da un modo particolare di porre attenzione ai

---

<sup>36</sup> G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, cit. p. 253-254.

<sup>37</sup> Sulle analogie implicite fra Benjamin e Bachelard da questopunto di vista cfr. Sigrid Weigel, “DasDetail in Benjamins Theorie photo- und kinematographischer Bilder” in *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, Monaco, Fink, 2004, pp. 39-62 (soprattutto pp. 46-47).

dettagli. E il nesso col cinema e la fotografia non resta fuori luogo, insieme a quello con le scienze nel loro sviluppo trasformativo. Eppure la storia in generale, almeno nella sua declinazione scientifica moderna a partire dalla metà del XIX secolo, non sembra estranea alle questioni di dettaglio. Anzi, essa appariva piuttosto come la scienza che più di tutte si era dedicata al particolare, incapace o impossibilitata di trovare le leggi generali e le regolarità che le permettessero una ricostruzione certa e definitiva del passato. Eppure vedremo che anche qui la questione non si lascia liquidare facilmente.

In perfetta sintonia con quanto aveva scritto Benjamin sul valore dei primi piani nel cinema, anche in relazione alla funzione che la fotografia aveva avuto per la valorizzazione della realtà nei suoi dettagli, Kracauer spiegava anche lui nei suoi libri sul cinema (*Da Caligari a Hitler* e in *Film: ritorno alla realtà fisica*) come il primo piano aprisse orizzonti impossibili allo sguardo naturale<sup>38</sup>. Poi però, nel suo ultimo libro lasciato incompiuto, ha applicato la medesima prospettiva critica proprio nei confronti della storia come disciplina generale, cercando di ripensarla alla luce di una problematizzazione che fosse profondamente estranea a quella unificante delle varie filosofie della storia. La valorizzazione della realtà nei suoi dettagli permetteva di capire il passato non più secondo il piano generale di un processo più o meno universale, o ineluttabile, di progresso e di sviluppo di civiltà confrontate fra loro sul modello di quella trionfante occidentale: invece di pensare al fine ultimo, al grande disegno storico della nascita, del trionfo e della decadenza dell'umanità in tutte le sue forme in un passato che si definiva come unitario, Kracauer si interrogava su ciò che succede prima delle cose ultime, su quegli aspetti inascoltati, ignorati e trascurati della storia nelle sue diversissime, dettagliatissime e variabilissime configurazioni.

---

<sup>38</sup> Cfr. Marco Bertozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano, 2008, p.19.

Così, riassumendo la sua idea sul dettaglio cinematografico applicata all'ambito della storia, in *Prima delle cose ultime*<sup>39</sup>, la definiva in base a quella che aveva definito "legge dei livelli", che rivendicava la necessità anche epistemologica di stratificare l'attenzione possibile rispetto all'oggetto dell'osservazione e della riflessione, e scriveva riferendosi a Griffith: "Mentre osserviamo l'enorme primo piano delle mani di Mae Marsh, 'accade inevitabilmente qualcosa di strano: dimentichiamo che sono soltanto mani comuni. Isolate dal resto del corpo e tanto ingrandite, le mani a noi note si trasformano in organismi ignoti vibranti di vita propria'. Analogamente, il primo piano dello storico si presta a suggerire possibilità visuali che non vengono comunicate dall'identico evento inserito nella storia di ampie dimensioni. (La moda attuale di presentare il dettaglio fotografico di un'opera d'arte come oggetto autonomo di godimento è un'ulteriore prova di questa differenza di qualità e significato[...])". Qualche pagina prima aveva ripreso il detto di Warburg sul buon Dio nascosto nei dettagli spiegando come Tolstoj (ma anche lo storico Lewis Namier) avesse applicato fino in fondo proprio quel principio nel suo lavoro di ricostruzione storica, e naturalmente nei suoi romanzi che ne rappresentavano la realizzazione. "Entrambi dichiarano che la microdimensione è il luogo e la scaturigine della verità storica"<sup>40</sup>: il corso della storia non sarebbe stato determinato da una forza superiore, ma dalle forze intrinseche al movimento storico stesso, per cui lo storico doveva sviluppare un acutissimo "senso del dettaglio", capace di cogliere quella frattura, quella crisi, quella fessura dalla quale era possibile leggere *altrimenti* ciò che era accaduto e ciò che accadeva, cogliendo quella singolarità irriducibile di cui ogni storia è portatrice<sup>41</sup>. Certo, prosegue Kracauer, il limite di Tolstoj, come quella di Namier, era di credere che tutta la realtà storica stesse nascosta nei

---

<sup>39</sup> S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, tr. it. Marietti, Casale Monferrato, 1985, p. 101.

<sup>40</sup> Ivi, p. 86.

<sup>41</sup> E' quanto ha molto intelligentemente analizzato S. Loriga in *Le petit x. De la biographie à l'histoire*, Seuil, Paris, p. 112.



dettagli, e che bastasse accumularli e riconoscerli per poterla leggere definitivamente. Occorreva invece tenere conto della dialettica fra microstoria e macrostoria, fra microscopio e telescopio<sup>42</sup>. Una dialettica che non riduceva l'uno all'altro, né privilegiava l'uno a dispetto dell'altro. Senza dover per forza rinunciare al quadro d'insieme – all'unificazione sensata di un discorso o alla sintesi di un'idea – la singolarità del particolare rivela per Kracauer ciò che sfugge a esso, o meglio mostra che c'è sempre un resto, un'alterità, una fuggevolezza che rende incompleta e quindi fragile ogni generalizzazione. Per converso, il cumulo dei dettagli, come le rovine per Benjamin, può rivelarsi indecifrabile e in fin dei conti inutile, senza una specifica prospettiva. “Questo significa che l'universo storico è una struttura non omogenea, che contiene campi di varia intensità ed è percorsa da inesplicabili mulinelli”<sup>43</sup>. In questa complessità la sintesi teorico-concettuale deve saper interagire con l'attenzione ai dettagli, sicuramente più analitica, senza che l'una possa essere ridotta all'altra.

Ma allora, al di qua delle grandi sintesi teoriche (e delle leggi scientifiche, che sono sempre delle generalizzazioni), e al di là dell'analitica erudita dei dettagli, Kracauer indica la sussistenza di un resto, di qualcosa che rimane “nascosto negli interstizi” e che appartiene all'ambito delle “cose perdute”, o trascurate perché appartenenti a “prima delle cose ultime”, a una sorta di “area intermedia”, disomogenea e disequilibrata (“si potrebbe definire l'area della realtà storica, allo stesso modo di quella della realtà fotografica, come uno spazio intermedio”)<sup>44</sup>: di queste bisogna ancora rendere conto, per “dare un nome a ciò che finora è innominato”<sup>45</sup>. Per Kracauer significa “concentrarsi sul ‘genuino’ nascosto negli interstizi fra le credenze dogmatizzate del mondo, stabilendo in questo modo la tradizione delle cause perdute”, vale a dire di tutto ciò che è

---

<sup>42</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, p. 93 e 97.

<sup>43</sup> Ivi, p. 102.

<sup>44</sup> Ivi, p. 152.

<sup>45</sup> Ivi, p. 173.

stato scartato, oppure ignorato e trascurato nella storia ufficiale del mondo<sup>46</sup>. Ciò che appare come insignificante, piccolo, semplicemente particolare viene in questo modo riscattato e apre una diversa leggibilità del mondo. Come la Müller e la Szyborska poi, Samuel Beckett e Paul Valéry l'avevano intuito anche loro: “Se donner du mal pour les petites choses, c'est parvenir aux grandes, avec le temps” ha scritto l'uno, mentre l'altro gli faceva in un certo senso eco affermando: “Qui veut faire de grandes choses doit penser profondément aux détails”<sup>47</sup>.

Questa particolare sensibilità nei confronti dell'inapparenza, del trascurabile e dell'irrelevante per le grandi narrazioni storiche (o ideologiche) è quanto ha permesso allo storico Carlo Ginzburg di considerare certi scritti di Kracauer come un'ottima introduzione alla microstoria proprio nella misura in cui in essi era possibile rintracciare effetti di straniamento e distacco (permessi per esempio dall'obiettivo di una macchina fotografica o di una cinepresa), “intreccio di micro e macrostoria, rifiuto della filosofia della storia ossia della ricerca di un senso complessivo nella storia umana”<sup>48</sup>. Ma soprattutto una rinnovata attenzione nei confronti di tutti coloro, individui, etnie, gruppi sociali o realtà, che sono stati ignorati o cancellati dalla storia: gli sconfitti, gli insignificanti, i marginali. E anche tutti quei lati oscuri della realtà ufficiale che vengono nascosti come una vergogna, o come dettagli senza importanza, capaci però di scalfire – per altri sguardi – la solidità dell'imponenza accreditata.

Lo storico è come uno straniero in un paesaggio di rovine, ma è anche un detective<sup>49</sup> che fa della sua estraneità ai fatti un altro modo della familiarità: estraneo ma coinvolto, e coinvolto ma

---

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup>S. Beckett, *Molloy*: Affaticarsi per le piccole cose significava riuscire ad arrivare alle grandi, col tempo; tr. it.p. 212; P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, p. 893 (Chi vuol fare grandi cose deve pensare a fondo i dettagli).

<sup>48</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, 2006 p. 236 e p. 260.

<sup>49</sup> M. Bartozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano, 2008, cfr. il primo capitolo “Entrare nei dettagli” e altri capitoli del libro dove tratta di Kracauer, Benjamin e Warburg.

estraneo, perché mai del tutto dentro i fatti e mai del tutto fuori da essi (visto che i fatti, come ricordava Vico, son pur sempre fatti, participio passato del verbo fare). Questo suo ruolo sempre possibile, mai del tutto ufficiale, gli apre quegli orizzonti che permetteranno di passare la storia stessa a contropelo, come scriveva Benjamin.

#### *Il dettagliato setaccio della microstoria*

La microstoria in Italia ne è stata un esempio. Come insieme di pratiche della ricerca storica, ha cambiato un modo di rapportarsi al passato che era caratterizzato dalle grandi sintesi, dalle grandi narrazioni e in generale dalla grandezza d'insieme (grandi uomini, condottieri, grandi battaglie, grandi fatti, grandi civiltà, mentalità, economie, ecc.). Ha aperto la strada a un altro sguardo sul passato, il quale non era più considerato come un campo relativamente omogeneo da ricostruire in maniera organica e ordinata a partire dai suoi lacerti. Sui frammenti e le tracce lasciate dal passato si era costruita una storiografia scientifica, fiduciosa nel metodo deduttivo e nell'elaborazione quantitativa dei dati raccolti. Ne era nata anche la storia economica e sociale, capace di generalizzare aspetti del passato secondo categorie che prima non venivano tenute in considerazione. Il prezzo pagato era stato però quello della singolarità in ultima istanza irriducibile, dell'evento, dell'individualità, del caso specifico o eccezionale e soprattutto della dimensione qualitativa. Il vissuto individuale di una persona particolare, o di un piccolo gruppo familiare (o un piccolo villaggio), dovevano essere sacrificati in nome della ricostruzione generale.

In qualche modo, la storiografia scientifico-quantitativa schiacciava le differenze specifiche in nome delle generalizzazioni esplicative, che assumevano quindi una dimensione "macro" e permettevano di inquadrare eventi e fenomeni in generalità ben individuabili. L'approccio microstorico inaugurato da un pugno di storici italiani alla fine degli anni '70 del secolo scorso si è proposto di lavorare su

un'altra dimensione, qualitativa appunto, dando tutta la sua importanza al dettaglio, al particolare che nella dimensione "macro" doveva necessariamente essere ignorato.

Questa operazione però non mirava a rendere giustizia a una dimensione trascurata, riscattando qualcosa che la generalizzazione doveva tralasciare, allo scopo di mostrare come l'insieme di un problema storico fosse costituito dall'insieme dei suoi frammenti. Al contrario, l'analisi microstorica voleva far emergere una differenza specifica, vale a dire uno sguardo "altro" sui fenomeni del passato, negli stessi termini in cui un primo piano cinematografico permetteva di esaltare qualcosa che in nessun altro modo era possibile mettere in luce, rivelando un'altra storia, o un'altra narrazione possibile. E' stata questa la ragione per la quale Ginzburg, nel suo celebre saggio che voleva fare il punto di questa nuova pratica storica in un saggio della fine degli anni '70<sup>50</sup>, aveva introdotto la discussa nozione di "paradigma indiziario", che avrebbe dovuto rappresentare una sorta di rivoluzione metodologica nella disciplina.

La microanalisi, per tutti i rappresentanti di questo gruppo di storici, permetteva infatti di cogliere piani e dimensioni – quindi aspetti della realtà vissuti storicamente – irriducibili al livello macro, presentando connessioni e varietà che non sarebbero potute essere colte, e neppure pensate, a un altro livello. Il livello micro metteva in rilievo tutta una casistica che sarebbe rimasta inapparente, e che invece rivelava dimensioni e problemi che non potevano essere ridotti alle grandi interpretazioni: il piccolo villaggio di Santena o le credenze di un mugnaio del XVI secolo apparivano come dettagli insignificanti che se fossero stati adeguatamente "ingranditi" avrebbero aperto orizzonti capaci di modificare anche le generalizzazioni della dimensione macro<sup>51</sup>. Il dettaglio, così,

---

<sup>50</sup> C. Ginzburg, "Spie, radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino, 1986.

<sup>51</sup> G. Levi, *L'eredità immateriale*, Einaudi, Torino, 1985 e C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Torino, 1976.

non contribuisce più alla realizzazione del quadro generale, ma può metterlo in discussione rivelando un'altra realtà. Non una realtà alternativa, ma una realtà differente, più articolata e dalle sfaccettature insospettite e ben più complesse di quanto si supponeva.

“Il mutamento della scala di analisi è parte essenziale della definizione di microstoria” spiega Jacques Revel. “L’approccio microstorico [...] si fonda sul principio che la scelta di una certa scala di osservazione produce degli effetti di conoscenza e può quindi diventare lo strumento di una particolare strategia di conoscenza. Far variare la distanza focale dell’obiettivo non significa soltanto ingrandire (o ridurre) le dimensioni di un oggetto nel mirino: significa modificarne la forma e la trama”<sup>52</sup>. E’ appunto un *altro* oggetto quello che si osserva nel dettaglio, e un *altro* sguardo quello che gli si applica per trarne un’*altra* conoscenza. La realtà che ne emerge non sarà la stessa di quella che viene rilevata a un’altra scala d’osservazione riflessiva. Si tratta ovviamente di una realtà alterata, ma di un’alterità che deve far comprendere la molteplicità complessa delle sue varietà dimensionali. Il problema, come si è già accennato prima, non sarà quindi quello di una scelta fra l’una e l’altra dimensione, ma l’apertura a un percorso conoscitivo capace di non fissarsi su un solo piano.

“La possibilità che un’osservazione microscopica ci mostri cose che prima non erano state osservate è il carattere unificante della ricerca microstorica. Una procedura intensiva”, spiega Giovanni Levi<sup>53</sup>, la quale permette che “fenomeni dati per sufficientemente descritti e compresi, mutando scala di osservazione assumono significati del tutto nuovi”<sup>54</sup>. Sul piano epistemologico, questo significa porre l’accento sui dettagli più piccoli per cogliere quegli interstizi, quei frammenti che permettono di scorgere le incongruenze e le difficoltà dei sistemi

---

<sup>52</sup> J. Revel (a cura di), *Giochi di scala*, tr. it. Viella, Roma, 2006, p. 22-24.

<sup>53</sup> G. Levi, “A proposito di microstoria”, in P. Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Laterza, Bari-Roma, 1993, p. 115.

<sup>54</sup> Ivi, p. 116.

normativi o di riferimento a livello macro, aprendo così la possibilità di una pluralizzazione dei punti di vista e dei sistemi di riferimento che non per questo vengono a cadere, ma si dispongono e si configurano in una molteplicità sempre mobile<sup>55</sup>. Benjamin ne parlava in termini di “costellazioni” di presente, passato e futuro.

Ginzburg ritrovava l’origine di questo approccio in Giovanni Morelli, storico dell’arte italiano del XIX secolo che invitava a prestare attenzione ai dettagli più insignificanti dei quadri d’autore per distinguere gli originali dalle copie che riempivano i musei d’Europa. Un metodo comune anche al più noto degli investigatori creato da Conan Doyle, Sherlock Holmes, e al padre della psicanalisi Sigmund Freud, che nei dettagli insignificanti e irrilevanti vedeva la presenza prepotente di quella dimensione inapparente – ma non per questo meno presente e attiva – della nostra persona, vale a dire l’inconscio. Ciò che il metodo di Morelli aveva di significativo, “è Freud stesso a indicarlo: la proposta di un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori”<sup>56</sup>. Infatti Freud, nello scritto del 1913 intitolato *Il Mosè di Michelangelo*, aveva scritto: “Io credo che il suo metodo sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica. Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a dettagli poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o “rifiuti” della nostra osservazione.”<sup>57</sup>

Irrilevanza, scarto e particolarità costituiscono un ambito epistemologico che Ginzburg sceglie di evidenziare come differente – anzi come esplicitamente alternativo, in questo suo

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 126.

<sup>56</sup> C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, cit. p. 164.

<sup>57</sup> S. Freud, *Opere*, vol. 7, tr. it. Boringhieri, Torino, 1975, p. 311. In *Per una storia del movimento psicanalitico*, Freud rifrendosi a un caso trattato con il suo metodo, aveva chiarito che “Soltanto dopo una lunga digressione che rinvio alla sua prima infanzia, la paziente fece un sogno la cui analisi le riportò alla memoria i dettagli fino a quel momento dimenticati della scena in questione, e ciò rese possibile la comprensione e la soluzione del conflitto attuale”. Oppure in *Introduzione alla psicoanalisi*: “Un altro si sarebbe forse scandalizzato che un dettaglio così futile come la forma di un tavolo fosse fatto oggetto di un’indagine. In verità secondo noi nulla è casuale o indifferente nel sogno e ci attendiamo di trarre informazioni proprio dalla spiegazione di dettagli così futili e apparentemente senza scopo”.

saggio – rispetto al metodo scientifico per così dire “tradizionale”, che lui definisce galileiano. Il paradigma indiziario (o divinatorio), capace di decifrare dettagli e segni trascurabili come la forma del lobo di un orecchio, il sintomo fisico su un corpo, il mozzicone di sigaro lasciato sul luogo di un delitto o un tic nervoso e un lapsus, caratterizza un insieme di discipline la cui forma di sapere è fondamentalmente indiretta, qualitativa, instabile: più attenta appunto ai dettagli che ai quadri generali, sa costruire una conoscenza dove la qualità ottempera alla mancanza di quantità. Queste discipline “non rientra[no] affatto nei criteri di scientificità desumibili dal paradigma galileiano. Si tratta infatti di discipline qualitative, che hanno per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*, e appunto per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà[...]. Tutto ciò spiega perché la storia non sia mai riuscita a diventare una scienza galileiana”<sup>58</sup>. E in effetti, per quanto la storia abbia cercato di diventare una scienza filosofica universale, come nell’Ottocento, o una scienza sociale rigorosa, come nel Novecento, non è mai riuscita a liberarsi della sua identità mista, fragile, sempre mediata e mai definitiva.

La radicalità dell’opposizione epistemologica proposta in realtà da Ginzburg non favorisce l’esperienza dell’alterità di questo approccio volto al particolare e al dettaglio, ma questo non deve stemperare la rilevanza del problema: il dettaglio apre una realtà di cui l’insieme non può conoscere nulla. Il cosiddetto “paradigma indiziario” apre alla consapevolezza critica dell’insufficienza fondamentale delle varie forme del sapere, e dell’inadeguatezza di una loro opposizione reciproca. Una filosofia differente e differenziale si mette in opera<sup>59</sup>. Il conflitto delle facoltà, per riprendere un’espressione di Kant, deve farsi consapevolezza della molteplicità delle forme della conoscenza, liberandosi delle gerarchie e delle lotte per il predominio o il monopolio del sapere stesso. Th. W. Adorno, che partiva da un

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 170-171.

<sup>59</sup> Cfr. anche M. Bertozzi, *Il detective melanconico*, cit. pp. 46-47.

universo teorico molto diverso ed era tutt'altro che un relativista, l'aveva capito anche lui benissimo quanto alla filosofia: "Quanto più considerate i problemi filosofici nel dettaglio e in profondità, tanto più potrete vedere che i cosiddetti problemi particolari non possono essere semplicemente ricondotti alle sezioni filosofiche in cui sono abitualmente trattati, ad esempio la logica o l'etica, ma che fuoriescono di per se stessi da questi confini, da questo recinto"<sup>60</sup>. Che è poi quanto affermavano Bachelard e il fisico Rovelli quanto alla conoscenza scientifica.

Non è un caso dunque se Ginzburg, assai più di tutti gli altri esponenti della microstoria italiana, citi spesso sia Benjamin che Warburg. Lo storico si è infatti reso conto, malgrado certe formulazioni più o meno infelici, che nel dettaglio si esprime un aspetto della realtà capace di aprire nuove prospettive conoscitive per le quali occorre un'altra epistemologia. E, insieme ai suoi colleghi microstorici, ha rivendicato la possibilità che con queste nuove procedure fosse possibile recuperare e ricostruire la vita reale, vissuta giorno per giorno da individui e comunità del passato.

Per concludere, vale la pena di rilevare il fatto che molti di coloro che espongono il metodo della microstoria, siano essi storici di professione, filosofi o altro, facciano riferimento a metafore di tipo ottico e fotografico: obiettivo, messa a fuoco, ingrandimento, primo piano sono termini che ricorrono spesso. Si è visto l'uso che ne hanno fatto Benjamin e Kracauer. Sembra quindi che fotografia e cinema, nel loro rapporto al dettaglio, costituiscano una sorta di filo rosso conduttore di quella che – forse un po' sommariamente – potremmo pur sempre chiamare una "filosofia del dettaglio".

A questo punto diventa sensato riprendere le parole di uno dei fondatori dell'agenzia fotografica Magnum, Henri Cartier-Bresson. Il suo occhio fotografico cercava di cogliere il

---

<sup>60</sup>Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, tr. it. Einaudi, Torino, 2007, cap. 6, p.73.



momento in cui la vita, il vissuto in un certo senso di una determinata e particolare situazione, poteva manifestarsi.

“La cosa più importante – affermava - è l’umanità, la vita, la ricchezza della vita. Bisogna essere sensibili, tutto qui. Per me il mito più grande è il mito greco di Antea, che doveva toccare il suolo per riprendere le forze. So che devo sempre mantenere il contatto con il concreto, con la realtà, il piccolo episodio e la piccola verità particolare che potrebbero avere grandi ripercussioni.”<sup>61</sup> E aggiungeva: “Se [...] leggi *La Certosa di Parma* di Stendhal, ti trovi nel cuore della battaglia e vivi i piccoli dettagli che contano. E’ questo che facciamo nel nostro modo di lavorare: un dettaglio d’effetto può dire da solo ‘E’ questa la vita’”<sup>62</sup>. Il vissuto di cui hanno sempre parlato i microstorici e la vita delle immagini che Warburg ha cercato di montare nel suo atlante si esprimono nel dettaglio che si configura in un insieme: la panoramica o il campo lungo lasciano infatti indeterminate le esistenze particolari che magari li hanno resi possibili, o che li riempiono. Ancora una volta, però, non si tratta di porre un’alternativa, un dualismo di metodi opposti e in competizione fra loro: si tratta di aprire la sensibilità ad altri approcci, integrando e scegliendo quello che ci sembra più “vero”, vale a dire più adatto a quello che abbiamo intenzione di fare, di capire e di sapere (e quindi di vivere). Il dettaglio non nega l’insieme, il tutto, il generale; anzi spesso lo implica, perché altrimenti si ridurrebbe a frammento. Solo che non permette di continuare a vederlo o considerarlo nella stessa maniera: lo riconfigura, o ne dà un’altra configurazione. L’ottica del dettaglio è appunto un’altra ottica.

Lo scrittore Patrick Modiano, nel suo romanzo *Un pedigree*, ne mostra bene la valenza di scelta: “Una sera, sulle scale, mio padre mi disse una frase che sul momento non capii bene – una delle poche confidenze che mi abbia fatto: “Non bisogna mai trascurare i piccoli dettagli... Io, sfortunatamente, ho sempre

---

<sup>61</sup>H.Cartier-Bresson, *Vedere è tutto*, Contrasto, Roma, 2014, p.30

<sup>62</sup> Ivi, p. 33.

trascurato i piccoli dettagli...”<sup>63</sup> Ecco: fare attenzione ai dettagli significa fare una scelta che inaugura altri modi, e altri mondi. Su tutti i livelli e per tutte le forme del sapere, questa scelta può avere nella vita (e per la vita) un’importanza radicale.

---

<sup>63</sup> P. Modiano, *Un pedigree*, Gallimard, Paris, 2005 (ebook pag. 57).