

Graziella Berto
Immagini di pensiero

Emerge un paradosso perché l'apparente, per un solo momento, rende accessibile a noi mortali qualcosa che evoca il lato nascosto o, meglio, l'inferno del mondo visibile – ed è il territorio della dissomiglianza.

G. Didi-Huberman¹

Strada a senso unico

La «strada a senso unico» lungo la quale ci accompagna W. Benjamin in uno dei suoi lavori più interessanti² è una via in cui incontriamo di tutto: edifici di ogni tipo, dalle case private alle ambasciate agli ambulatori, negozi di vario genere, dalla cremeria ai giocattoli ai costumi, airole, monumenti, e anche figure umane, come quelle dei mendicanti che vivono sulla strada. La prima tappa coincide con la «stazione di servizio», che ci fornisce l'energia di cui abbiamo bisogno per una passeggiata che termina, inaspettatamente, «al planetario», con la contemplazione delle stelle. Se entriamo in ciascuno di questi luoghi, varcando la soglia che ogni titoletto delinea, scopriamo però mondi che le singole facciate o le insegne non ci lasciavano facilmente immaginare, come succede spesso, del resto, quando si entra in una casa o ci si inoltra in un interno.

Se la «cremeria» è il luogo di una strana colazione, quella che ci permette, a stomaco pieno, di staccarci dal mondo notturno e di par-

lare dei nostri sogni, tra le «porcellane cinesi» possiamo ammirare la forza che un testo assume quando viene trascritto, e non semplicemente letto, quando lo percorriamo anziché limitarci a osservarlo: esso riesce ad aprire una strada nella nostra oscurità interiore che le libere fantasticherie del lettore non sono in grado di tracciare. La sosta al «Kaiserpanorama» ci conduce in un «viaggio attraverso l'inflazione tedesca» che è un precipitare cieco e inconsapevole verso l'annientamento; è uno sguardo sulla massificazione e sulla stupidità che la contrassegna; uno sguardo sull'incapacità di vedere ciò che ci sta accadendo, sull'ottusità che spinge a distogliere l'occhio da quella «nuda miseria» che è l'unico elemento stabile, tutt'altro che accidentale e passeggero, della nostra condizione. Poco prima, eravamo passati davanti a un «cantiere» che, con i suoi materiali di scarto, capaci di captare l'attenzione dei bambini, ci mostrava, inutilmente, l'unica possibilità di ricostruzione, invisibile all'individuo preoccupato esclusivamente dei propri affari. È un altro spettacolo, il planetario, a riportarci a un'esperienza cosmica che la tecnologia ha radicalmente mutato, riducendola, nella guerra, a un «delirio dell'annientamento», a una pulsione di morte che solo «nell'ebbrezza della procreazione» potrà essere superata.³

La strada a senso unico che Benjamin ci fa percorrere è, al di là del cammino di autodistruzione imboccato dalla società tedesca negli anni Venti, il tragitto irreversibile della vita, dell'esperienza, inesorabilmente diretto verso la decadenza, verso la fine, a meno che non riesca a mettere in atto dei movimenti di arresto, capaci di condensare elementi di scarto che rimangono al margine di questo cammino, e che possono sospenderlo, rivitalizzarlo, paradossalmente quasi invertirlo, come nella procreazione. È ciò che fa l'*Angelus novus* di Klee, cercando disperatamente di sottrarre alla bufera inesorabile della storia qualche frammento, qualche ritaglio di esperienza.⁴

L'«immagine di pensiero»,⁵ che è anche un'immagine dialettica, è il luogo che rende possibile questo gesto volto a salvare l'istante, a fermare il tempo o meglio a farne esplodere la continuità.

Si tratta di un'immagine, perché la sua sostanza è la luce: un bagliore, un lampo, ma anche una «costellazione», un improvviso collegarsi di diversi luccichii.⁶ Ma quest'immagine non è una figura, in cui il pensiero si concretizza, riesce a mostrare visivamente il concetto.

Non è nemmeno un simbolo, capace di evocare il significato astratto a cui l'elemento visivo rimanda.

I singoli luoghi che incontriamo nella «strada a senso unico» sono tutt'altro che immagini evocative. Via via che sostiamo nei loro pressi, o ci lasciamo attrarre nei loro interni, scopriamo piuttosto che ciò a cui l'insegna sembrava rimandare sparisce per far posto ad altro: a qualcosa di più sconosciuto e insieme di più concreto; non a un oggetto o a uno spazio determinabile ma a un'esperienza tanto più concreta quanto meno irriducibile a un concetto, a un'etichetta universale. Il "materialismo" di Benjamin ci cala in una realtà talmente ricca e complessa da risultare inesplícabile, da non potersi dispiegare nella chiarezza del linguaggio argomentativo né delimitare nella limpidezza di una forma definita. Così, nel negozio di «articoli da cancelleria», la «pianta topografica» si deforma fino a dissolversi nella mente di una persona ossessionata dall'ideologia politica, dal partito, dalle sue parole d'ordine; e il «fermacarte», che prima si trasforma nell'obelisco di Place de la Concorde, ci lascia intravedere la gloria e l'immortalità di valori e di regole da cui tutti si lasciano guidare senza nemmeno pretendere di capirne qualcosa.

Queste immagini non sono simboli, e nemmeno metafore, ma piuttosto «allegorie»: ⁷ ci riportano ad altro, ma questa alterità e proprio ciò che rimane implicito, impossibile da argomentare e da universalizzare; è quella parte dell'esperienza che normalmente viene scartata, dimenticata, forse neppure percepita. E che qui si illumina, produce un bagliore, trattenendoci così, per un istante, presso di sé. È l'ingresso, la manifestazione di qualcosa che normalmente rimane nascosto, di un vissuto che solitamente ha a che fare con la sofferenza, con la sconfitta, ciò a cui Benjamin dà il nome di «messianico»: una salvezza fragile, precaria, proveniente dall'illuminarsi di uno scarto, di un resto dimenticato, capace però di far esplodere la continuità dell'esperienza e della storia stessa.

La scrittura di Benjamin è difficile, criptica. Richiede di essere decifrata, senza però possedere un codice. Non c'è versione che traduca il suo testo in un discorso chiaro, univoco e lineare. Le immagini in cui il suo pensiero si materializza custodiscono gelosamente la dimensione opaca, singolare e frammentaria dell'esperienza. Qualcosa rimane sempre protetto nelle pieghe, nessun nesso può colmare alcu-

ni salti logici, nessuna analisi può sciogliere le ambiguità, ma è proprio da queste tensioni che scaturiscono quei bagliori in cui si manifesta qualcosa di altrimenti indicibile.

Le immagini di Benjamin sono espressione di un pensiero che non vuole scollarsi dalla concretezza dell'esperienza: non colmano il vuoto del linguaggio ma, al contrario, impediscono al discorso di fluire, fanno emergere i vuoti che esso cerca normalmente di ricoprire, inceppano il passo, fanno saltare i nessi, lasciano riemergere le crepe e le sbavature. Mentre intaccano l'illusione del concetto, non ci trattengono però presso di sé con il fascino della figura o dell'esempio, come ciò che finalmente ci illuminerebbe con la verità. La strada a senso unico è anche quella che ci fa prendere distanza dal sogno, che ci permette di rievocarlo e di seguirne il linguaggio proprio perché ci siamo risvegliati: «solo dall'altra sponda, dalla parte del giorno pieno, il sogno può essere evocato con memoria distaccata». ⁸ Come un «passaggio» ⁹ – si potrebbe dire – l'immagine di pensiero ci mantiene legati alla materialità dell'esperienza senza però tenerci invischiati in essa.

Le immagini di pensiero benjaminiane ci introducono in un mondo onirico, che ha i caratteri di incanto e insieme di minaccia propri del sogno. È come se queste immagini nascessero da uno sguardo infantile, affascinato e insieme terrorizzato da ciò che lo circonda, attratto da qualcosa che gli rimane enigmatico, prossimo e inafferrabile. La logica del testo di Benjamin è, a tutti gli effetti, una logica onirica, dove il senso va decifrato da un insieme che risulta a un primo approccio assurdo: le immagini prendono il posto dei concetti, la linearità del tempo è esplosa, non c'è univocità nel discorso, che tiene insieme elementi incompatibili, con salti logici in cui il passaggio da un punto all'altro risulta impossibile da tracciare. Come un rebus, direbbe Freud, che non comprenderemo mai se ci lasciamo attrarre dalla globalità dell'immagine, come fosse una «composizione pittorica». Si tratta invece di scomporla, di soffermarsi su particolari apparentemente insignificanti, di leggerla scoprendo nessi che non appaiono in superficie. Ma per fare questo bisogna essersi risvegliati dal sogno, usciti dall'incanto in cui esso ci trattiene. Solo così, nella lucidità della veglia, le tracce lasciate dal sogno ci permettono di leggere una realtà che rimane normalmente nascosta, ricoperta o cancellata

dal discorso concettuale e argomentativo ma anche, paradossalmente, dal senso comune, dalla sua apparente quanto fragile coerenza. Più che a una vera e propria soluzione, univoca e definitiva, questo lavoro di lettura come decifrazione ci porta a una «riconfigurazione o ricostellazione del tempo presente»,¹⁰ parziale e transitoria: essa è dovuta all'irrompere, attraverso un'angusta porta, della storia dimenticata degli oppressi, di un'esperienza di sofferenza che il discorso o la narrazione dominante – della storia ma anche della propria storia – tende a consegnare all'oblio e quindi a perpetuare.

Il risveglio dal sogno, nel disorientamento da esso provocato, porta con sé anche la distanza dai nostri miti: quello del progresso ma anche quello del concetto, della verità come oggettività e determinazione. Nella riconfigurazione del tempo, possiamo «cominciare a distinguere il progresso dall'andare avanti»;¹¹ possiamo accorgerci di come, in un eccesso di denominazione e di determinatezza, «il nome cerca di catturare il suo oggetto e dunque rischia di cancellarlo». ¹² Una parola che non soddisfa la precisione e l'univocità del concetto non sempre significa qualcosa di confuso; talvolta si sporge verso una realtà che il concetto, con la sua definizione, finisce necessariamente per scartare.

Il «materialismo storico» di Benjamin diffida di una parola che troppo velocemente si allontana dall'esperienza per chiudersi nell'astrazione, per perdersi nell'universale; ma nello stesso tempo coglie anche il potere pietrificante dell'immagine, quando si irrigidisce in una forma, quel rischio di cattura da cui J. Lacan ci mette in guardia. Le sue «immagini di pensiero» aderiscono alla materia dell'esperienza senza esserne imprigionate, come se il pensiero fosse ciò che fa dell'immagine non una rappresentazione determinata o una figura evocativa ma una traccia che chiede di essere seguita, una cifra che chiede di essere letta, in un lavoro che non può risolversi nella definizione o nella classificazione, valide una volta per tutte.

La strada a senso unico, nel suo percorso di annientamento, è anche questo processo della comprensione: la ragione ridotta a pura astrazione, a puro calcolo, che impedisce all'uomo di vedere la realtà, lo trasporta in un mondo fasullo, che maschera con l'utile individuale e il progresso collettivo un cammino di distruzione. È questa la «stupidità», come «degenerazione degli istinti vitali e impotenza, anzi decadi-

mento dell'intelletto»: «questa società in cui ognuno vede solo il proprio meschino tornaconto corre come una massa cieca, con animalesca ottusità priva però dell'oscuro intuito degli animali, incontro a ogni pericolo, anche il più prossimo, e la diversità delle mete individuali diviene irrilevante di fronte all'identità degli impulsi originari». ¹³

Le immagini di pensiero rappresentano la possibilità di una via d'uscita: anfratti, porticine difficili da scorgere che, più che vie di fuga, costituiscono lo spazio angusto da cui può ancora entrare la traccia di un'esperienza che eccede gli affari privati, il calcolo economico, la sfera chiusa dell'individuo, che mette in rapporto l'infinitamente vicino con l'infinitamente lontano.

Decalogo

Il "decalogo" è un elenco di frasi brevi e secche: comandamenti, o meglio divieti, leggi incise sulla pietra, fisse e indiscutibili.

K. Kieslowski le traduce in una complessa opera cinematografica: dieci film della durata di circa un'ora ciascuno. ¹⁴ I titoli sono lapidari: il comandamento non è enunciato, ma si rimanda a esso semplicemente attraverso il numero d'ordine che lo contrassegna, muto per chi non abbia familiarità con il testo biblico. Le immagini che piano piano vengono a intessere una storia sono tutt'altro che immediatamente rivelatrici: non ci sono segnali espliciti, diretti, che indichino a chi le guarda il comandamento a cui si riferiscono.

Le singole storie sono tutt'altro che esemplari. Al contrario, la nettezza dell'ingiunzione sembra disfarsi nei primi piani dei volti ma anche nella quotidianità dei gesti, nei dettagli di un mondo grigio, privo di ornamenti, spesso colto nella penombra, come quello del condominio della Varsavia degli anni Ottanta, dove tutte le vicende sono ambientate. Le immagini si succedono in genere lente, talvolta si trattengono, ogni tanto la scena cambia in modo improvviso, con salti che paiono lasciati al caso. La parola è piuttosto rara, i dialoghi in genere secchi, intervallati da silenzi.

Sembra esserci un'opposizione netta e insormontabile tra la perentorietà della parola che si fissa nella legge e la fragilità delle immagini che non paiono avere nulla di duraturo, nessun senso e nes-

suna bellezza particolari; come se fossero destinate a svanire, nella loro insignificanza e banalità, nel loro allontanarsi dai canoni della bellezza e nel privarsi di qualsiasi elemento che permetta loro di imprimersi nello sguardo di chi le vede. Eppure, a ben vedere, ciò che si produce non è questa divaricazione. L'universalità della legge, messa in relazione con la concretezza di una quotidianità che si esprime in volti singolari e in oggetti di per sé insignificanti, anziché perdersi o, al contrario, rinserrarsi nella sua purezza, prende vita, proprio mentre si mostra come problematica, difficile da applicare nella sua rigidità. È come se quell'universale, anziché annullarsi, si intensificasse nel momento in cui non riesce ad aderire meccanicamente all'esperienza, imprimendole la sua forma precostituita, per tradursi invece in una voce che interroga l'esperienza stessa, impedisce che le scene che la costituiscono si rinchiudano nella banalità e nell'insignificanza che parrebbero ostentare.

L'«inferno dell'etica»¹⁵ non è il paradiso di una legge assoluta e trasparente. La parola che enuncia la norma viene interrotta, costretta a lasciarsi attraversare dal silenzio, ma non per questo annullata; piuttosto deformata, moltiplicata, declinata in modo plurale, sottratta alla sua univocità e rigidità. Così, «non dire falsa testimonianza» può tradursi concretamente nell'atto di dire il falso, come accade in *Decalogo VIII*, oppure «non nominare il nome di Dio invano» può portare a chiamare Dio a testimone di una verità di cui invece non si possiede la certezza, come in *Decalogo II*. In entrambi i casi è in gioco la vita di qualcuno, o almeno il tentativo, non garantito, anzi molto improbabile, di contribuire alla sua salvezza. Come se la verità non fosse insita nella parola stessa, ma negli effetti, spesso imprevedibili, che essa può provocare nella vita dei singoli.

Immaginandosi agire nelle dieci storie singolari, le parole dei comandamenti non perdono la loro intensità: da espressione di verità possedute e applicabili, si trasformano nel richiamo di un'alterità a cui ogni scelta deve rispondere, aldilà dell'utile immediato ma anche di un'obbedienza letterale. La questione etica si sposta, in questo modo, dal piano della contrapposizione tra universalismo e relativismo al piano di un «esercizio»¹⁶ che punta ad aprire i nostri comportamenti a istanze che oltrepassano la chiusura dell'interesse privato e del calcolo immediato. Si tratta, in fondo, di provare

a immaginare come la parola della legge possa trasformare, anche impercettibilmente, i nostri gesti e la nostra esperienza. È un esercizio di flessibilità, che, pian piano, spinge il nostro comportamento un po' oltre i limiti e gli schemi abituali, senza per questo fornirci esempi, illustrazioni pedagogiche.

Il *Decalogo* è un'opera di etica, in forma cinematografica, dove il pensiero passa proprio attraverso delle immagini che sanno ritrarsi da ogni esemplarità, che declinano il richiamo all'universale nel momento in cui rinunciano a dargli forma, mostrandone piuttosto l'inevitabile deformazione, le deviazioni incerte e rischiose che esso deve imboccare.

Viene in mente – anche se con un nesso forse non del tutto rigoroso sul piano logico – un altro lavoro di Kieslowski, forse il più bello: *La doppia vita di Veronica*.¹⁷ È la vita, sostanzialmente “normale”, di una ragazza, inquietata però dalla percezione di un “doppio” che si dà in piccole tracce, oggetti, emozioni, sensazioni di mancanza, incontri. La sua vita ne ospita un'altra: un'esistenza presto interrotta, di un'altra ragazza, stroncata, si potrebbe dire, da un eccesso di intensità, di pienezza o di felicità. È come se questa pienezza potesse trovare voce solo diluendosi, frammentandosi, insinuandosi nella vita della seconda Veronica come un'alterità che la inquieta ma insieme le dà senso. Veronica fa l'esperienza di uno “sguardo” da cui è guardata, senza poterlo vedere.

C'è forse qui qualcosa che ha a che fare con il rapporto tra parola e immagine: la parola, proprio la più ricca, la più densa, rischia di soffocare, di irrigidirsi nell'universalità del concetto se rinuncia a deformarsi nella pluralità degli sguardi, nell'accidentalità delle immagini. Impedendo, a sua volta, che quest'ultime si chiudano nell'esemplarità o si rivestano di una luminosità accecante e pietrificante.

Immagini senza spettacolo

In questo accostamento, in sé arbitrario e apparentemente casuale, forse accidentale – quasi un'associazione libera – tra Benjamin e Kieslowski, potremmo vedere configurarsi una sorta di chiamata: tra un mondo fatto sostanzialmente di parole, come quello dei

testi benjaminiani, che però si lasciano vivificare dalla loro aderenza alla “materialità” delle immagini, e un mondo di immagini, come quello del cinema, che però trovano nella parola ciò che ne sfalda l’elemento di semplice fattualità.

Ciò che accomuna queste immagini è comunque il loro sottrarsi alla disponibilità, all’illustrazione, alla chiarezza che accompagna la manifestazione di un dato oggettivo. Come se, nel loro apparire, si sottraessero alla visione, allo «spettacolo»,¹⁸ non si lasciassero semplicemente guardare, come qualcosa che svela immediatamente la verità o, d’altra parte, come portatrici di una luminosità che affascina e insieme acceca. Nel loro continuo dialogare con la parola – per sottrarla alla sua rigidità e insieme per lasciare che essa incrinì la loro superficie – queste immagini alimentano, si potrebbe dire, lo «spazio di pensiero»¹⁹ che impedisce al discorso di chiudersi su se stesso, lo spingono a “toccare” qualcosa che rimane imprevedibile sul piano del concetto. Più che dispiegare il discorso in una figura, ne salvaguardano le pieghe, le inflessioni singolari, ne mantengono il contatto con una materialità che l’astrazione della parola rischia di perdere.

Al contrario della forza di unificazione e di omologazione che lo “spettacolo” porta con sé, nel momento in cui tutto viene appiattito in un mondo di immagini che sostituiscono il reale, con la sua durezza e spigolosità, le immagini che Benjamin e Kieslowski ci fanno incontrare, coltivano invece la differenza, la dissomiglianza.²⁰ Niente di ciò che appare può essere completamente assimilato a qualcos’altro, perché porta sempre con sé un che di singolare che la parola rischia di inghiottire nella sua universalità, ma che anche un immaginario stereotipato, fatto di illusioni ottiche, finisce per cancellare sotto la sua patina lucida e levigata.

Si tratta di incrinare questa facciata, di rompere la crosta che tende a irrigidire l’immagine. Solo allora, come nel percorso attraverso cui Benjamin ci accompagna, le immagini ci conducono sempre altrove rispetto al luogo in cui credevamo di trovarci, si aprono verso qualcosa che non riuscivamo a vedere, conducono la parola in un discorso che devia continuamente da ogni tracciato già prefigurato, disfano ogni tesi preconfezionata, ne sfaldano la coerenza. Ma questo è reso possibile, d’altro lato, anche dal loro farsi attraversare dalla parola che, a sua volta, impedisce alle singole immagini di saldarsi tra

loro, di costruire una scena coerente e tranquillizzante. Come se la parola, proprio mentre mostra la sua difficoltà a dire, a tradurre l'immagine, ne tenesse aperte le pieghe, le sconessioni, i lati di invisibilità e quindi di inquietudine. Le scene non si saldano attraverso la narrazione ma, al contrario, come nel cinema di Kieslowski, il racconto viene a disfare l'unità di ciò che si supponeva dovesse stare insieme, restituendo invece le figure, i volti, le situazioni, alla loro irriducibilità ed enigmaticità, che emerge proprio dalla loro assoluta semplicità.

Forse è proprio questo strano intreccio, non definibile in una regola, tra parola e immagine, ciò che possiamo chiamare "pensiero", inteso non come semplice deduzione logica o come intuizione isolata, ma come apertura all'imprevedibile o all'"impossibile" che viene a interrompere l'unità e la coerenza di un discorso o di una scena.²¹

È ciò che Lacan chiama «sguardo», come ciò da cui siamo guardati, inquietati, ma che non possiamo vedere, perché è sempre fuori-scena, al di qua della scena del visibile. Il rischio dell'immagine è quello di fungere da «doma-sguardo»,²² di catturare o di mascherare lo sguardo in una visione pacificante, in cui tutto si dà a vedere, nulla si nasconde. È l'illusione della trasparenza, che, paradossalmente, ci allontana sempre più dalla verità, da ciò che di inoggettivabile o di invisibile essa porta con sé, dalla sua complessità.

L'«immagine di pensiero», al contrario, non dà a vedere, non soddisfa il bisogno di certezza, ma chiama in causa la parola come ciò che può tentare di articolarla, di dispiegarla, mantenendone gli elementi di invisibilità, di ambiguità, che inducono a loro volta la parola stessa a tradursi, a pluralizzarsi, a correggersi, a non arrestarsi in una tesi che presuma di fissare la verità.

La sfida, per chiunque di noi, sembra essere proprio quella di mantenersi su un cammino che non può che essere accidentato, imprevedibile, lento, che richiede in particolare la capacità di spostarsi da un terreno all'altro, o di muoversi contemporaneamente tra dimensioni diverse, trovandone i punti di incrocio, senza disporre di traiettorie sicure. Ogni volta che scivoliamo su una strada scorrevole e ben tracciata, ci allontaniamo da noi stessi e dalla realtà. È, in fondo, la difficoltà di pensare, che rende questa pratica così rara.

Note

- ¹ G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale* (1998), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 19.
- ² W. Benjamin, “Strada a senso unico” (1928), trad. it. in Id., *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983, pp. 5-69.
- ³ Ivi, p. 69.
- ⁴ Cfr. W. Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, IX (1942), trad. it. in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 80.
- ⁵ Le mie riflessioni in questo breve testo hanno preso le mosse da un’affermazione di Giorgio Agamben: «l’idea di una filosofia per immagini, che Benjamin sembra talvolta evocare, non è una metafora, ma va presa alla lettera. L’“immagine di pensiero”, come l’allegoria rinascimentale, è un mistero, in cui ciò che non può essere esposto discorsivamente per un attimo brilla attraverso le rovine del linguaggio». (G. Agamben, “La ragazza indicibile”, in G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano 2010, p. 25).
- ⁶ Cfr. in particolare le recenti osservazioni di J. Butler, *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo* (2012), trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2013, in particolare nel capitolo 4, intitolato “Bagliori. Le idee politiche messianiche di Benjamin”, pp. 131 e ss.
- ⁷ Benjamin ha elaborato la nozione di “allegoria” soprattutto in *Il dramma barocco tedesco* (1928), trad. it. Einaudi, Torino 1971.
- ⁸ W. Benjamin, “Strada a senso unico”, cit., p. 6.
- ⁹ Sui «passaggi» cfr. in particolare W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo* (1982), trad. it. Einaudi, Torino 1986.
- ¹⁰ Cfr. J. Butler, *Strade che divergono*, cit., p. 137.
- ¹¹ Ivi, p. 138.
- ¹² Ivi, p. 145.
- ¹³ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 16.
- ¹⁴ *Decalogo 1-10*, regia di K. Kieslowski, Polonia 1989; per la sceneggiatura, cfr. K. Kieslowski, K. Piesiewicz, *Decalogo* (1989), trad. it. Einaudi, Torino 1991.
- ¹⁵ Cfr. ivi, p. 280. Questa espressione è il titolo del seminario di filosofia tenuto dalla docente protagonista di *Decalogo VIII*.
- ¹⁶ Cfr. ivi, p. 295.
- ¹⁷ *La doppia vita di Veronica*, regia di K. Kieslowski, Francia/Polonia/Norvegia 1991.

- ¹⁸ Faccio qui riferimento alla nozione di “spettacolo” a partire dalla sua trattazione in G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967, 1992), trad. it. Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- ¹⁹ Cfr. H. Blumenberg, *Pensosità* (1981), trad. it. Elitropia, Reggio Emilia 1981.
- ²⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale*, cit. Le mie osservazioni tengono comunque conto più in generale dell’interessantissimo lavoro compiuto da questo autore sulla questione dell’immagine.
- ²¹ Cfr., a questo proposito, la pratica della «decostruzione» come è stata elaborata nel pensiero di J. Derrida.
- ²² Cfr. in particolare J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), trad. it. Einaudi, Torino 1979, specificamente il secondo gruppo di lezioni, raccolte sotto il titolo: “Lo sguardo come oggetto *a*”.