

Peter Szondi

Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*

Aut Aut, n. 189-190 [maggio-agosto 1982]

Il libro di Walter Benjamin dedicato alla memoria, *Infanzia berlinese intorno al 1900*, si apre con le seguenti parole: “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. I nomi delle strade devono suonare, allora, all'orecchio dell'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze interne gli devono scandire senza incertezze, come le gole montane, le ore del giorno. Tardi ho appreso quest'arte; essa ha coronato il sogno, i primi segni del quale furono i labirinti che arabescavano le carte assorbenti dei miei quaderni. No, non i primi, poiché li precedette quell'altro, che ad essi è sopravvissuto. La strada per questo labirinto, cui non è mancata la sua Arianna, passava sul ponte Blender, il cui dolce arco fu per me la prima curva di collina. Non lontano di lì era la meta: Friedrich Wilhelm e la regina Luise. Sui loro tondi piedistalli si levavano dalle aiuole come se le magiche curve tracciate intorno a loro nella sabbia da un corso d'acqua li avessero imprigionati. Più ancora che i regnanti mi attiravano i piedistalli, perché le scene che vi si trovavano rappresentate, anche se il contesto non era chiaro, erano più facilmente accessibili. Che in questo vagabondare fosse celato qualcosa, lo avvertii sin dal primo momento nell'ampio, banale spiazzo, che per nulla lasciava presagire come lì, solo a pochi passi dal corso delle vetture e delle carrozze, dormisse la parte più particolare del parco. Già molto presto me ne fu dato un segno. Appunto lì, o non lontano, deve aver avuto la sua dimora quell'Arianna alla cui presenza per la prima volta, e per non dimenticarlo mai più, avvertii ciò di cui solo più tardi imparai il nome: amore”¹.

L'*Infanzia berlinese* è nata negli anni dopo il 1930. Benjamin ne fece pubblicare alcune parti su giornali; l'opera apparve nella sua interezza solo nel 1950, dieci anni dopo la morte di Benjamin. Questo libro, una delle più belle composizioni in prosa del nostro tempo, è rimasto a lungo quasi sconosciuto. L'*Infanzia berlinese*, che nell'edizione in due volumi degli scritti di Benjamin non occupa neanche settanta pagine, consiste in miniature che evocano singole strade, persone, oggetti, interni. I titoli dei suoi capitoli suonano: Colonna della Vittoria, Porta di Halle, Logge, Partenza e ritorno, Kaiserpanorama.

* [*Hoffnung im Vergangenen. W.B. und die Suche nach der verlorenen Zeit*, in “Neue Zürcher Zeitung”, 8 ottobre 1961]

¹ W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Francoforte 1950, p. 9 sg., tr. it. di Marisa Bertolini Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Torino 1981, p. 9 (le traduzioni riportate sono a volte leggermente modificate rispetto a quelle citate).

Indubbiamente, chi comincia a scrivere cose di questo genere è, come Proust, di cui Benjamin fu traduttore, alla ricerca del tempo perduto. Diventa allora comprensibile il fatto che Benjamin, all'incirca nel periodo in cui scriveva l'*Infanzia berlinese*, abbia potuto dire "di non voler leggere di Proust una sola parola in più oltre a quelle che doveva tradurre, perché altrimenti sarebbe caduto vittima di una morbosa dipendenza che gli sarebbe stata di impedimento nella sua produzione propria" ². Questa frase prova qualcosa di più della semplice influenza del romanzo di Proust su Benjamin. Essa sembra accennare ad una affinità elettiva senza la quale la lettura dell'opera altrui quasi non sarebbe stata in grado di prendere il posto della propria. Così, il posto di questa frase non è soltanto nella storia delle influenze esercitate dalla *Recherche du temps perdu*; essa deve costituire il punto di partenza quando si tenti di dire qualcosa circa l'indole propria dell'opera di Benjamin.

Intanto non bisogna dimenticare la storia della fortuna di Proust in Germania. Essa è legata ai nomi di Rilke, Ernst Robert Curtius e Walter Benjamin. Il poeta, l'erudito e il filosofo, che era anche poeta ed erudito, non sono stati soltanto i primi che in Germania hanno sentito l'influenza di Proust; essi hanno a loro volta fatto qualcosa *per* Proust. Rilke aveva appena finito di leggere il primo volume della *Recherche*, nel 1913, quando si adoperò presso il suo editore per l'acquisto dei diritti per la traduzione in tedesco, ma il suo tentativo non riuscì ³. Fu poi Ernst Robert Curtius che nel 1925 dedicò a Proust un ampio saggio e che con la sua penetrante critica al primo volume dell'edizione tedesca, apparso nel frattempo, fece passare il lavoro di traduzione nelle mani di persone competenti ⁴. I successivi volumi furono curati da Franz Hessel e da Walter Benjamin ⁵, il quale nel 1929 pubblicò anche il significativo studio *Per un ritratto di Proust* ⁶. Ma poi alla fortuna dell'opera in Germania fu posto fine con la violenza; i manoscritti delle parti non ancora pubblicate della traduzione andarono perduti, la capacità di comprendere quell'opera venne seppellita. Al suo posto subentrò il giudizio che in Kurt Wais ha preso la forma seguente:

² Th.W. Adorno, *Im Schatten junger Mädchenblüte*, in "Dichten und Trachten. Jahresschau des Suhrkamp-Verlages", IV, Francoforte 1954, p. 74.

³ "È apparso un libro molto significativo, Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (presso Bernard Grasset); un libro incomparabilmente meraviglioso di un autore nuovo, dovrebbe essere proposta una traduzione, la cosa dovrebbe assolutamente essere fatta; è vero che incombono 500 pagine della più personale delle espressioni e due volumi altrettanto forti!", lettera del 5 febbraio 1914, in Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger*, Lipsia 1934, p. 216.

⁴ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*, in *Französischer Geist im neuen Europa*, Stoccarda s.d. (1925); *Die deutsche Marcel-Proust-Ausgabe*, in "Die literarische Welt", 8 gennaio 1926.

⁵ Marcel Proust, *Im Schatten der jungen Mädchen*, tradotto da Walter Benjamin e da Franz Hessel, Berlino s.d. (1927); *Die Herzogin von Guermantes*, tradotto da Walter Benjamin e da Franz Hessel, Monaco 1930.

⁶ Ora in W. Benjamin, *Schriften*, Francoforte 1955, vol. II, p. 132 sgg., tr. it. di Anna Marietti in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973, p. 27 sgg.

“Una vera e propria distruzione della solida e stabile forma del romanzo è stata cominciata da due autori non del tutto francesi, dal mezzo ebreo Marcel Proust e da André Gide, educato secondo i precetti del più arido calvinismo. [...] Chi non prova commozione, non può commuovere gli altri. Le decine di personaggi restano schemi che l'autore dissangua silenziosamente nel suo monologo dei nervi *À la recherche du temps perdu* (gonfiatosi dai tre volumi previsti a tredici). Uomini effeminati e donne maschiline sono da lui esibiti con la pedantesca logorrea dei suoi paragoni, che si accumulano senza interruzione, e interpretati con talmudica ultraintelligenza. Già solo l'aria viziata della cameretta di un malato, priva di luce, per quindici anni luogo di incubazione di questo rivendugliolo, malevolo e delicato, tutti gli interessi del quale sono consistiti nell'insinuarsi in strati sociali a lui preclusi; l'intrigante microscopia dei problemi legati alla pubertà e della palude dei vizi originati dalle deviazioni sessuali, microscopia che Proust compie in compagnia di molti altri scrittori ebrei di cose amene in Europa [...], tutto questo dovrebbe tener lontano da quest'opera un lettore d'oggi che non sia neurologo di professione”⁷.

Se da una parte il problema dell'influsso di Proust conduce oltre l'ambito della follia ideologica, follia che si colloca in contesti troppo reali per avanzare il diritto di essere dimenticata – anche Benjamin ha trovato la morte nella fuga dalla Gestapo –, dall'altra parte esso rimanda al cuore stesso dell'opera. Nell'ultimo volume, allorché il protagonista si decide a scrivere il romanzo che il lettore tiene in mano, allorché il libro, per così dire, ritrova se stesso e la paura del cominciare si associa in maniera indimenticabile con il trionfo del portare a termine, viene posto il problema dell'indole dell'opera già scritta e tuttavia ancora da scrivere, e tale indole non è vista nella prospettiva del particolare influsso che ha dovuto esser proprio dell'opera. Si legge allora (secondo il paragone della cattedrale, divenuto famoso):

“Ma, per tornare a me, pensavo in termini più modesti al mio libro, e troppo inesatto sarebbe il dire, pensando a coloro che lo avrebbero letto, anche ai miei lettori. Invero, questi, come ho dimostrato, non sarebbero stati 'miei lettori', ma i lettori di se stessi, essendo il mio libro qualcosa di simile a quelle lenti d'ingrandimento che l'ottico di Combray porgeva al cliente; il mio libro, grazie al quale avrei fornito loro il mezzo di leggere in loro stessi”⁸.

⁷ Kurt Wais, *Französische und französisch-belgische Dichtung*, in *Die Gegenwarts-dichtung der europäischen Völker*, Berlino 1939, p. 214 sg. (nella prefazione si legge: “Anche la nostra scelta e il nostro giudizio hanno i loro limiti. Sono quelli assegnati dalla natura ai nostri punti di osservazione ereditari, di cui noi non ci vergogniamo”).

⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Ed. de la Pléiade, vol. III, p. 1033, tr. it. a cura di Paolo Serini, *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino 1961, vol. III, p. 1019 sg.

Senza essere a conoscenza di queste frasi, già molto presto Rilke si riconobbe come il lettore di se stesso, come Proust aveva immaginato il suo lettore. Certamente il poeta dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, portati a termine pochi anni prima, era un lettore predestinato di Proust. Ma la sua opera si differenzia in maniera essenziale dalla *Recherche*, presentando, in opposizione alla tesi proustiana della memoria involontaria, il tentativo, consapevole e ricercato, di “produrre” [*leisten*] una seconda volta la propria infanzia – un tentativo che egli stesso retrospettivamente considerò fallito, giacché in esso al posto della sua propria infanzia era subentrata l’infanzia di un altro, quella della figura immaginaria di Malte. Rilke è divenuto lettore di se stesso forse solo leggendo il primo volume della *Recherche*. Un passo di una lettera dell’anno 1914 può esserne la conferma, un ricordo d’infanzia riferito ad una località termale della Boemia, raccontato per Magda von Hattingberg, l’amica cui Rilke aveva inviato entusiasta poco tempo prima la sua copia di *Du Côté de chez Swann* ⁹.

In tale passo, la fedeltà con cui Rilke descrive l’immagine fornitagli dal ricordo fa pensare a Proust. Nulla dà l’impressione di essere stato ritoccato, i luoghi che hanno subito danni non sono stati raccomandati, le lacune non sono state artificialmente colmate. Così, il nome della ragazza di cui si parla manca; i tratti del suo volto non sono stati conservati, solo “qualcosa di esile, di biondo” si allontana nel ricordo. Anche i gesti da lei compiuti nella scena descritta sono scomparsi dalla memoria di Rilke, dal riso che risuona ancora al suo orecchio non può trarre deduzioni, perché nessuno può dire che quello sia il riso di lei. L’immagine parla così anche nei suoi luoghi vuoti dell’indole di chi l’ha dipinta, che non è Rilke, ma il ricordo stesso, parla della predilezione del ricordo per le sensazioni che interessano all’incirca la sfera acustica: esso tramanda il cognome grazie al fascino che lo accompagna e lascia svanire il nome di battesimo, conserva il riso, ma non la persona.

Proustiano è anche il luogo in cui quest’immagine si colloca, un’immagine che per le sue caratteristiche di schizzo sarebbe impensabile nel *Malte*: il parco, la *promenade*. Il suo significato nel romanzo di Proust è noto. Il parco di Tansonville con la sua siepe di biancospino rosa, dove Marcel bambino vede per la prima volta Gilberte (forse il ricordo di Rilke è stato, in senso tutto proustiano, risvegliato dalla lettura di questa scena), i giardini dei Champs-Élysées, in cui la ritrova, sono – con il lungomare di Balbec, il regno di Alberatine – gli scenari più importanti nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Così, anche all’inizio dell’ultimo volume, all’inizio del *Temps Retrouvé*, vi è nuovamente

⁹ R.M. Rilke, *Briefwechsel mit Benvenuta*, Esslingen 1954, p. 58 sgg.; lettera del 12 febbraio 1914.

l'incontro con il parco di Tansonville e poi, immediatamente prima che il protagonista del romanzo sciogla l'enigma del ricordo e del tempo, nuovamente l'incontro con i giardini dei Champs-Élysées.

Non sarà casuale che anche il libro che Benjamin ha scritto come lettore di se stesso, *l'Infanzia berlinese*, cominci con la descrizione di un parco, il Giardino zoologico. Per quanto grande appaia, vista dall'esterno, la differenza tra questa raccolta di piccoli pezzi in prosa e le tremila pagine del romanzo di Proust, essa è la testimonianza della fascinazione che avviene nel lavoro di Benjamin. La frase: "Con il ricordo ancora gracile dell'infanzia la vita suole per lungo tempo condursi come una madre che accosti il neonato al suo petto senza svegliarlo"¹⁰, rimanda all'esperienza centrale dell'opera di Proust: che quasi tutto ciò che l'infanzia è stata può sottrarsi per anni, per offrirsi poi di nuovo all'improvviso e come per caso. Ricorda Proust la descrizione della madre che, nelle sere vi sono ospiti in casa, si reca solo fuggevolmente dal bambino per augurargli la buona notte, o l'attenzione con cui il fanciullo ascolta i rumori che salgono dal cortile, rumori che quindi penetrano nella sua stanza provenendo già da un mondo estraneo. In Proust si trova prefigurata l'elevazione mitico-preziosa del telefono, appena inventato e anche sul terreno metaforico sarebbe possibile dimostrare una parentela, un influsso. Con tale dimostrazione, però, non si otterrebbe molto, e sarebbe difficile allontanare l'obiezione che tali coincidenze affondino le radici in un materiale comune: nell'infanzia, nell'epoca della *fin de siècle* e nel tentativo di rendere tutt'e due le cose di nuovo presenti.

Ma il tema di Proust e di Benjamin è davvero lo stesso? La loro ricerca del tempo perduto è una conseguenza di una medesima intenzione? O la loro vicinanza è soltanto una parvenza, che è necessario mettere in luce, perché essa potrebbe impedire allo sguardo di vedere come le intenzioni delle due opere non solo non siano affini, ma siano invece diametralmente opposte? Se fosse così, la frase di Benjamin, secondo cui egli avrebbe avuto paura di cadere vittima di una "morbosa dipendenza" da Proust che gli sarebbe stata di impedimento nella sua produzione propria, forse riceverebbe un senso più profondo, quello cioè secondo cui Benjamin, affascinato da un'opera solo apparentemente simile, corse il rischio di essere sottratto alla sua intenzione più propria. Solo un attento confronto può fornire una risposta a questo problema.

Il senso della ricerca proustiana del tempo perduto è dichiarato espressamente alla fine del libro. Il momento in cui Marcel, il protagonista autobiografico del romanzo, individua questo senso è il punto più alto dell'opera: essa mira a questo punto e, al tempo

¹⁰ *Berliner Kindheit*, cit., p. 152, tr. it. cit., p. 110.

stesso, ne è un risultato. Questa individuazione ha due radici, visibili già molto presto nel libro: una piacevole ed una dolorosa. La prima è la sensazione di felicità, dapprima inspiegabile, che pervade il protagonista quando, una sera, sua madre gli porge un pezzetto di *madeleine* imbevuto di tè, il cui sapore gli restituisce l'intero mondo dell'infanzia, giacché da bambino spesso gli era stato dato di questo dolce. L'altra è lo sgomento, "il sospetto tremendamente doloroso", che lo coglie in seguito ad un'affermazione di suo padre, secondo la quale egli non starebbe "al di fuori del tempo, ma sarebbe sottoposto alle sue leggi". Queste due esperienze, la felicità e il terrore, vengono colte nella loro connessione in quell'ultimo evento. La ragione della sensazione di felicità nella prima esperienza è la liberazione dal terrore presente nell'altra:

"[...] tale causa mi pareva di indovinarla, comparando tra loro le diverse impressioni di felicità, le quali avevano in comune questo: che io le provavo a un tempo nel momento presente e in un momento lontano, sì da far interferire il passato sul presente, da rendermi titubante nello stabilire in quale dei due mi trovassi; invero, l'essere che in me delibava allora tale impressione la delibava in ciò che aveva di comune in un giorno trascorso e nel momento presente, in ciò che essa aveva di extratemporale, un essere che compariva solo quando, per una di tali identità tra il presente e il passato, gli era possibile trovarsi nell'unico elemento in cui gli è dato vivere, e gioire dell'essenza delle cose, ossia fuori del tempo" ¹¹.

Proust va alla ricerca del tempo perduto, che è il passato, per sottrarsi, nel ritrovamento di questo tempo, nella coincidenza di passato e presente, al potere del tempo stesso. La ricerca del tempo perduto, del tempo come passato, ha in Proust come meta la perdita del tempo in quanto tale.

Le cose stanno diversamente in Benjamin. L'intenzione con cui *l'Infanzia berlinese* viene evocata parla chiaramente a partire da un carattere che molti dei luoghi, delle persone, degli avvenimenti scelti come oggetto delle singole miniature hanno in comune. Si pensi alla descrizione del Giardino zoologico, del vagabondare davanti ai piedistalli dei regnanti. "Appunto lì, o non lontano, deve aver avuto la sua dimora quell'Arianna alla cui presenza per la prima volta, e per non dimenticarlo mai più, avvertii ciò di cui solo più tardi imparai il nome: amore".

Un altro pezzo si intitola *La dispensa* e comincia con le frasi: "Attraverso la fessura della dispensa appena socchiusa la mia mano si protendeva come un amante attraverso la notte. Quando poi si era orientata nell'oscurità, cercava al tatto zucchero o mandorle,

¹¹ *À la recherche*, cit., p. 871, tr. it. cit., p. 857.

sultanina o marmellata. E come l'amante, prima di baciarla, abbraccia l'amata, così il toccarli era un primo approccio, avanti che la bocca ne assaporasse la delizia" ¹².

Un altro pezzo, intitolato *Due bande musicali*, fa pensare a quello sul Giardino zoologico. Vi si legge: "Giammai musica possedette qualcosa di tanto disumano, di tanto lascivo come quella della banda militare che ritmava la marcia del fiume di persone incanalato lungo la 'Lästerallee' tra una mescita e l'altra dello 'Zoo'. [...] Questo era il clima in cui per la prima volta lo sguardo del ragazzo osava insistere su una passante, mentre egli si sforzava di parlare al suo amico con tanto maggiore zelo" ¹³.

Ciò che unisce questi testi diventa il tema di un altro ricordo, che il titolo chiama per nome: *Risveglio del sesso*. Ma il risveglio non è limitato al sesso. Le espressioni "per la prima volta" e "le prime tracce", l'anticipazione che si realizza nella metafora – si pensi al passo che descrive la mano del bambino che si protende attraverso la fessura della dispensa "come un amante attraverso la notte" –, riguardano non soltanto l'amore, ma tutti gli strati della persona e della sua esistenza.

Nel capitolo *La febbre* si legge: "Sono stato spesso ammalato. Forse proviene da qui quella che gli altri chiamano la mia pazienza, ma che in realtà non ha niente di una virtù: la tendenza a vedere tutto ciò che mi preme avvicinarsi da lontano come le ore al mio letto di ammalato" ¹⁴.

Se qui la malattia del bambino è evocata perché in essa si trova la ragione di un tratto del carattere dell'adulto, in un altro capitolo, intitolato *Mattini d'inverno*, si parla di un tratto più esteriore della vita futura: "La fata, presso la quale si ha diritto ad un desiderio, esiste per ognuno. Solo che a pochi riesce di ricordarsi del desiderio che hanno espresso; così solo pochi si accorgono del suo compimento nel corso della loro esistenza". Segue la descrizione di un mattino d'inverno, del faticoso risveglio del bambino, del cammino verso la scuola. "Una volta arrivato, però, immancabilmente, al contatto del mio banco, si rifaceva viva decuplicata tutta la spossatezza che prima sembrava dileguata. E con essa quel desiderio: cavarmi la voglia di dormire. Mille e mille volte l'ho espresso, e più tardi arrivò veramente il suo compimento. Passò però gran tempo prima che riconoscessi quel compimento nel fatto che la speranza che avevo riposto in un lavoro e in un pane sicuro si mostrasse ogni volta vana" ¹⁵.

Nel pezzo che porta il titolo *L'alfabetiere*, Benjamin scrive: "Per ognuno ci sono cose che sviluppano in lui abitudini più tenaci di altre. Così si formano abitudini che

¹² *Berliner Kindheit*, cit., p. 44, tr. it. cit., p. 34.

¹³ *Ivi*, p. 103, tr. it., p. 74.

¹⁴ *Ivi*, p. 94, tr. it., p. 69.

¹⁵ *Ivi*, p. 36 sgg., tr. it., p. 29 sg.

diventano determinanti per la sua esistenza. E siccome, per quel che riguarda me, esse furono il leggere e lo scrivere, nessuna delle cose che mi furono intorno nell'infanzia mi suscita più cocente nostalgia dell'alfabetiere". E dopo averlo descritto aggiunge: "La nostalgia che l'alfabetiere mi risveglia mostra quanto esso sia stato tutt'uno con la mia infanzia. È questa che vi cerco in realtà: tutta la mia infanzia, condensata nel gesto col quale la mano inseriva le lettere nella scanalatura in cui esse si allineavano. La mano può ancora sognarlo, ma mai ritrovarlo, mai ripeterlo con uguale verità. Allo stesso modo uno può sognare come ha imparato a camminare, ma questo non gli serve a nulla. Adesso sa camminare; imparare a camminare mai più" ¹⁶.

Nel Giardino zoologico, nella dispensa, nell'alfabetiere Benjamin riconosce i segni anticipatori, le prime tracce della sua vita futura. Ma il suo sguardo rammemorante incontra anche cose in cui si manifestò non la propria figura, ma per la prima volta l'ambiente storico-sociale, un ambiente che doveva agire su Benjamin stesso e diventare l'oggetto del suo pensiero. Sotto il titolo *Società*, nel suo doppio senso, sono descritte le serate nelle quali i genitori danno un ricevimento. "Poi veniva il momento in cui la società, appena aveva cominciato ad aggregarsi, sembrava dileguarsi. In realtà essa si era soltanto trasferita nelle sale più interne, per celarsi colà sotto la coltre gorgogliante e sedimentaria dei passi e delle voci, come una bestia immonda che, appena la risacca si è ritirata, cerchi rifugio nell'umido fango della riva. E siccome l'abisso da cui era stata rigettata era quello della mia classe [della grande borghesia quindi], così in quelle serate ne feci per la prima volta la conoscenza. Non mi appariva come qualcosa di rassicurante. Ciò che in quel momento riempiva le stanze era per me qualcosa di inafferrabile, viscido e sempre pronto a strangolare quegli stessi che ora lusingava; cieco di fronte al suo tempo e al suo posto, cieco nella sua voracità, cieco nelle sue azioni. In quelle occasioni, il lucido sparato che mio padre portava col frack appariva ai miei occhi una vera e propria armatura, e nello sguardo con cui qualche ora prima aveva misurato le sedie ancora vuote leggevo adesso la preparazione alla lotta" ¹⁷. Di nuovo la metafora svolge una funzione particolare: il paragone porta l'uno verso l'altro il passato e il futuro, il presagio del bambino e la capacità conoscitiva dell'adulto.

Nel libro si parla anche delle persone che il ragazzo non ha potuto conoscere durante i ricevimenti dei suoi genitori. "Nella mia infanzia ero un recluso dei quartieri del vecchio e del nuovo *Westend*. I poveri, per i bambini ricchi della mia età, esistevano solo come mendicanti. E fu un notevole salto di qualità per le mie conoscenze allorché per la

¹⁶ *Ivi*, p. 88 sgg., tr. it., p. 65 sg.

¹⁷ *Ivi*, p. 81 sg., tr. it., p. 61.

prima volta la povertà mi apparve come l'abominio del lavoro mal retribuito. Fu in un breve scritto, forse il primo che io composi completamente per mio conto" ¹⁸.

Avendo citato molto, ci basterà ora un commento minimo. Le parti tratte dall'*Infanzia berlinese*, infatti, rispondono da sole al problema della differenza tra la ricerca proustiana del tempo perduto e quella benjaminiano. Proust cerca il passato per sottrarsi, nella coincidenza di passato e presente – una coincidenza provocata da esperienze analoghe –, al tempo, per sottrarsi cioè innanzi tutto al futuro, ai suoi pericoli e alle sue minacce, tra cui l'ultima e la morte. Benjamin, invece, cerca nel passato il futuro. I luoghi verso cui la sua memoria vuole ritornare portano quasi tutti (come è detto una volta nell'*Infanzia berlinese*) "i tratti di ciò che sarebbe venuto" ¹⁹. E non è casuale che il ricordo incontri una figura risalente all'infanzia "nella veste del veggente che predice il futuro" ²⁰. Proust ascolta i suoni che provengono dal passato, Benjamin quelli che anticipano un futuro che intanto è divenuto esso stesso passato. A differenza di Proust, Benjamin non vuole liberarsi della temporalità, non vuole contemplare le cose nella loro essenza atemporale, ma mira ad una esperienza e ad una conoscenza storiche; è però respinto nel passato, in un passato, tuttavia, che non è concluso, ma è aperto e promette un futuro. Il tempo verbale di Benjamin non è il passato prossimo, ma il futuro anteriore in tutta la sua paradossalità: di essere un futuro e tuttavia anche un passato.

Era Benjamin consapevole di questa differenza che rende la sua *Infanzia berlinese* nel senso pregnante della parola un opposto dell' "infanzia parigina" di Proust? Una pagina del suo libro, forse la più significativa, sembra voler confermare l'opposizione: "Molto si è già scritto intorno al *déjà vu*. Ma quest'espressione è proprio indovinata? Non si dovrebbe parlare di circostanze che ci colpiscono come un'eco, il cui suono originario sembri essere stato emesso in qualche oscuro recesso della vita anteriore? Del resto, è un fatto che lo *choc* con cui un istante si presenta alla nostra coscienza come già vissuto ci colpisce per lo più sotto la specie di un suono. È una parola, un fruscio o una vibrazione cui è stato conferito il potere di rapirci nel gelido avello del passato, la cui volta sembra rimandarci il presente solo come un'eco. Strano che nessuno si sia soffermato sull'altra faccia di questo rapimento, sullo *choc*, con cui una parola ci impedisce, al pari di un manicotto dimenticato nella nostra stanza. Come questo ci riconduce ad un'estranea che vi sostò, così vi sono parole o silenzi che rimandano a quell'invisibile estranea: il futuro che essa dimenticò presso di noi" ²¹.

¹⁸ *Ivi*, p. 133, tr. it., p. 96.

¹⁹ *Ivi*, p. 60, tr. it., p. 47.

²⁰ *Ivi*, p. 57, tr. it., p. 44.

²¹ *Ivi*, p. 48 sg., tr. it., p. 37.

Benjamin parla qui di Proust e di se stesso? Il fatto che egli descriva il *déjà vu*, benché esso nell'*Infanzia berlinese* non svolga nessuna funzione, non dice molto. Infatti, non è solo la circostanza che lo *choc* di cui egli parla non abbia nome a costringerlo a darne una definizione che prenda le mosse da un'opposizione, visto che è uno dei mezzi stilistici preferiti di Benjamin quello di dare doppie definizioni metaforiche, uno dei mezzi cui egli deve i brani più perfetti della sua prosa. In tali luoghi il suo pensiero e la sua immaginazione si presentano come una stessa potenza. È indubbio, invece, che nello stesso senso in cui la malia del *déjà vu* costituisce la base dell'opera proustiana, il suo opposto costituisce quella dell'*Infanzia berlinese*. Evocare gli attimi segnati da tale *choc* o da altri è il lavoro della memoria benjaminiano; una frase del libro *Strada a senso unico* [*Einbahnstrasse*] lo dice nel modo più chiaro: "Il ricordo, simile a raggi ultravioletti, indica ad ognuno nel libro della vita una postilla che invisibile, come profezia, interpreta il testo"²².

In questo diverso modo di esperire il tempo è fondata anche la differenza formale delle opere di Proust e di Benjamin, l'abisso che separa le tremila pagine del romanzo dalla raccolta di piccoli pezzi in prosa. Il poeta del *déjà vu* è alla ricerca di quegli attimi in cui le esperienze dell'infanzia tornino ad illuminarsi: deve quindi raccontare tutta una vita. Benjamin può invece prescindere dalle esperienze successive e dedicarsi a quegli attimi dell'infanzia in cui è celato un segno premonitore del futuro. Non è casuale che tra i suoi oggetti preferiti vi fossero quei globi di vetro in cui è racchiuso un paesaggio sotto la neve che, quando viene scosso, torna ad animarsi ²³. Ciò che questi globi, simili a contenitori di reliquie, preservano dagli avvenimenti esterni può essere stato per l'allegorista Benjamin la rappresentazione non del passato, ma del futuro. Simili globi assomigliano alle esperienze dell'*Infanzia berlinese* e alle miniature in cui esse sono imprigionate.

Ma il problema non è solo quello del rapporto tra l'intenzione di Proust e quella di Benjamin, ma anche quello del senso della ricerca benjaminiano del tempo perduto, che è una ricerca del futuro perduto. Questo conduce oltre l'*Infanzia berlinese*, verso le opere storico-filosofiche di Benjamin: lì il motivo si ritrova in un contesto oggettivo su cui Benjamin stesso fornisce dei chiarimenti. Il retroterra biografico dell'*Infanzia berlinese*, invece, potrebbe essere compreso interamente solo se fossero note le lettere di Benjamin; nella postfazione, che il suo amico Theodor W. Adorno ha scritto, esso è presentato, sulla base di una conoscenza personale, nel modo seguente: "L'atmosfera degli scenari che nella rappresentazione di Benjamin si preparano ad animarsi è mortale. È lo sguardo di un condannato che li contempla".

²² *Schriften*, cit., vol. I, p. 575.

²³ Th.W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, in *Prismen*, Francoforte 1955, p. 289.

Il declino, la cui conoscenza impedisce a Benjamin la visione del futuro e gli permette di vedere qualcosa di futuro solo là dove regna già il passato, non è proprio solo di Benjamin. Esso è il declino della sua epoca. L'*Infanzia berlinese* fa parte, come avverte la postfazione, dell'ambito di quella preistoria dell'epoca moderna cui Benjamin lavorò negli ultimi quindici anni della sua vita. Il ponte verso questa ricerca storico-sociologica è costituito, nell'opera autobiografica, da singoli capitoli – ad esempio, quello sul *Kaiserpanorama* – che evocano tanto le anticipazioni quanto le prime forme di ciò che è la tecnica dei nostri giorni. Questa tematica, estesa ad una base più ampia, sarà quella del libro *Parigi, la capitale del XIX secolo*, di cui sono rimasti soltanto studi preparatori e frammenti. La conclusione della *Strada a senso unico*, apparsa nel 1928, mostra tuttavia come Benjamin abbia inteso l'epoca della tecnica: il “grande sforzo per la conquista del cosmo si è compiuto per la prima volta in maniera planetaria, ossia nello spirito della tecnica. Ma poiché l'avidità di profitti della classe dominante ha pensato di soddisfare in essa la propria volontà, la tecnica ha tradito l'umanità ed ha trasformato il banchetto nuziale in un mare di sangue. Il dominio sulla natura, così insegnano gli imperialisti, è il senso di tutta la tecnica. Ma chi avrebbe fiducia in un maestro di scuola che usasse il bastone ritenendo che il senso dell'educazione consista nel dominio esercitato dagli adulti sui bambini? Non è forse l'educazione l'indispensabile ordine del rapporto tra le generazioni e, quando si volesse parlare di dominio, dominio sui rapporti tra le generazioni e non sui bambini? E così anche la tecnica non sarebbe dominio sulla natura: ma dominio del rapporto tra natura ed umanità”²⁴.

Il concetto benjaminiano della tecnica non è critico, ma utopico. Ad essere criticato è il tradimento dell'utopia perpetrato nella realizzazione dell'idea della tecnica. Per questa ragione, l'attenzione di Benjamin non si è rivolta alle possibilità della tecnica (nella forma che esse hanno oggi sono in gran parte nient'altro che il possibile declino), ma al tempo in cui la tecnica in quanto tale rappresentava solo una possibilità, al tempo in cui la sua vera idea (con le parole di Benjamin: il dominio non sulla natura, ma sul rapporto tra la natura e l'umanità) era ancora posta nell'orizzonte del futuro. In questo modo il senso utopico di Benjamin raggiunge il passato. Questa era la premessa della progettata preistoria dell'epoca moderna. Tale compito è paradossale, come la connessione di speranza e disperazione che in esso si fa sentire. Il cammino verso l'origine è certamente un cammino a ritroso, a ritroso però verso qualcosa di futuro che, benché nel frattempo sia trascorso e

²⁴ [Nota non presente nel testo originale: W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Torino 1983, p. 68.

sia stato pervertito nella sua idea, della premessa conserva pur sempre di più di quanto non faccia l'immagine odierna del futuro.

Questo cammino paradossale dello storico, che conferma in modo sorprendente la definizione di Friedrich Schlegel secondo cui lo storico sarebbe un profeta rivolto all'indietro, differenzia Benjamin dal filosofo che, accanto ad Ernst Bloch, gli è più vicino: da Theodor W. Adorno. In Adorno, infatti, lo spirito escatologico si realizza in maniera non meno paradossale proprio nella critica del tempo, nell'analisi della "vita danneggiata". Alla fine dei *Minima moralia* si legge: "La filosofia, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. La conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione sul mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissemi, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica" ²⁵.

Ma ritorniamo alle frasi di Benjamin da cui siamo partiti. Il singolare desiderio di potersi perdere in una città è ora comprensibile, quest'arte che, come scrive Benjamin, ha bisogno di essere imparata e che lui ha appreso tardi. Bisogna aggiungere che è un'arte dell'età matura. Nella *Strada a senso unico*, sotto il titolo *Oggetti smarriti*, si legge: "Dopo che abbiamo imparato ad orientarci in un luogo, quella prima immagine che ce ne eravamo fatti non potrà mai più essere riprodotta" ²⁶. In grazia di questa prima immagine, che non deve andare perduta perché racchiude in sé il futuro, la capacità di sbagliare direzione diventa un desiderio.

Questo motivo dell'*Infanzia berlinese* è presente anche negli scritti storici, filosofici e politici di Benjamin. La connessione che si mostra in questo modo tra un'opera poetica di carattere autobiografico e un'opera scientifica come il libro sul dramma barocco non dovrebbe sorprendere. Quando Hegel nell'*Estetica* parla della "cieca erudizione" che "passa davanti alla profondità, anche quella chiaramente espressa e rappresentata, senza comprenderla" ²⁷, c'è da chiedersi se alla profondità non si debba allora rinunciare ogni volta che si astragga dalla propria esperienza personale in nome di una scientificità erroneamente intesa. La vera oggettività è legata alla soggettività. Il pensiero fondamentale del suo libro sull'*Origine del dramma barocco tedesco*, un'opera sull'allegoria del barocco, secondo quanto Benjamin ebbe occasione di raccontare, gli si

²⁵ Th.W. Adorno, *Minima moralia*, Francoforte 1951, p. 480 sg., tr. it. di Renato Solmi, *Minima moralia*, Torino 1954, p. 235.

²⁶ *Schriften*, cit., p. 552.

²⁷ Hegel, *Aesthetik*, Jubiläumsausgabe, vol. XIII, p. 342.

presentò quando vide, in un teatro di marionette, un re, al quale si era spostata la corona sul capo ²⁸.

Di fronte alle grandi difficoltà, che le opere teoriche di Benjamin pongono al lettore, non sarà possibile in questo rapido sguardo gettato sul resto della sua opera fornire altro che indicazioni, segnali di direzione, in un territorio la cui conoscenza non è raggiungibile ricorrendo a drastiche abbreviazioni.

La frase della *Strada a senso unico*, relativa al ricordo che nel libro della vita indica ad ognuno una scrittura che, invisibile, come profezia, interpreta il testo, ritorna, intesa in senso storico-filosofico, nelle tesi sul concetto della storia, scritte da Benjamin poco prima della morte. Nella seconda tesi si legge: "Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione" ²⁹.

L'ultimo sforzo di Benjamin fu rivolto, di fronte alla vittoria nazionalsocialista e al fallimento della socialdemocrazia tedesca e francese, ad un nuovo concetto di storia che rompesse con la fede nel progresso, con l'idea dell'avanzamento del genere umano in un "tempo omogeneo e vuoto" ³⁰. Giacché Benjamin vedeva la fortuna del fascismo, da ultimo, nel fatto che "i suoi avversari lo combattono in nome del progresso come di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono 'ancora' possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi" ³¹. Il nuovo concetto benjaminiano di storia è fondato sulla dialettica di passato e futuro, di messianismo e memoria. "L'origine è la meta" – questa frase di Karl Kraus è posta come motto su una delle tesi.

Con tutto questo si è rimandati non solo a quella preistoria dell'epoca moderna cui Benjamin stava lavorando nello stesso periodo, ma anche al libro sull'*Origine del dramma barocco tedesco*, progettato più di vent'anni prima, nel 1916. Partendo da premesse del tutto diverse, a partire cioè dall'emergere del problema dei concetti di genere nella poetica, Benjamin giunge alla seguente determinazione: "L'origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non s'intende un divenire del già nato, bensì qualcosa che nasce dal divenire e dal trapassare. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita. Nella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e la sua ritmica si dischiude soltanto ad una duplice visione. Essa vuole essere conosciuta come restaurazione, come ripristino da un lato e , dall'altro e proprio per

²⁸ Sulla base di una comunicazione del prof. Adorno.

²⁹ *Schriften*, cit., p.495, tr. it. di Renato Solmi, in *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 73.

³⁰ *Ivi*, p. 502, tr. it., p. 80.

³¹ *Ivi*, p. 498, tr. it., p. 76.

questo, come un che di imperfetto e non concluso. In ogni fenomeno d'origine si determina la forma sotto la quale un'idea sempre di nuovo si confronta col mondo storico, fino a quando non sia lì, compiuta, nella totalità della sua storia. Così, dunque, l'origine non è emergente dai dati di fatto, essa ne investe la preistoria e la storia successiva. [...] L'autentico – questo marchio di originarietà dei fenomeni – è oggetto di scoperta, di una scoperta che in modo del tutto peculiare va connessa con il riconoscere”³².

Tra l'opera giovanile sull'allegoria nel dramma barocco e gli ultimi studi su *Parigi, la capitale del XIX secolo*, nel cui spazio temporale sarebbe sorta la statua di Baudelaire, vi sono anche altri legami tematici, che nel contempo toccano il motivo del ricordo in Proust e nell'*Infanzia berlinese*. In questo contesto la categoria più importante è quella dell'esperienza, la cui atrofia caratterizza secondo Benjamin l'epoca moderna. Nell'opera di Proust egli vede “il tentativo di produrre artificialmente, nelle condizioni sociali odierne, l'esperienza”³³, mentre in Baudelaire “il ricordo [*Erinnerung*] si ritira completamente a favore del pensiero rammemorante [*Andenken*]. Vi sono in lui visibilmente pochi ricordi d'infanzia”³⁴. Nel pensiero rammemorante, però, dice un altro frammento tratto dagli scritti postumi, “la crescente autoalienazione dell'uomo, che fa l'inventario del suo passato come di un morto possesso, si è depositata. L'allegoria ha abbandonato nel corso del secolo diciannovesimo il mondo circostante per trasferirsi nel mondo interiore”³⁵. L'inventario del passato con cui l'allegoria si rivolge verso l'interno è per Benjamin al tempo stesso il correlato personale della concezione ordinaria della storia, cui si oppongono le sue *Tesi di filosofia della storia*.

C'è ancora un'opera di cui bisogna parlare prima di concludere, di una raccolta di lettere che, correlata di una prefazione e di commenti di Benjamin, apparve sotto lo pseudonimo di Detlef Holz, nel 1936 presso un editore svizzero³⁶. La raccolta comprende venticinque lettere scritte nel periodo tra il 1783 e il 1883; tra gli autori Lichtenberg, Johann Heinrich Voss, Hölderlin, i fratelli Grimm, Goethe, David Friedrich Strass, Georg Büchner. Il libro si intitola *Uomini tedeschi*, titolo mimetico – come dice Benjamin stesso in una lettera –, servendosi del quale il libro avrebbe dovuto essere introdotto nella Germania nazionalsocialista, un proposito che però doveva fallire già solo per l'onestà del sottotitolo. Esso, infatti, formula apertamente di che cosa le lettere dovevano essere testimonianza: *Dell'onore senza gloria. Della grandezza senza splendore. Della dignità senza mercede. È*

³² *Ivi*, p. 161 sg., tr. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1971, p. 28 sg.

³³ *Ivi*, p. 428, tr. it., in *Angelus Novus*, cit., p. 89.

³⁴ *Ivi*, p. 492.

³⁵ *Ivi*, p. 487.

³⁶ *Deutsche Menschen*, Lucerna 1936, nuova edizione (senza pseudonimo), Francoforte 1962, tr. it. di Clara Bovero, *Uomini tedeschi*, Milano 1979.

un libro sulla borghesia tedesca. Ad essa però non è innalzato nessun monumento dorato. La prefazione di Benjamin parla con freddezza dell'epoca bismarckiana, dei *Gründerjahre*, in cui l'epoca "finì in maniera tanto triste". Nel senso di quel passo del libro sul dramma barocco in cui l'origine è intesa come "qualcosa che nasce dal divenire e dal trapassare", si può dire che Benjamin con il volume sulle lettere ha voluto descrivere l'origine della borghesia tedesca, un'origine che ai suoi occhi non aveva cessato di promettere un futuro.

In una libreria d'antiquariato di Zurigo è stato trovato un esemplare del libro, proveniente dalle cose lasciate dalla sorella di Benjamin, sul quale era stata scritta la seguente dedica: "Quest'arca costruita secondo il modello ebraico, per Dora – Da Walter. Novembre 1936" ³⁷. Che cosa doveva essere salvato per mezzo del libro? A che cosa pensava Benjamin quando giustificava il suo rifiuto di emigrare oltre Oceano affermando che v'erano "in Europa posizioni da difendere" ³⁸? L'azione di salvataggio può essere intesa soltanto a partire da quella concezione benjaminiana della storia che nell'*Infanzia berlinese* è divenuta poesia. È certamente lecito riferire ciò che sta scritto nelle *Tesi di filosofia della storia* all'arca degli *Uomini tedeschi*: "Solo quello storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere" ³⁹. Benjamin non costruì l'arca solo per i morti, la costruì in grazia della promessa che egli aveva trovato nella sua propria vita passata. Giacché la sua arca non doveva salvare soltanto se stessa. Essa partì nella speranza di poter raggiungere anche quelli che avevano considerato come una feconda inondazione quello che in realtà era il diluvio universale.

[traduzione di Ugo M. Ugazio]

³⁷ In possesso del dott. Achim von Borries.

³⁸ *Schriften*, cit., vol. II, p. 535 (nota biografica di Friedrich Podszus).

³⁹ *Schriften*, cit., vol. I, p. 497, tr. it., in *Angelus Novus*, cit., p. 78.