

Coltivando l'asfalto: la filologia urbana di Walter Benjamin

Mauro Pala

*Abbiamo scoperto l'essenziale del fenomeno urbano nella centralità, ma nella centralità presa insieme al movimento dialettico che la costituisce e la distrugge*¹.

La ricostruzione topografica benjaminiana precipita in un metodo di analisi ricco di spunti e proposte utili per rivitalizzare la filologia, o, almeno, arricchire di nuovi stimoli la prospettiva del filologo. L'esegesi dei luoghi da parte di Benjamin infatti implica un'attitudine intimamente filologica, nel senso di rendere attuale il testo, sottolineandone l'azione continua sul presente. Il testo cioè va reso attuale attraverso un'intensificazione che ne condensa la storia: il testo non va celebrato o inserito nella rubrica dei documenti storici, perché ciò ce lo alienerebbe. In questo gesto di condensazione e rievocazione c'è il fulcro dell'atto critico.

Come già osservava Solmi, nonostante Benjamin «distingua accuratamente il commentario dalla critica, anche la critica ritiene sempre qualcosa del commentario, nel senso che le verità a cui approda sono attinte direttamente o indirettamente dall'opera»². La pratica che Benjamin definisce allegorica – affine alla versione interlineare del testo sacro medioevale – interessa luoghi e nomi, geografia e lingua; l'intera sua formazione sfocia nella riscoperta di questa pratica³.

¹ H. LEFEBVRE, *La rivoluzione urbana*, Roma, Armando, 1973, p. 133.

² W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, Introduzione di Renato Solmi, p. X.

³ Vedasi al proposito il fondamentale R. TIEDEMANN, *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt a M. Suhrkamp, 1983.

Come è noto, tale *Bildung* si snoda in primo luogo attraverso una serie di viaggi: Napoli (l'origine mediterranea⁴) a sud, Berlino (l'infanzia mitica dell'autore) a nord, Parigi (culla della società borghese nel senso di un'origine rivoluzionaria) a ovest, e Mosca (nemesi della stessa esperienza emancipatrice borghese) a est, sono i punti cardinali di una formazione e, allo stesso tempo, estremi di una topografia che è essa stessa un'ermeneutica. Il luogo viene fatto rivivere da una memoria (Gedächtnis), al servizio di una sensibilità slegata dagli interessi pratici, quelli che invece orientano la memoria collettiva (Erinnerung). Benjamin si serve della nozione bergsoniana di "memoire pure" per attivare questa sensibilità, che resta comunque rivolta al quotidiano, al prosaico, non a una modernità reincantata in modo elitario, come farà Jünger⁵. Le esperienze di Benjamin – le Erfahrungen nel suo caso, messe a confronto con le utilitaristiche Erlebnisse⁶ – vogliono essere strumento esegetico di un sistema di vita, e le metafore che scaturiscono da quest'esperienza ambiscono alla pregnanza di una metonimia proustiana.

«Il ricordo è la reliquia secolarizzata»⁷ e, in base a questo ricordo, rivisitando città e siti, Benjamin li fa suoi attraverso una serie di frammenti significativi. Il montaggio di questi tasselli dà luogo a una prosa affine a un mosaico, la costellazione, che trascende la dimensione elusivamente privata. Esteticizzando gli spazi urbani Benjamin si fa *flâneur*, cioè coniuga topografia e toponomastica, per cogliere lo specifico ed elevarlo oltre il particolare, prefigurando le letture urbane di Barthes e

⁴ S. BUCK MORRS, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA) The MIT Press, 1989, pp. 25 e ss.

⁵ A. HONNETH, "A Communicative Disclosure of the Past: On the Relation Between Anthropology and Philosophy of History in Walter Benjamin", in L. Marcus and L. Nead, (eds.) *The Actuality of Walter Benjamin*, London, Lawrence & Wishart, 1988, p. 125.

⁶ Sulla nozione di esperienza e sulle sue accezioni da Dilthey a Husserl cfr. Martin Jay "Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel", pp. 194 e ss. in Marcus & Nead, 1988.

⁷ W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 135.

di De Certeau e, con esse, una politica affine al situazionismo⁸. L'Universale è accessibile attraverso la pianta di una via, perché le città e i *passages*, luogo topico metropolitano, non sono semplicemente dei sistemi di riferimento.

⁸ Keith e Pile si chiedono se risulta ancora possibile riflettere sulla nozione di luogo, politica e identità, ovvero se si può ancora, spazialmente e metaforicamente, *fare ordine*. (Michael Keith, Steve Pile, *Place and the Politics of Identity*, Routledge London, 1993, p. 1). Visioni contraddittorie dello spazio si sono fronteggiate nell'elaborazione teorica recente. Da un lato abbiamo Soja, il quale sostiene che lo spazio soffre di una doppia illusione: da un lato è stato considerato opaco, dall'altro trasparente. L'illusione dell'opacità dello spazio ha portato a concentrarsi su forme concrete, mentre lo spazio in sé è stato considerato come fisso, morto, non dialettico. Ciò che si perde in questa concezione dello spazio sono le origini profonde della spazialità, la sua produzione e riproduzione problematica. "What is lost from view are the deeper social origins of spatiality, its problematic production and reproduction, its contextualization of politics, power, and ideology" (E. W. Soja, *Postmodern Geographies*, London Verso 1989, p. 124). Evidentemente Soja si colloca sulla scia ermeneutica di Foucault. L'altra illusione, quella della trasparenza, peraltro, dematerializza lo spazio, ne fa un'astrazione, una rappresentazione ipoteticamente reale di forme concrete. La situazione attuale è caratterizzata dalla convergenza di tre diverse forme di approccio allo spazio: post storicismo, post fordismo e post modernismo. Occorrerebbe un tipo di approccio che consenta una convergenza in una mappa cognitiva. La mappatura delle caratteristiche dello spazio dovrebbe dar vita a un nuovo modo di vedere, in cui geografia e storia dovrebbero intersecarsi in un complesso processo di sequenze spaziali "If the geography and history of capitalism intersect in a complex social process which creates a constantly evolving historical sequence of spatialities" (Soja, 1989, p. 127). Distinte ed irreconciliabili concezioni dello spazio si fronteggiano: per Jameson lo spazio è pietra d'angolo, mentre per Soja una tale concezione dello spazio passiva, non dialettica risulta non appropriata alla realtà contemporanea. Per Hooks entrambe le prospettive implicano rischi immediatamente politici. "Our living depends on our ability to conceptualize alternatives, often impoverished. Theorizing about this experience aesthetically, critically is an agenda for radical cultural practice. For me this space of radical openness is a margin- a profound edge. Locating oneself there is difficult yet necessary. It is not a safe place. One is always at risk. One needs a community of resistance". (B. Hooks, *Yearning: Race, Gender and Cultural Studies*, London Turnaround, 1991, p. 149). Ecco perché l'evocazione da parte sua dei margini è, allo stesso tempo, metaforica e reale: definisce un'alternativa di tipo spaziale, una radicale apertura. Qui viene teorizzato un diverso tipo di spazio, non più passivo, non più dialettico, non più semplicemente come luogo atto a ricevere e ospitare realtà auspicabili.

Napoli è fra le prime tappe di questo percorso⁹. Napoli sorge alla convergenza di mare e roccia: proprio alla base di questi scogli sul mare – egli osserva – sono state scavate delle caverne nel tufo.

Poiché, per chi non coglie le forme, qui c'è poco da vedere. La città ha un aspetto roccioso. Vista dall'alto, da Castel S. Martino, dove non giungono le grida al crepuscolo, essa giace morta, tutt'uno con la pietra. Solo una striscia lungo la costa si estende piatta, mentre dietro, gli edifici sono scaglionati uno sopra l'altro. Casermoni di sei o sette piani, con scale che si arrampicano dalle fondamenta, che in confronto alle ville appaiono grattacieli. Nel basamento della roccia, là dove esso raggiunge la riva, sono state scavate delle grotte. Come sui quadri di eremiti del Trecento, qui e là nelle rocce si intravede una porta. Quando è aperta, si scorgono grandi cantine che fungono insieme da alloggio per la notte e da deposito merci¹⁰.

L'architettura del sud è altrettanto porosa come questo tipo di pietra, ovvero gli edifici e l'azione si intrecciano vicendevolmente nei cortili, nei passaggi, nelle rampe di scale. In tutte queste funzioni accidentali, dettate dall'ambiente fisico e dall'azione congiunta degli abitanti, i luoghi abitati conservano una riserva di potenzialità, nel senso che possono divenire teatro di nuove, inattese costellazioni. In questo contesto c'è sempre spazio per un *anderssein*, l'altrimenti e, sotto questo aspetto¹¹, lo sguardo di Benjamin coincide con quello di Anders, l'uomo senza qualità musiliano (nomen/omen), la cui inettitudine esistenziale si fa *flânerie*.

⁹ Il saggio su Napoli apparve sulla *Frankfurter Zeitung* nel 1926. Si può equiparare alla maggior parte degli articoli che formano la sezione viaggi sui quotidiani. Non manca in queste cronache un elemento ironico, una intenzione affine all'intrattenimento. Manca un messaggio politico, ma il metodo sopra accennato è già in opera.

¹⁰ W. BENJAMIN, *Opere complete*, Torino, Einaudi, 2001, vol. II, p. 39.

¹¹ Si può parlare di porosità dell'architettura così come di soggetto "solubile". Cfr. V. Burgin, "The City in Pieces" in Marcus & Nead, 1988, pp. 55-72.

Benjamin e la sua compagna Asja Lacis – sorta di musa surrealista – rilevano¹² come, in queste configurazioni mutevoli, gli edifici napoletani, con i loro balconi cortili, finestre, ingressi scale, servono a una messa in scena. E così gli elementi del soggiorno, mobili e ornamenti, sono esposti per strada, mentre quest'ultima, come nel famoso quadro di Balla, invade gli interni. Compenetrazione e dislocazione, procedimenti familiari a Breton e Argon, il quale le prefigura nel *Paysan de Paris*. Si perde in tal modo il dualismo fra interieur¹³ e luogo pubblico su scala urbana. Anche gli osservatori sono spiazzati, fluidificati nel processo¹⁴.

¹² Occorre tenere presente la dedica di Benjamin alla Lacis per rendersi conto che il corpo scritto è penetrato dalla scrittura. La confusione/fusione di corpo e letteratura, uno degli obiettivi della poetica surrealista si rifà a un lunga storia che interessa la città e la sua ontologia. Nel terzo libro Vitruvio infatti sostiene che le membra distese di un uomo ben proporzionato sostengono un cerchio e un quadrato. L'idea ispiratrice di questa descrizione ripresa nella celeberrima immagine di Leonardo è che un edificio dovrebbe ricalcare queste armoniose proporzioni già presenti in effigie nel corpo umano. Si può peraltro osservare che il quadrato ed il cerchio erano entrambi rispettivamente presenti nei simboli dell'orbis terrarum (il mondo) e del castrum romano (la città). Questa compenetrazione echeggia in Giorgio Martini per il quale già Alberti sosteneva che la città è come una grande casa, e la casa è come una piccola città ed infine, in ultima analisi, ogni edificio è un corpo. Se, nel corso del Rinascimento, la città poté essere concepita come un corpo, ciò è dovuto al fatto che la città di recente aveva assunto una fisionomia precisa rispetto alla condizione feudale in cui essa era pressoché indifferenziata rispetto al contado. Lefebvre osserva la città in Vitruvio è caratterizzata da una sua tipica e imprescindibile presenza/ assenza. Per quanto non parli d'altro Vitruvio non la cita mai direttamente, trattandola come un agglomerato di monumenti pubblici e case private. Solo nel sedicesimo secolo e solo dopo l'ascesa della città tardo medioevale fondata sul commercio e non più di carattere agrario, essa si stacca dal contado assumendo un'identità e una storia proprie.

¹³ «L'intérieur è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'intérieur. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. Si tratta di un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. [...] L'intérieur non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano nell'intérieur, un rilievo particolare» (W. BENJAMIN, 1962, p. 148).

¹⁴ Quando Benjamin e la Lacis notano che a Napoli molti oggetti fuori posto assumono una funzione diversa – come il mobili sparsi per strada –, si collocano in quella prospettiva surrealista che ricompare nel lungo saggio del 1938 dedicato a Baudelaire. Qui

Le cronache cittadine culminano nel Passagenwerk parigino, dove – e anche qui allegoricamente – l’oggetto disvela il metodo d’analisi: i passages, queste arcate coperte, sono già allora surclassate dai grandi magazzini, ma sopravvivono come tracce di un passato in cui si manifesta lo Zeit Geist del XIX secolo, sotto forma di Zeit Raum (spazio nel tempo) e in ultima analisi, Zeit Traum (sogno del tempo).

Si tratta di ricostruire, a partire da una traccia, un animale estinto. Ma la traccia fornisce molti indizi al paleontologo, la creatura estinta rivive, immaginata in toto, durante e grazie alla ricostruzione. Una ricostruzione affine era già stata messa in atto da Simmel, il quale aveva diagnosticato un carattere allegorico negli edifici che oggi osserviamo sotto forma di rovine¹⁵. Il destino (Schicksal) della rovina è racchiuso nell’intero processo che ha culminato nel suo essere rovina. In altre parole, solo come rovina quel certo edificio svela la sua essenza.

infatti Benjamin osserverà che la tendenza del flâneur è quella di trasformare il boulevard in un intérieur.

¹⁵ «La rovina di un edificio, tuttavia, sta a indicare che dove l’artefatto sta morendo, altre forze e altre forme, quelle della natura, si sono sviluppate; e che un nuovo insieme emerge da quanto di artistico ancora vive nelle rovine stesse e da quanto di naturale ne ha fatto la propria sede. È emerso insomma un nuovo insieme un’unità caratteristica e innovativa [...] un’unità che non trova la propria ragion d’essere nello scopo che originariamente era stato attribuito a quell’edificio, ma in quella dimensione dove lo scopo umano attribuito all’edificio e il concorso di tutta una serie di forze dalla sfera dell’inconscio trovano una radice comune [...] ciò che ci sorprende non è, sia ben chiaro, che esseri umani distruggano il lavoro dell’uomo, ciò viene ottenuto dalla natura, ma che gli uomini lascino decadere quegli artefatti. Dalla prospettiva che quest’atteggiamento implica quest’indifferenza è, per così dire, una passività positiva, poiché attraverso di essa l’uomo si fa complice della natura e a quelle tendenze implicite nella natura stessa che finiscono per essere contrarie ai suoi stessi interessi. [...] Il capovolgimento di un ordine costituito viene percepito come una sorta di ritorno alla Grande Madre così come Goethe chiama la natura... molto spesso la rovina ci colpisce per una componente tragica poiché in essa la distruzione non è qualcosa che proviene dall’esterno ma piuttosto la realizzazione di una tendenza inerente nei livelli più profondi dell’essenza di ciò che viene distrutto. Nel caso della rovina con la sua intensificazione e attualizzazione della forma presente del passato, tali energie profonde e radicate nella nostra anima giocano un ruolo tale che non esiste più una divisione netta tra percezione e pensiero» (G. SIMMEL, *Die Ruine*, 1911; *La rovina*, in “Rivista di Estetica”, n. 8, Torino, Rosenberg e Sellier, 1981, p. 121).

Ciò non corrisponde, beninteso, a uno svelamento nel senso agostiniano, inteso cioè come manifestazione del divino. La lettura dei luoghi e dei siti in Benjamin infatti rifiuta esiti apocalittici, crede piuttosto in un'essenza onirica delle cose, che può essere svelata, come nella pratica freudiana, attraverso un'esperienza rivissuta. Cioè i luoghi si manifestano, invitano a una comprensione introvertita, dal loro interno. Questo processo era già filtrato dal romanticismo tedesco a quello inglese, dove la "suspension of disbelief" di Wordsworth prepara il campo, in circostanze spazio temporali precise, alla "visitation": l'epifania profana attraverso siti topici, il momento onirico di che avrà ampio seguito nel modernismo da Pater a Joyce.

«I passages sono edifici o gallerie che non hanno alcun lato esterno – come il sogno»¹⁶. E, come tali, possiedono un marcato carattere onirico: i passages offrono così un esempio primigenio del moderno sogno collettivo ad occhi aperti, prima ancora del cinema. Come l'id freudiano, sono virtualmente privi di ogni narrazione.

Per penetrare questa geografia onirica¹⁷ occorre operare come Baudelaire cioè "interrompere il corso del mondo"¹⁸. Esattamente come in Proust «Originariamente e per un breve periodo il Tempo stesso ha cessato di esistere allo stato puro»¹⁹. E in effetti, come nelle foto di Nadar, i passage appaiono vuoti e inquietanti, al loro interno ogni forma

¹⁶ W. BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 513.

¹⁷ Si tratta di una geografia che implica una visione fantasmagorica del passage parigino: Cfr. H. Weidmann, *Flanerie Sammlung Spiel, Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München, Wilhelm Fink, 1992, in particolare "Erinnerungstheorie" pp. 65 e ss.

¹⁸ «Interrompere il corso del mondo – era la più profonda volontà di Baudelaire [...] Da questa volontà traeva origine la sua violenza, la sua impazienza e la sua collera, e da essa nascevano anche i tentativi, sempre reiterati, di colpire la realtà al cuore o di avvilupparla nel sonno» (W. BENJAMIN, 1962, p. 131).

¹⁹ «À l'origine et pour une courte période le Temps, suspendant son vol, a dû exister à l'état pur» (J. A. BEDE, *Marcel Proust. Problemes récents*. In Flambeau, Bruxelles, 1936, p. 441, in C. Greffrath, *Proust et Benjamin*, in H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p. 113).

di moto è assente: la forma stessa (Gestalt) dei Passages, cioè l'idea di transito, che dovrebbe caratterizzare il cuore della metropoli, è contraddetto da un'assoluta immobilità. In questa essenziale doppia natura, "Zwei Deutigkeit"²⁰ i passages sono edifici o gallerie (Häuser oder Gänge): nello stesso sito abbiamo passaggio e stasi²¹. Ne consegue che l'anonimo passante in tale spazio non è più un passante, ovvero un utente passeggero, ma il suo autentico abitatore, condannato al nietzschiano eterno ritorno dell'uguale. Il destino del moderno appare il passaggio infinito, il transito negato.

Analogamente, gli oggetti esposti nei passages sono fantasmagoria, cioè forma ideologica sotto cui si presenta la merce. La conclamata novità di queste merci è anch'essa coazione a ripetere, eliotiana²² condanna a non morire²³. Tale condanna si camuffa periodicamente sotto le spoglie della Moda. «La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce»²⁴. La frase di Balzac «Rien ne meurt, tout se

²⁰ Vedi al proposito PIERRE MISSAC in G. Smith, 1988, p. 212.

²¹ L'ambiguità è peraltro connaturata alla metropoli: «Wie alle Dinge in einem unaufhaltsamen Prozeß der Vermischung und Verunreinigung um ihren Wesensausdruck kommen und sich Zweideutiges an die Stelle des Eigentlichen setzt, so auch die Stadt. Große Städte, deren unvergleichlich beruhigende und bestätigende Macht den Schaffenden in einen Burgfrieden schließt und mit dem Anblick des Horizonts auch das Bewußtseins der immer wachenden Elementarkräfte von ihm zu nehmen vermag, zeigen sich allerorten durchbrochen vom eindringenden Land. Nicht von der Landschaft, sondern von dem, was die Freie Natur Bitterstes hat, von Ackerboden, von Chausseen, vom Nachthimmel, den keine rot vibrierende Schicht mehr verhüllt Die Unsicherheit selbst der belebten Gegenden versetzt den Städter vollends in jene undurchsichtige und im höchsten Grade grauenvolle Situation, in der er unter der Unbilden des vereinsamten Flachlandes die Ausgeburten der städtischen Architektonik in sich aufnehmen muß» (W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1. Frankfurt /M., Suhrkamp, 1982, p. 100).

²² Cfr. apertura della Waste Land con la Sibilla Cumana.

²³ «La nevrosi produce l'articolo di massa nell'economia psichica, dove prende la forma di "rappresentazione coatta". Essa appare, nell'economia del nevrotico, sempre la stessa in esemplari innumerevoli. Inversamente, l'idea stessa dell'eterno ritorno ha, in Blanqui, la forma di una rappresentazione coatta» (W. BENJAMIN, 1962, p. 128).

²⁴ Ivi, p. 146.

transforme» o l'invocazione leopardiana a "Madama Morte"²⁵ da parte della Moda, rappresentano la cifra infernale del moderno, identificata nell'infinita reiterazione e riproducibilità.

Ne discende anche che niente nei passages sembra guardare, nessun loro punto è diventato occhio, ma in ogni punto sono guardati. Anonimamente guardati. Sono il trionfo del pan optimum allegorico, si fanno essi stessi allegorie: «ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria immobilizza i sogni. E da l'immagine dell'inquietudine irrigidita»²⁶. Perché inquietudine?

Anzitutto perché il primato dell'ottico è anche il malinconico trionfo della soggettività come passività. E poi storicamente il *Passagenwerk*²⁷ ha per tema il neoclassicismo ottocentesco, rivisitato come fine dello sviluppo organico dell'arte classica, per ufficializzare ideologicamente il pedigree di una civiltà borghese. Sub forma aeternitatis il neoclassicismo dovrebbe dunque proclamare la verità insita nella dominazione imperiale occidentale, ma tale mito viene smentito dalla prospettiva critica che "vede" la disintegrazione, prefigura la rovina nei luoghi e nei simboli.

Il vantaggio della prospettiva allegorica che comprende il luogo come rovina è di poter compendiare nell'immagine congelata nel tempo l'intero tragitto del sito, al di là di singoli significati contraddittori. Abbiamo così una geografia, universale e specifica simultaneamente, ricostruita secondo modalità indicate dal luogo stesso. Come ha commentato Susan Sontag di *Einbahnstrasse* «le reminiscenze di sé sono

²⁵ "Moda: Madama Morte! Madama Morte! Leopardi, *Dialogo della moda e della morte*" (*Ibidem*).

²⁶ Ivi, p. 130.

²⁷ S. BUCK MORRS, 1989, p. 26.

reminiscenze di luoghi e di come ci si colloca rispetto a questi luoghi, come si naviga intorno ad essi»²⁸.

La rovina è dunque un elemento contraddittorio e, per molti versi, dotata di un potenziale eversivo – anche per via della metodologia necessaria ad evocarla –, così come nel surrealismo. Essa continua a operare nel presente nel senso che lo condiziona, in inglese si direbbe che “haunts the present” lo turba come un fantasma, ma l’azione della “haunting”, corollario al termine chiave romantico “visitation” ha in ultima istanza un carattere attivo, ma non tanto nel senso di praxis, quanto di redenzione. «La critica d’arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l’esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi solo così alla vera intuizione del bello»²⁹. Tale procedimento è particolarmente chiaro in ambito filologico, a partire dall’etimo delle parole.

“De nomine”, un frammento del 1927, tratta del rapporto fra nome e identità. Il nome infatti è oggetto di una *mimesis*, nel senso che si mostra non in ciò che avviene, ma in ciò che è già avvenuto, cioè nel vissuto (das *Gewesen*). L’habitus di una vita vissuta, questo è il senso di un nome, di quanto esso custodisce, ma anche, e qui risiede l’affinità con la topografia, di ciò che predice. Il nome infatti, per colui che si interroga su di sé, contiene anche sempre qualcosa di ignoto, di non manifesto, di latente. Se il circolo dell’identità sembra chiudersi nel passato, in realtà il nome si apre all’*anamnesis*. Nel rapporto di problematica identificazione tra l’io e il nome proprio, sembra dire Benjamin, entra in gioco l’organo dell’esperienza e ciò richiede una trattazione del nome di carattere sostanzialmente diacronico. (Questa necessità di uno scavo – di carattere genealogico, direbbe Foucault – è già presente nella premessa al Trauerspielwerk).

²⁸ “Reminiscences of self are reminiscences of place, and how he positions himself in it, navigates around it” (S. SONTAG, *Introduction*, in W. BENJAMIN, *One Way street*, London, New Left Books, 1979, pp. 7-28).

²⁹ W. BENJAMIN, 1962, p. 226.

Guardare ai nomi come manifestazioni delle idee obbliga a guardare “attraverso i fenomeni”. La ricerca delle possibilità insite nei nomi stessi richiama lo scrutinio delle potenzialità iscritte nei luoghi: da cui l'architettura porosa, il carattere onirico che serve a fluidificare e rendere intelligibile l'esperienza sedimentata che è nelle cose. E nell'attimo, che poi è lo *Jetztzeit* (quello che Barthes identificherà come il *punctum*) nome e passage si ritrovano inglobati e congelati. Topografia e filologia convergono in quella “portentosa virtù di distillare il presente come intima essenza del passato, che conferisce appunto al nome, per i veri viandanti, il suo potere eccitante e denso di mistero”³⁰. Questo potenziale esoterico è presente sia nei nomi che nei testi:

Un testo classico non deve mai essere completamente comprensibile. Ma i colti e coloro che vogliono migliorare la loro formazione devono augurarsi di imparare sempre di più da esso³¹.

Queste premesse sono sviluppate nel famoso saggio sul compito del traduttore: «Forse che una traduzione è rivolta ai lettori che non comprendono l'originale? Che cosa “dice” un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l'originale. Se l'originale non esiste per il lettore, perché la traduzione dovrebbe potersi intendere in base a ciò che appare solo un riferimento o un'*allusione*»³²?

³⁰ W. BENJAMIN, 1989, pp. 1029-1030.

³¹ “Eine klassische Schrift muss nie ganz verstanden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen” (F. SCHLEGEL, *Lyceum Fragment numero 20*, cit., in C. ROSEN, *The Ruins of Walter Benjamin*, in G. SMITH, *On Walter Benjamin, Critical Essays and Recollections*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1988, p. 153).

³² «Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? Was sagt denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage ... Wäre die Übersetzung aber für den Leser bestimmt, so müsste es auch das Original sein. Besteht das Original nicht um dessentwillen, wie

Per Benjamin, la traduzione non trasforma una forma straniera in qualcosa di originale, quanto piuttosto rende radicalmente straniera quella lingua che noi consideriamo la nostra³³. Nel lessico metaforico che qui è corrente, le traduzioni hanno una vita organica, nel senso che “fioriscono”, proprio in senso botanico, come una continuazione dell’originale. E tuttavia la traduzione nega la genealogia naturale, per praticare la legge della testualità³⁴. Nella traduzione il commentario deve avere la meglio sulla critica, per lasciare spazio al mistero. Nella poesia migliore, come in Baudelaire, il nome si nega: “Che i nomi vengano meno, in Baudelaire, dà l’idea più esatta della tendenza della sua lirica all’inappariscenza”³⁵. Seguendo la Cabala, che poi riverbera nella Bibbia “Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott” La parola finisce per essere indicibile.

Come la traduzione è una forma propria, così anche la funzione del traduttore va intesa come nettamente distinta da quella del poeta. Essa consiste nell’assumere quell’atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l’eco dell’originale³⁶.

Che cosa accomuna allora il percorso del traduttore a quello del topografo/archeologo? La rinuncia all’intenzione, la contemplazione (ovvero il commentario nel senso biblico del termine), la preferenza accordata al trattato rispetto al saggio. Proprio perché la forma di saggio

ließe sich dann die Übersetzung aus dieser Beziehung verstehen?» (W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1. Frankfurt /M., Suhrkamp, 1982, p. 9). È rivolta una traduzione ai lettori che non comprendono l’originale? Che cosa ‘dice’ un’opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L’essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l’originale. Se l’originale non esiste per il lettore, perché la traduzione dovrebbe potersi intendere in base a questo riferimento?

³³ «La traduzione è la trasposizione di una lingua nell’altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte religioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione» (W. BENJAMIN, 1962, p. 61).

³⁴ C. JACOBS, *In the Language of Walter Benjamin*, Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 1999, p. 77.

³⁵ W. BENJAMIN, 1962, p. 136.

³⁶ C. JACOBS, 1999, p. 85.

più completa è il trattato. Un insieme di citazioni che culminano nella composizione. Città porose, ricostruite pezzo a pezzo dallo sguardo passivo, meramente aggregante del flâneur, che non intacca il loro potenziale dinamico, limitandosi a constatare il venir meno di una serie di possibilità esaurite (erschöpft) come detriti della storia. L'Angelus Novus che guarda all'indietro proiettato verso il futuro. Questa è «la presa ferma, apparentemente brutale, (che) fa parte dell'immagine della salvezza»³⁷ dello Storico, ovvero dell'urbanista/filologo.

Lo stesso tipo di fascinazione accomuna strade e testi, nell'atto del *ripercorrere*:

La forza di una strada è diversa a seconda che uno la percorra a piedi o la sorvoli in aeroplano. Così anche la forza di un testo è diversa a seconda che uno lo legga o lo trascriva. Chi vola vede soltanto come la strada si snoda nel paesaggio, ai suoi occhi essa procede secondo le medesime leggi del terreno circostante. Solo chi percorre la strada ne avverte il dominio, e come da quella stessa contrada che per il pilota d'aeroplano è semplicemente una distanza di terreno essa, con ognuna delle sue svolte, faccia balzar fuori sfondi, belvedere, radure e vedute allo stesso modo che il comando dell'ufficiale fa uscire i soldati dai ranghi. Così, solo il testo ricopiato comanda all'anima di chi gli si dedica, mentre il semplice lettore non conoscerà mai le nuove vedute del suo spirito quali il testo, questa strada tracciata nella sempre più fitta boscaglia interiore, riesce ad aprire: perché il lettore obbedisce al moto del suo io nel libero spazio aereo delle fantasticherie, e invece il copista si assoggetta al suo comando³⁸.

E il filologo-viandante come deve comportarsi rispetto ai testi? Come il mistico della parola in Schlegel, egli dovrebbe ricomporre le tessere di un mosaico ponendosi al servizio della memoria per fare

³⁷ W. BENJAMIN, 1962, p. 134.

³⁸ W. BENJAMIN, 2001, p. 414.

della parola “Erfahrung”. E per far questo deve essere fedele alla parola senza prevaricarla con la critica delle idee. “Le idee infatti stanno alle cose come le costellazioni alle stelle”³⁹. Indicare, semmai, le possibilità. «La réponse est le malheur de la question [...] La possibilité établit la réalité et la fonde»⁴⁰.

³⁹ In SOLMI, p. XIV introduzione a W. Benjamin, *Angelus Novus*, 1962.

⁴⁰ «Dans le Oui de la réponse, nous perdons la donnée droite, immédiate, et nous perdons l'ouverture, la richesse de la possibilité... L'espoir dit la possibilité... La possibilité, c'est ne pas ce qui est seulement possible et devrait être regardé comme moins que réel. La possibilité en ce nouveau sens, est plus que la réalité... La possibilité établit la réalité et la fonde» (M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris Gallimard 1969, pp. 14, 59).