

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

UN TACCUINO A FORMA DI STRADA. SU *EINBAHNSTRASSE* DI WALTER BENJAMIN

PIER GIOVANNI ADAMO – *Università di Padova*

La poetica di F. Schlegel ha realizzato una storicizzazione della teoria dei generi letterari sostituendo alla dicotomia del classicismo tra *forma* e *contenuto* una distinzione tra *forma* e *spirito*, secondo cui i materiali linguistico-tematici rappresentano i precipitati di quest'ultimo. Riprendendo questa intuizione di P. Szondi, potremmo affermare che, nella modernità letteraria, l'ibridazione è il processo di transizione dei materiali attraverso le forme.

Un'opera tanto esemplare quanto strutturalmente rilevante, nell'orizzonte dell'ibridazione, è *Einbahnstraße* di Walter Benjamin, dove i materiali più disparati sono combinati a modellare una forma innovativa. Vi si mescolano stilemi della poesia in prosa, narrazione diaristica, (anti)metodo surrealista, satira e intuizioni filosofiche. L'unicità, d'altra parte, risiede innanzitutto nell'essenza metacritica del procedimento organizzativo del libro: il frammentismo sistematico è un'applicazione pratica della teoria allegorica del montaggio, descritta nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Il saggio si propone di leggere il testo come «un taccuino a forma di strada», anche per indagarne il valore di prologo al *Passagenwerk*, nato dall'avida lettura del *Paysan de Paris* di Aragon: istituisce un confronto per rilevare, nell'affinità di fondo, la diversità di approccio tra il pensatore tedesco e il surrealismo, distinguendo tecniche di assemblaggio e ruolo dell'immaginario nell'uso di pubblicità e altri *oggetti* metropolitani. L'intenzione di una simile analisi di *Einbahnstraße* è dimostrare che Benjamin combina modelli letterari (Baudelaire, Proust, Kraus su tutti) con i nuovi linguaggi artistici e le strategie discorsive della stampa per creare un'«immagine dialettica» dell'esistenza nel XX secolo.

Friedrich Schlegel's poetics realized a historicisation of literary genres theory by replacing classicist dichotomy between *form* and *content* with a distinction of *form* and *mind*. Linguistic and thematic materials in literature comes from mind itself, according to Peter Szondi. Therefore, one could maintain that in modern literature hybridization is the crossing process of materials through forms.

In this regard, Walter Benjamin's *One-Way Street* is a remarkable work, as the most oddly assorted materials are combined in order to shape an innovative form. Prose poetry, diary, (anti)surrealistic method, satire, philosophical intuitions are merged into it. On the other hand, his uniqueness lies first on the meta-critical gist of the book's structure: the systematic use of fragments is a practical application of the allegorical assembly theory, as described in *The Origin of German Tragic Drama*.

Therefore, the present essay aims to read the text as «a street-shaped notebook», reflecting on how it can be considered a prologue to *The Arcades Project*, originated by the reading of Aragon's *Paris Peasant*. The comparison established in the following pages between the German thinker and the Surrealism tries to detect, despite a substantial affinity, two different approaches in the use of assemblage techniques (especially about the attitude towards advertising). Analysing *One-Way Street* this way shows how Benjamin combines literary models (Baudelaire, Proust, Kraus) with new artistic languages and press strategies in order to create a «dialectical image» of the 20th century.

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Apollinaire, *Zone*

Nel 1928 Walter Benjamin pubblicò, con l'editore Rowohlt di Berlino, un piccolo libro, un assemblaggio di testi, alcuni dei quali già apparsi su giornali e riviste, intitolato *Einbahnstraße*. Ieri come oggi, a un primo sguardo esso somiglia a una raccolta di aforismi; l'autore, però, si rifiutò sempre di adattarsi a questa definizione. Si tratta innegabilmente di prose brevi, che potrebbero far pensare a un elenco di riflessioni disordinate,

tenute insieme esclusivamente dal pretesto di un libro. Tuttavia, la lettura del testo stesso suggerisce la problematicità della sua forma e l'inadeguatezza delle categorie generiche tradizionali adoperate nel tentativo di catalogarlo. Sin dalle prime pagine, infatti, l'opera si configura come un'accusa al libro quale forma e alla sua ansia metaforica di totalità:

Una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all'interno di collettività attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro. Solo questo linguaggio immediato si mostra all'altezza del momento in modo attivo.¹

Il brano di apertura, *Stazione di servizio*, da cui queste righe sono tratte, svolge il ruolo di premessa metodologica: addita al lettore lo statuto ibrido delle pagine che ha davanti, in cui l'autore si trova a bilanciare un'aspirazione letteraria con una necessità pratica – di fatto, politica – e la curiosità verso la nuova tecnica. D'altra parte, *Einbahnstraße* condensa incontri, desideri e letture del giovane Benjamin. Non è facile dire di cosa trattino i testi che compongono questo capolavoro della “forma breve”: l'autore cerca di trattenere insieme ricordo d'infanzia e racconto onirico, riflessione sociologica e polemica ironica, visioni mistiche e profezie marxiste. L'interlocutore privilegiato è il surrealismo, ma i modelli, come vedremo nel dettaglio, spaziano da Baudelaire a Proust a Kraus. Non manca il confronto con le figure cardine dell'esperienza di un intellettuale europeo alla metà degli anni Venti, come Bloch, Lukács o Brecht.² Questi nomi delimitano la geografia intellettuale e sentimentale del testo tra Parigi e Berlino. Se la capitale tedesca e quella francese sono il fondale riconoscibile di molti brani, è vero anche che il frammentismo dell'opera rappresenta una prima tappa del processo benjaminiano di modulazione materialistica del concetto di modernità e, insieme, la proposta di una nuova euristica sia filosofica sia letteraria dei tessuti urbani.³

Interpretare un testo come *Einbahnstraße* significa, dunque, proporre una spiegazione del suo ibridismo, nel tentativo di capire in che modo Benjamin giustapponga i tasselli del mosaico letterario e filosofico. Nello stesso tempo, la critica non può rinun-

¹ WALTER BENJAMIN, *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

² Proprio Bloch sarà uno dei primi recensori (insieme a Kracauer) del libretto. Il suo intervento, pubblicato sulla «Vossische Zeitung» del 1 agosto 1928, si può leggere in italiano col titolo di *La forma della rivista in filosofia* in ERNST BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Milano, il Saggiatore, 1992, pp. 308-311. Il filosofo tedesco è poi tornato a parlare di *Einbahnstraße* in un toccante ricordo dell'amico: cfr. Ernst Bloch, *Erinnerungen*, in THEODOR W. ADORNO et al., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, pp. 16-23.

³ Da questo punto di vista la filosofia di Benjamin rappresenta uno spartiacque tra il primo e il secondo Novecento, tanto che negli ultimi anni le sue riflessioni sulla città sono state studiate soprattutto nell'ottica di un confronto con la sociologia e il decostruzionismo, come dimostrano DARIO GENTILI, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confine in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Macerata, Quodlibet, 2009; e VINCENZO MELE, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Belforte, 2011.

ciare a sondare l'origine del testo⁴ e il modo in cui esso interseca le traiettorie stilistiche e concettuali delle opere successive del pensatore berlinese. La natura composita, infatti, deriva innanzitutto dalla capacità di invertire continuamente i ruoli della letteratura e della critica: Benjamin trasforma le sue stesse ricerche nei materiali su cui lavorare linguisticamente e stilisticamente, e, viceversa, non tarda a riflettere su Baudelaire, sulla *Recherche* e sulla rivoluzione surrealista. Perciò *Einbahnstraße* rappresenta la prima tappa della «preistoria della modernità» che avrebbe dovuto trovare piena espressione nel *Passagenwerk*, a proposito del quale, in una lettera a Kracauer del 1928, Benjamin scrisse che «se dovesse riuscire, solo in esso *Strada a senso unico* prenderebbe la forma in essa prevista».⁵

Ma qual è questa forma? L'operazione preliminare alla presente proposta ermeneutica è ancora sostenuta, nonostante le ritrosie che l'autore avrebbe opposto a un tale tentativo, dalla necessità di proporre una definizione. La sfida delle pagine che seguono è dimostrare che *Einbahnstraße* non appartiene a un genere, ma è scritto in modo da assumere, in prospettiva, l'aspetto di una strada, in cui ogni frammento diventa un «Denkbild».⁶

I TEORIA DEL MONTAGGIO E METODO DEL COLLEZIONISTA

La posizione dei testi che compongono *Einbahnstraße* non risponde a un criterio definitivo: essi sono collocati in un ordine apparentemente casuale, ma è la coesistenza stessa, nella medesima pagina, di linguaggi e figure così diversi a giustificare l'esistenza di ciascuno di essi. Ogni singolo pezzo, per quanto denso, è pensato per esistere nella collettività di quelli che lo circondano, perché l'autore non ha seguito una regola già scritta ma ha applicato una teoria e un metodo, la prima elaborata attraverso la propria esperienza di critico, il secondo sperimentato nel corso della sua vita. Conviene illustrarli, seguendo parallelamente alcune fasi della vita di Benjamin.⁷

Negli stessi mesi in cui apparve *Einbahnstraße*, venne pubblicata, dopo anni di attesa, la tesi di abilitazione all'insegnamento universitario di Benjamin. Il lavoro sul teatro barocco, intitolato *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, era stato progettato nel 1916, ma fu scritto effettivamente solo nel 1925. I manoscritti più antichi di *Einbahnstraße*, appunti per il testo *Kaiserpanorama*, risalgono al 1923. Questa convergenza di date, determinata

4 Tutte le informazioni sulla gestazione dell'opera vengono dalle *Note* all'edizione italiana degli scritti di Benjamin: cfr. WALTER BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 755-759.

5 WALTER BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, a cura di Rodolf Tiedemann, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010, p. 1030. Le lettere citate fanno parte delle *Testimonianze sulla genesi dell'opera*.

6 Calco dall'olandese coniato da Stefan George nel definire Mallarmé: «Und für sein denkbild blutend: Mallarmé», dalla poesia *Franken* di *Der siebente Ring*, in STEFAN GEORGE, *Gesamtausgabe der Werke*, 18 voll., Berlin, Georg Bondi, 1931, pp. 17-19. Lo stesso Benjamin adoperò questa parola per una serie di brevi brani in prosa che appartengono all'ambito di *Einbahnstraße*.

7 Per cui abbiamo seguito la recente traduzione della più aggiornata e completa biografia benjaminiana: HOWARD EILAND e MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015.

dalla sovrapposizione di un rifiuto accademico⁸ e di ritardi editoriali, è piuttosto significativa: gli anni di composizione sono, infatti, praticamente i medesimi. La produzione di Benjamin e la sua officina di scrittore dimostrano come fosse costantemente impegnato a riutilizzare intuizioni apparentemente lontanissime per fare luce sugli oggetti delle sue indagini. Così accade in questo caso: le riflessioni sviluppate a proposito del dramma luttuoso sono imprescindibili per comprendere il processo organizzativo della raccolta di prose brevi. Mentre l'editore Rowohlt rimandava di volta in volta la data di pubblicazione del libretto che – stando all'autore⁹ – era pronto già nel 1926, Benjamin ebbe occasione di rielaborare in quella sede, a livello formale, le intuizioni di uno studio che, in ordine di tempo, segue la sua tesi di laurea discussa presso l'università di Berna nel 1919, un lungo scritto da leggere come la prima esposizione del suo metodo di critico. Oggetto di *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* è, per usare le parole dello stesso Benjamin, «il concetto romantico di critica esposto alla luce di un problema metastorico», ovvero «che valore conoscitivo posseggono, per la teoria dell'arte, il concetto della sua idea da una parte, e quello del suo ideale dall'altra». ¹⁰ Il nucleo concettuale della "Habilitationsschrift" è, invece, la teoria allegorica del montaggio, di cui, se consideriamo la vicinanza temporale dei due testi, appare un'applicazione pratica il frammentismo sistematico che segna lo statuto ibrido di *Einbahnstraße*.

Nell'analisi del *Trauerspiel* il concetto cardine è quello di «rovina». Il pensatore berlinese sostiene che i drammaturghi tedeschi del Seicento, aderendo allo spirito essenzialmente melanconico dell'epoca, avrebbero visto nella scena non più il luogo in cui si consuma un evento tragico per la comunità (come nella Grecia del V secolo) né il palcoscenico delle passioni esiziali (come nella Francia contemporanea di Corneille e Racine), bensì un paesaggio di desolazione. La catastrofe che ogni dramma porta a compimento necessitava, per loro, anche di una redenzione. Una forma di salvezza possibile passa proprio attraverso la poesia luttuosa, perché la melancolia rivela la vita pietrificata negli oggetti e, quindi, nel caso della letteratura, nelle parole. L'allegoria è il processo di significazione che consente di ridestare questa esistenza rappresa: si tratta di lavorare con le parole e con le azioni teatrali come fossero, appunto, rovine e trasformarle in emblemi, assegnando loro un significato totalmente inedito, che le sottragga alla morte attraverso un ribaltamento della prospettiva semantica. Mentre il simbolo nasce da somiglianze suggerite dall'oggetto stesso, l'allegoria funziona per accostamenti impreveduti e analogie imposte. Come nelle costellazioni – altra parola molto cara a Benjamin – solo lo sguardo attivo dell'essere umano può costruire un'immagine che altrimenti non avrebbe nessun riscontro nella realtà fisica del mondo, così il poeta tiene insieme nel linguaggio gli oggetti

⁸ Le tormentate disavventure legate alla tesi di abilitazione di Benjamin sono ricostruite da Giulio Schiavoni nella sua *Introduzione* all'edizione italiana (cui faremo riferimento nel presente studio): cfr. WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. I-XXXV.

⁹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, 6 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000, p. 197.

¹⁰ WALTER BENJAMIN, *Autosegnalazione della tesi di laurea*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-132, a p. 131. Alcuni temi affrontati in questo primo libro di Benjamin, pubblicato nel 1920, hanno trovato ideale compimento nelle lezioni di Peter Szondi sulla letteratura e la filosofia tedesche tra XVII e XVIII secolo, oggi raccolte in PETER SZONDI, *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

più lontani. L'effetto è chocante: il concetto di *choc* lega questa dissertazione e l'interesse di Benjamin per l'avanguardia, testimoniato da saggi successivi, come il celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936): dieci anni dopo la scrittura dell'*Ursprung*, sostenendo che il cinema e la fotografia, nell'influenza che esercitano sulle arti visive, rinunciano alla sacralità della rappresentazione tradizionale per sconvolgere l'ordine politico della società,¹¹ Benjamin rivelerà l'affinità di fondo tra la sua idea di allegoria e la nuova tecnica del montaggio. Tuttavia, la prima prova di una teoria allegorica del montaggio come attività emblematica dell'estetica moderna, così come l'avvicinamento al marxismo, sono già in *Einbahnstraße*, che fa da tassello di congiunzione tra il testo sul dramma barocco e le future riflessioni su *aura* e *choc*.¹² I testi del libro sono appunto *montati* come in un collage. Su quelle pagine si consuma, dunque, il primo vero confronto tra Benjamin e l'avanguardia surrealista: qui l'autore comincia a intravedere quel legame tra visione barocca del mondo e onirismo surrealista che riproporrà anche nel *Passagenwerk*. Per questo la teoria del montaggio incontra, nell'architettura del libro, quello che vorremmo chiamare il «metodo del collezionista».¹³

L'unicità del volume risiede innanzitutto nell'essenza metacritica della sua struttura. Benjamin impiega le tecniche proprie del teatro del Seicento in Germania che abbiamo appena descritto per applicarle a materiali eminentemente moderni, ovvero oggetti, situazioni, presenze della città del primo Novecento. Ma questo non basterebbe a spiegare il carattere ibrido di un testo di così difficile collocazione. Il genio dell'autore si esprime nell'uso della sua stessa teoria del montaggio sulle forme della letteratura, della filosofia, del giornalismo: a differenza dei poeti barocchi, impegnati a codificare il *Trauerspiel* all'interno di un canone, Benjamin può servirsi dei più diversi generi per comporre il suo collage di pensieri e ricordi. Sarebbe inutile cercare di attribuire una qualifica generica a *Einbahnstraße*, anche perché non si tratta di un testo che possa definirsi per l'aderenza o la trasgressione a una norma. L'obiettivo di Benjamin è choccare con un libro che mescoli, nella maniera più disinvolta, la poesia e il romanzo con l'aforistica, la polemica giornalistica e la pubblicità. Questo gesto rivoluzionario, che intende proporre nuove modalità di scrittura e lettura di un testo, abolisce i confini tra prosa d'arte, riflessione filosofica e annuncio pubblicitario; attraverso questo gesto allegoria, montaggio e collezionismo si fondono.

Benjamin usa forme e materiali come fossero oggetti del suo personale catalogo. La teoria allegorica del montaggio è messa alla prova della sua stessa scrittura non come eser-

11 L'incontro con Brecht fu determinante per lo sviluppo di questa prospettiva teorica. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, Cfr. Per i dati biografici vale la pena consultare ERDMUT WIZISLA, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*, Yale, Yale University Press, 2009.

12 Le coordinate di una simile congiunzione sono state descritte con acutezza da Giovanni Gurisatti nei volumi GIOVANNI GURISATTI, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010 e GIOVANNI GURISATTI, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012, cui il presente studio è in parte debitore.

13 Lo stesso Benjamin era un accanito collezionista: di libri di emblemi, di palle di vetro con neve, di foto. Dedicò anche dei saggi all'argomento: cfr. Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 79-123; WALTER BENJAMIN, *Apprendo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Milano, Henry Beyle, 2012.

cizio di critica erudita o fantasiosa: Benjamin si sforza di creare una giustapposizione di modelli che diviene ibridazione, strategia necessaria a dare una rappresentazione letteraria del nuovo rapporto tra l'essere umano e l'esperienza della storia. Egli concepiva il confronto con la modernità come un'esigenza imprescindibile, che dovesse passare innanzitutto attraverso le sedi in cui sembrava perdersi proprio il senso dell'esperienza della continuità storica e culturale. La più importante è la *réclame*, tanto che diverse prose di *Einbahnstraße* riproducono il linguaggio pubblicitario. Dalla prima edizione segnaliamo almeno: *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato*, *Cineserie*, *Guanti*, *Armi e munizioni*, *Articoli di cancelleria*, *Accessori*, *Orologi e preziosi*, *Giocattoli*, *Articoli per ufficio*, *Chincaglieria*, *Maschere e costumi*.¹⁴

Due brani in particolare sono significativi al riguardo. Il primo, *Revisore giurato di libri*, recita:

Mallarmé [...] nel *Coup de dés* ha per la prima volta acquisito alla pagina a stampa le tensioni grafiche della *réclame*. [...] La scrittura, che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un'esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinato inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico. È questo il severo tirocinio della sua nuova forma. Se molti secoli fa aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale; il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittatoriale verticalità.¹⁵

Anche quella di Benjamin è una *scrittura verticalizzata*, impegnata a impilare le macerie della modernità generata dal secolo XIX per costruire un'insegna che faccia da guida nella «strada a senso unico» della storia del Novecento: non perché debba adattarsi a vendere una merce, ma proprio perché intende restituire alle cose il loro valore reale, senza fingere di ignorare che la conoscenza che gli individui (e quindi anche chi scrive) hanno di essi è determinata dalla rappresentazione che il capitale ne dà. Nel secondo estratto, *Questi spazi sono da affittare*, leggiamo a proposito della decadenza della critica:

Lo sguardo oggi più teso alla sostanza, quello mercantile che va dritto al cuore delle cose, si chiama *réclame*. Questa spazza via lo spazio che restava libero per l'osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine [...] un'autentica *réclame* trasporta le cose in primo piano e ha un ritmo che corrisponde a quello del buon cinema. [...] Che cosa rende in definitiva la *réclame* tanto superiore alla critica? Non ciò che dice la rossa scritta mobile del giornale luminoso: la pozza infuocata che, sull'asfalto, la rispecchia.¹⁶

Solo nello spazio della strada la *réclame* può mescolarsi alla poesia, alla storia e al giornalismo, a patto che si tratti di un senso unico. Benjamin scrive feroci satire della critica

14 Non si trova traccia di titoli simili invece nell'appendice di testi supplementari proveniente dal lascito benjaminiano, redatta intorno al 1930 per una mai realizzata seconda edizione.

15 BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., pp. 22-23.

16 *Ivi*, p. 54.

o del mercato, le fa precedere da commosse memorie di bambino, le fa seguire da sogni metamorfici e accenni ai suoi viaggi, in modo che chi legge non sia costretto a voltare lo sguardo ancora verso la pubblicità. Quando gli oggetti si fanno più vicini il collezionista si trasforma in allegorista metropolitano per sottrarli alla tirannia del feticismo. In *Einbahnstraße* Benjamin dimostra che un nuovo ambito di senso ottenuto miscelando considerazioni saggistiche, folgorazioni aforistiche e figurazioni oniriche è l'unico modo, per la letteratura e la filosofia, di scrivere di oggetti, e non di merci.

2 PARIGI: SOGNO SURREALISTA, RISVEGLIO PROUSTIANO

«Sostenevo che il mondo sarebbe finito, non con un bel libro, ma con una bella *réclame* per l'inferno o per il cielo»: ¹⁷ è difficile credere che, nel descrivere il passaggio dalla poesia di Mallarmé alla grafica della pubblicità come fonte della tecnica avanguardistica del montaggio (e, dunque, della propria scrittura), Benjamin non abbia avuto in mente questa frase del primo *Manifeste du surréalisme*, pubblicato da Breton nel 1924. Doveva averlo letto sicuramente durante la stesura di *Einbahnstraße*, ai cui anni di composizione appartengono i pochi mesi (tra la seconda metà del 1925 e il gennaio del 1926) che lo videro impegnato nella stesura del suo primo, breve, saggio sul surrealismo, intitolato *Traumkitsch*. Pubblicato col titolo *Glosse zum Surrealismus* nel gennaio del 1927 su «Die neue Rundschau», esso dimostra, innanzitutto alla luce di quanto detto sopra, come l'interpretazione benjaminiana del movimento abbia influenzato lo stile e la struttura della raccolta che stiamo analizzando. Affermazioni quali quelle secondo cui i procedimenti della poesia surrealista servono «per spingersi fino al cuore delle cose abolite» e «i surrealisti sono sulle tracce, non tanto dell'anima, quanto delle cose. Essi ricercano l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria», ¹⁸ non lasciano dubbi. È fin troppo evidente che Benjamin legge i testi e gli atteggiamenti dei surrealisti come una reminiscenza del barocco, in cui al palcoscenico drammatico si è sostituita la metropoli dell'automatismo psichico. Lo ha rilevato Susan Sontag, accennando anche al «metodo del collezionista», proprio a proposito degli scritti degli anni Venti:

Sia il barocco sia il surrealismo, sensibilità con cui Benjamin si sentiva profondamente affine, vedono la realtà sotto forma di cose. Benjamin descrive il barocco come un universo di cose (emblemi, rovine) e idee spazializzate [...]. L'operazione geniale condotta dal surrealismo consisteva nel generalizzare con esuberante candore il culto barocco delle rovine, e quindi di intuire che le energie nichilistiche della modernità trasformano ogni cosa in rovina o frammento – ovvero in qualcosa che è possibile collezionare. ¹⁹

Ancora una volta le date aiutano a spiegare questa affinità di fondo. Nel 1926, anno in cui si sarebbe conclusa la scrittura di *Einbahnstraße*, venne pubblicato uno dei capo-

¹⁷ ANDRÉ BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 25.

¹⁸ WALTER BENJAMIN, *Kitsch onirico*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 379-380.

¹⁹ SUSAN SONTAG, *Introduction*, in Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, Verso, 1997, pp. 7-28, pp. 16-17 (la traduzione è mia).

lavori assoluti della letteratura surrealista, un libro che Benjamin lesse con avidità, rimanendone folgorato al punto da progettare a partire da esso il futuro lavoro sui *passages*: *Le paysan de Paris* di Louis Aragon. Una lettera del 31 maggio 1925 ad Adorno testimonia l'entusiasmo di Benjamin per questa lettura: «ai suoi inizi c'è Aragon – il *Paysan de Paris* – di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro». ²⁰ Ne tradusse persino alcuni estratti, che furono pubblicati sulla rivista «Die literarische Welt» nel giugno 1928. Ai suoi occhi rappresenta, insieme a *Nadja* di Breton (pubblicato nel 1928), uno degli scritti che rivelano più vigorosamente l'intuizione al fondo della rivoluzione surrealista, ovvero che immagine e linguaggio hanno la precedenza sul senso, e anche sull'io. Questa «illuminazione profana» – così la chiama nel saggio *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, ²¹ pubblicato in tre puntate sempre in «Die literarische Welt», a partire dal febbraio 1929 – rivela un mondo in cui lo sguardo politico, sostituitosi a quello storico, fa esplodere la forza intrinseca delle cose. ²² Questa idea scaturisce dal medesimo nucleo filosofico-politico che aveva spinto Benjamin a fare di un antico progetto per un libro di aforismi un mosaico di panorami e illustrazioni; lo dice l'autore in una lettera a Scholem del 1929 a proposito della relazione tra il saggio sul surrealismo e il *Passagenwerk*: «qui si tratta proprio di quello che tu menzionasti dopo la lettura di *Strada a senso unico*: guadagnare per un'intera epoca la massima concretezza di ciò che qua e là si mostrava di quando in quando per giochi di fanciulli, per un edificio, per una situazione di vita». ²³ L'eredità surrealista nel lavoro di Benjamin si rivela nella scelta dell'ambientazione comune, la metropoli, per rivelare la «concretezza» della quale il naturalismo è oramai inadatto. ²⁴ Essa deve essere trasfigurata: nella scelta dei mezzi attraverso cui compiere questa operazione si definisce la differenza tra l'avanguardia e lo scrittore berlinese. Al centro del mondo di Aragon e Breton e del mosaico di Benjamin sta la città di Parigi, svelata nel suo volto surrealistico oppure in forma di «enigma figurato». ²⁵ D'altra parte, il libro che sarebbe poi diventato *Einbahnstraße* «deve molto a

²⁰ WALTER BENJAMIN, *Lettere (1913-1940)*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1948, p. 288.

²¹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 3, *Scritti 1928-1929*, pp. 201-214.

²² *Illuminazione profana* è il titolo che Margaret Cohen ha dato alla sua indagine sulla relazione, personale e intellettuale, tra Benjamin e l'avanguardia francese, inficiata da un'inadante quanto inutile lettura laciana della scrittura e degli atteggiamenti del filosofo tedesco: cfr. MARGARET COHEN, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

²³ BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1040.

²⁴ Su questa e altre illuminanti intuizioni di Benjamin è fondamentale il libro di GRAEME GILLOCH, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996, cui andrebbero affiancati contributi di minor rilievo quali il saggio di VICTOR BURGIN, *The City in Pieces*, in *The Actuality of Walter Benjamin*, a cura di Laura Marcus e Lynda Nead, London, Lawrence & Wishart, 1998, pp. 55-71, e un testo di DOMENICO SCALZO, *Con i suoi stessi occhi. Walter Benjamin e la città*, Massa, Transeuropa, 2012.

²⁵ L'espressione ricorre per la prima volta in THEODOR W. ADORNO, *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», LXXI (1976), pp. 303-309, p. 305. Altrove, parlando del paradosso della possibilità dell'impossibile nel pensiero di Benjamin, Adorno ha scritto che «il carattere di enigma e di rompicapo che egli diede

Parigi, – scrive Benjamin in una lettera a Hofmannsthal nel febbraio 1928, inviandogliene una copia – è il mio primo tentativo di un confronto con questa città».²⁶ Nella capitale francese, infatti, Benjamin aveva proseguito il lavoro di scrittura tra marzo e giugno del 1926. Possiamo, dunque, immaginare quanto inevitabile dovesse apparirgli un confronto con l'opera di Aragon.

Nelle due sezioni centrali del libro, *Le Passage de l'Opéra* e *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*,²⁷ Aragon ha alternato la scrittura alla riproduzione di *réclame*, nel primo caso, e di indirizzi e segnaletica, nel secondo. Per un esempio si veda l'immagine #1. Benjamin ricalca l'idea dello scrittore francese: oltre agli annunci pubblicitari, che abbiamo già elencato, compaiono insegne mascherate da titoli in prose quali *N. 113, Cantiere, Lavori in corso nel sottosuolo, Divieto d'affissione, N. 13, Ufficio oggetti smarriti, Posteggio per non più di tre carrozze, Chiuso per restauri*.

Aragon descrive il vagare del contadino in una città che assomiglia a un sogno, in cui le illustrazioni e la grafica sono indizi per cogliere un contenuto latente nel linguaggio di Parigi. Benjamin, pur suggestionato dalla poetica surrealista, è invece interessato a mostrare proprio il contenuto manifesto dei sogni, creando un effetto di straniamento, di *choc* che conduca al risveglio. Aragon cerca d'integrare l'immagine surrealista della città in una mitologia moderna. Benjamin vuole piuttosto scrivere un'opera che non assomigli a un libro ma riproduca, con la sua forma, la cartografia concettuale e linguistica di una città. Ma intende farlo nel minor numero di pagine: la spazializzazione non si realizza, dunque, attraverso un moltiplicarsi delle parole, bensì nel paradosso di produrre concetti grazie a una finzione letteraria che assuma lo stile dei giornali e sveli la reciprocità dei due linguaggi. Una strada funziona come un rebus, è possibile incontrarci l'inatteso di fianco al quotidiano.

Perciò la tecnica ibrida della scrittura, tenendo insieme onirismo e realismo, costruisce i brani come enigmi: il lettore è costretto a chiedersi perché un titolo urbano accompagni una descrizione totalmente immaginaria. Benjamin crea così cortocircuiti concettuali imprevedibili, nei quali i processi di mescolamento tra letteratura e manifesto, giornalismo e segnaletica urbana frazionano il pensiero per costringerlo a diventare filosofia, a selezionare e montare quei rompicapo. A volte un presunto aforisma onirico è indiscernibile da un trafiletto giornalistico, ma ci induce a riflettere sulla morte meglio di come potrebbe fare un intero trattato. È il caso di *Chiuso per restauri*: «In sogno mi toglievo la vita con un fucile. Quando parti il colpo non mi svegliai, bensì per un po' mi vidi giacere cadavere. Soltanto allora mi risvegliai».²⁸

L'approdo dell'allontanamento di Benjamin dal surrealismo è il risveglio, su cui, non a caso, si soffermano il secondo e il terzo brano del testo, *La stanza della prima colazione* e *N. 113*. Anche qui siamo di fronte a un caso, più celato perché implicito in un'operazione intertestuale, di ibridazione: a suggerircelo è la scelta del tema, il risveglio, appunto, a

intenzionalmente agli aforismi dell'*Einbahnstraße* e che contraddistingue tutto quel che in genere scrisse, ha in quella paradossalità il suo fondamento»: cfr. THEODOR W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 233-248, a p. 247.

²⁶ BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1029.

²⁷ LOUIS ARAGON, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 17-230.

²⁸ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 56.

proposito del quale Benjamin apprese tutto da uno dei suoi autori prediletti, Proust. Alla fantasmagoria surrealista Benjamin fa seguire, ogni volta che descrive il suo ridestarsi dal sonno e il tentativo di riacquistare coscienza e insieme trattenere il ricordo del sogno, millimetrici segmenti di prosa proustiana. Per un momento uno stile da romanzo fa percepire la sua presenza tra frasi da diario infantile e cronaca corrieristica. Benjamin fu, insieme a Rilke e Curtius, uno dei primi lettori di Proust in Germania. Nel 1925, dopo l'insuccesso conclamato della versione in tedesco di Rudolf Schottlaender del primo volume della *Recherche* per la casa editrice Schmiede, Benjamin stipulò, insieme all'amico Franz Hessel, un contratto per proseguire la traduzione: nel 1927 e nel 1930 uscivano presso Piper, rispettivamente *Im Schatten der jungen Mädchen* e *Die Herzogin von Guermantes*. Il manoscritto di *Sodoma und Gomorra*, di cui Benjamin parla più volte nelle sue lettere del 1926 a Hofmannstahl e Scholem, sembra essere andato perduto, se mai è stato concluso. In una lettera di febbraio annuncia il proposito di raccogliere in un saggio le impressioni ricavate dal lavoro di traduttore: «nel bel mezzo della traduzione, non posso sperare di giungere a una vera spiegazione delle impressioni profonde e ambivalenti di cui mi riempio Proust. Ma da tempo coltivo il desiderio di raccogliere una serie delle mie osservazioni, nella forma aforistica in cui nascono nel corso del lavoro». ²⁹ Tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1929 «Die literarische Welt» pubblicherà in tre puntate il saggio *Zum Bilde Proust*. Era, dunque, inevitabile che l'attività di traduzione lasciasse tracce nello stile di Benjamin. Citiamo per intero, a sostegno di questa idea, due passaggi (e paesaggi), *Ufficio oggetti smarriti*, in cui sono evocate le pagine su Balbec del secondo volume, e *Troppo vicino*, che riecheggia le idee di Proust sul nome:

Oggetti smarriti. Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi, la primissima visione di un borgo, di una città nel paesaggio è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo. Ancora l'abitudine non ha concluso la sua opera. Non appena cominciamo a orientarci, ecco che il paesaggio è di colpo sparito, come la facciata di una casa quando vi entriamo. Ancora la vicinanza non ha preso il sopravvento grazie alla costante esplorazione divenuta abitudine. Una volta che abbiamo cominciato a orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarsi mai più.

Oggetti ritrovati. L'azzurra lontananza che non cede a prossimità di sorta e neppure svanisce man mano che ci si avvicina, che non accoglie con prolissa ostentazione chi le si accosta ma solo gli si erge davanti tanto più inaccessibile e minacciosa, è la lontananza dipinta nelle quinte teatrali. Ciò conferisce agli scenari il loro incomparabile carattere. ³⁰

In sogno, sulla sponda sinistra della Senna, davanti a Notre-Dame. Mi trovavo lì, ma non c'era nulla che somigliasse a Notre-Dame. Sopra di un'elevata armatura di legno solo si ergeva con gli ultimi gradi della sua massa un edificio di mattoni. Eppure me ne stavo, soggiogato, proprio davanti a Notre-Dame. E mi sentivo sopraffatto dalla nostalgia. Ma nostalgia di che cosa? E perché quell'oggetto completamente deformato, irriconoscibile? – Ecco, nel sogno io gli ero giunto troppo vicino. L'inaudita nostalgia che mi aveva colto qui, nel cuore di ciò che bramavo,

²⁹ BENJAMIN, *Lettere (1913-1940)*, cit., p. 143.

³⁰ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 41.

non era la nostalgia che dalla lontananza spinge all'immagine. Era la nostalgia beata, che ha varcato la soglia dell'immagine e del possesso e che conosce solo più la forza del nome, del quale vive, muta, invecchia, ringiovanisce quel che amiamo e che è, senza immagine, il rifugio di tutte le immagini.³¹

Il risveglio e la formalizzazione del sogno in un testo così breve consentono a Benjamin, seguendo Proust a modo suo, di ricostruire la «massima concretezza» di un'epoca al di là dell'ispirazione surrealista di *Einbahnstraße*. In questo montaggio, d'altra parte, non si tratta di dipingere una versione verosimile di un mondo, quello della città del XX secolo, bensì, attraverso un'idea ibrida e paradossale di letteratura e filosofia, di adattare i significati delle esperienze che è possibile vivere all'interno della metropoli stessa. Per descrivere l'obiettivo del suo volumetto e indicare una possibile chiave interpretativa dell'opera proustiana Benjamin usa la medesima parola: rovescio. In una lettera a Hofmannsthal cui abbiamo già fatto riferimento scrive che l'oggetto del libro è «cercare di cogliere l'attualità come rovescio dell'eterno nella storia».³² Pochi anni dopo, nel suo *Pariser Tagebuch*, alla data 10 febbraio 1930 appunta: «sono sempre più persuaso che, per comprendere Proust, si debba partire dal fatto che l'oggetto della sua ricerca costituisce le *revers*, *moins du monde que de la vie même*, ossia il rovescio della vita stessa, più che del mondo».³³ In *Einbahnstraße* si tratta di scoprire il rovescio di una città, Parigi, per come l'avevano mappata i surrealisti e Baudelaire prima di loro. Nel 1923 Benjamin aveva pubblicato una traduzione, accompagnata da alcune note di commento, proprio dei *Tableaux parisiens* dell'autore dei *Fleurs du mal*.

La «strada a senso unico» viene a tratti percorsa col passo del *flâneur*. Molte pagine sono debitrice di *Le spleen de Paris* e delle prose baudelairiane pubblicate postume nel 1909 col titolo di *Mon cœur mis à nu*, ad esempio i veri e propri aforismi, che riproducono l'apoditticità ironica e sogghignante di alcune sentenze del poeta francese, come nel caso di *Chincaqlieria*. Poi, quando scrive di rapporti amorosi ed erotici, Benjamin aggiunge un ulteriore astro alla sua costellazione di forme e modelli, come nel brano intitolato *Loggia*:

Geranio. Due che si amano sono attaccati sopra ogni cosa ai loro nomi.

Garofano selvatico. A chi ama, la persona amata appare sempre sola.

Asfodelo. Quando uno è amato, dietro di lui l'abisso del sesso si chiude come quello della famiglia.

Fiore di cactus. Chi ama davvero, è felice se durante un litigio la persona amata è in torto.

Nontiscordardimé. Il ricordo vede la persona amata sempre più rimpicciolita.

Pianta a foglie ornamentali. Se all'unione si frappone un ostacolo, ben presto si presenta la fantasia di una vita in comune senza desiderio negli anni della vecchiaia.³⁴

³¹ *Ivi*, p. 81.

³² BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1029.

³³ WALTER BENJAMIN, *Diario parigino*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 4, *Scritti 1930-1931*, pp. 66-84, p. 82.

³⁴ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 40.

La presenza di Baudelaire, intorno a cui ruoterà poi il *Passagenwerk* (a lui è dedicato il capitolo di appunti e materiali più lungo del lascito benjaminiano), è ancora insidiata da Proust. I titoletti degli aforismi, infatti, richiamano l'affinità tra esseri umani e piante, una sorta di metamorfismo vegetale che compare in diversi luoghi della *Recherche*, e di cui Benjamin aveva potuto leggere nel saggio di Curtius apparso nel 1925 come capitolo di *Französischer Geist im neuen Europa*.³⁵ Così, in generale, nel corso della raccolta alle descrizioni ispirate dalla *flânerie* sono alternati passaggi che raccontano ossessivamente di interni borghesi, a tratti minacciosi a tratti innocui e banali, come quelli dei *Salons* proustiani. Valga per tutti *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato*, dove compare anche il nume tutelare di Baudelaire, Poe. La forma della strada parigina che Benjamin voleva conferire alla sua opera consente al lettore di scrutare, dal marciapiede immaginario della pagina, al di là delle tende scostate delle case, alternando echi di poesia in prosa ottocentesca, metafore romanzesche e toni giornalistici. Gli interni borghesi sono il rovescio della strada sporca e affollata, la cronaca da salotto è il rovescio della poesia.

3 BERLINO: KRAUS E LA SATIRA

Teoria allegorica del montaggio e metodo del collezionista, dunque, determinano i meccanismi di ibridazione di cui abbiamo fornito alcuni esempi. Si tratta di procedimenti che travalicano lo *spazio urbanizzato* del libro in esame, perché da una parte vi rifluiscono le precedenti prove critiche di Benjamin, dall'altra esso stesso è un prologo alle prove di scrittura successive: non solo il *Passagenwerk* e i saggi sulla letteratura francese, ma anche le altre opere di Benjamin dedicate alle città, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* e *Städtebilder*. La topografia urbana ricostruita dai testi deve molto a Berlino, tanto quanto a Parigi. La contaminazione tra generi e linguaggi, infatti, introduce alcuni ricordi d'infanzia nel tessuto metropolitano in cui si incrociano *réclame*, prosa poetica e reminescenze romanzesche: alcuni brani, come *Kaiserpanorama* e *Ingrandimenti*, troveranno posto anche nel racconto per quadri dell'infanzia berlinese dell'autore. L'ibridazione è, insomma, necessaria ai paradossi di Benjamin. La sua «strada a senso unico» è rivolta verso il futuro, ma questo non significa progresso a tutti i costi. La si può, infatti, percorrere anche a ritroso, ripensando alla propria infanzia, e lasciando che essa sveli promesse attraverso la memoria. Anche in questo caso, naturalmente, l'ispirazione viene a Benjamin da Proust, come ha sostenuto Peter Szondi.³⁶ Ma si tratta di una versione più familiare, di un adattamento prussiano dello scrittore francese. Anche la presenza di Proust, come per Baudelaire, viene temperata da un altro autore.

Berlino sarà in seguito, per Benjamin, innanzitutto la città di Brecht.³⁷ Ma prima ancora del teatro epico, essa è stata lo scenario dei suoi giochi di bambino e, insieme a Vienna, la capitale europea della polemica, di un materialismo eccentrico rispetto a quel-

³⁵ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Marcel Proust*, Milano, Ledizioni, 2009.

³⁶ Cfr. PETER SZONDI, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 127-151.

³⁷ Per una possibile lettura analogica del teatro epico e di *Einbahnstraße* si veda NICOLAS WHYBROW, *Street Scenes: Benjamin, Brecht and Berlin*, Bristol, Intellect, 2004.

lo marxista. Nei passaggi *tedeschi* è, allora, più evidente un'ispirazione diaristica, ma anche una vis polemica nei confronti della società contemporanea; o, meglio, una strategia discorsiva che oscilla tra la memorialistica anomala e le modalità enunciative di un articolo di giornale. Ma non si tratta di un giornale qualsiasi, perché il riferimento è a una rivista satirica molto nota tra Germania e Austria nel primo Novecento: «Die Fackel», fondata, diretta e animata da Karl Kraus. Lo scrittore austriaco è l'ultimo dei modelli che ci accingiamo, in breve, ad analizzare nel percorrere le vie della commistione che anima *Einbahnstraße*. Benjamin gli dedicò diversi interventi sulla stampa, culminati nel lungo saggio che porta il suo nome e argomenta intorno alle categorie del «demoniaco» e dell'«inumano», apparso in quattro parti, nel marzo 1931, sulla rivista «Frankfurter Zeitung und Handelsblatt». Si può dire che la percezione della surrealtà cittadina nel suo carattere di enigma, da Aragon, Benjamin, Breton, è già tutta in alcuni pietrificanti paesaggi-rebus viennesi o berlinesi degli aforismi di Kraus e delle polemiche lanciate dalla carta stampata, come il seguente:

Nel Berliner Passage non cresce l'erba. Tutto ha l'aria come dopo la fine del mondo, anche se la gente continua a fare dei movimenti. La vita organica si è disseccata e si mette in mostra questo stato. Kastans Panoptikum. Oh, un pomeriggio domenicale là, verso le sei. Una pianola suona per Napoleone III operato di mal della pietra. Un adulto può vedere la gonorrea di un negro. Gli irrevocabilmente ultimi Aztechi. Oleografie. Marchettari dalle mani grasse. Fuori c'è la vita: una birreria con cabaret. La pianola suona: *Emilio sei una pianta*. Qui si fa Dio a macchina.³⁸

Questo aforisma, non a caso, è citato anche nel *Passagenwerk*.³⁹ Kraus «applicava il principio della casualità divagante, dell'impressione dispersa, trasposizione della *flânerie*, in forma d'arte». ⁴⁰ Benjamin fa lo stesso, servendosi delle sue impressioni e dei suoi riferimenti culturali come fossero citazioni da comporre nel modo più sconvolgente, enigmatico possibile. Trasforma lo stesso Kraus in una citazione, parodiando il suo stile nel tentativo di erigergli una statua nel brano *Monumento al combattente*, che comincia così: «Karl Kraus. Nulla di più deprimente dei suoi adepti, nulla di più desolato dei suoi avversari...». ⁴¹ La satira è un ulteriore genere da tenere presente nella lettura di *Einbahnstraße*. Berlino e la società tedesca sono il bersaglio degli strali di Benjamin come lo erano per Kraus. L'ironia pervade, ad esempio, i brani organizzati in «tredici tesi»: l'autore si burla della critica, degli snob, delle tipografie come dei loro detrattori, di chi lamenta con nostalgia la scomparsa di un'epoca felice che non è mai esistita. Naturalmente, come nella migliore tradizione satirica, il riso nasconde un timore. Il modo in cui Benjamin mescola la satira con i riferimenti al marxismo – a cui si era avvicinato in quel periodo tramite la mediazione della sua amante, Asja Lasic, alla quale il libro è dedicato – e osservazioni statistiche tradisce una preoccupazione tragica di fondo. Non è sbagliato pensare a un'urgenza etica, manifestazione dell'idea che un cambiamento radicale non può più

³⁸ KARL KRAUS, *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1992, p. 351.

³⁹ Cfr. il frammento [R 2, 3] in BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 605.

⁴⁰ Roberto Calasso, *Una muraglia cinese*, in KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 48.

⁴¹ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., pp. 42-43.

essere rimandato, se si vuole scongiurare la catastrofe. A questo aspira il brano che chiudeva la prima edizione del libro, *Al planetario*, dove la visione cosmica è indistinguibile dall'utopia politica e dalla critica della cultura. Ricorrono le parole «tecnica» e «proletariato». La frase finale suona così: «Il delirio dell'annientamento è superato dall'essere vivente solo nell'ebbrezza della procreazione». ⁴² Questa sentenza di speranza paradossale fa capire quanto *Einbahnstraße* debba aver contato nella redazione del libro che – non a caso in forma di aforismi – ha tentato di meditare sul mondo reduce dall'apocalisse che Benjamin aveva intravisto. Stiamo parlando di *Minima moralia*.

4 DENKBILDER

I brevi testi che formano *Einbahnstraße*, però, non sono aforismi. Avendo, nei paragrafi precedenti, descritto le strategie dell'ibridazione seguite da Benjamin nella redazione e nell'assemblaggio, vorremmo infine proporre, come anticipato nelle prime righe del saggio, una definizione per questi brani, che abbiamo già rappresentato come rovine, pezzi da collezione, citazioni. Traiamo, da un elenco di appunti che risalgono allo stesso periodo, una parola inedita, che si adatta a definire una tale contaminazione tra romanzo, poesia, montaggio fotografico, *réclame*, prosa d'arte, satira, articolo, diario. *Einbahnstraße* è una raccolta di «Denkbilder».

Il termine «Denkbild» è un neologismo proposto, senza grande fortuna, da Stefan George per colmare una mancanza del vocabolario tedesco che, come equivalente della nostra 'idea', prevede solamente la forma, calcata sulle lingue romanze, di 'Idee'. Letteralmente, il termine significherebbe (e viene, dunque, tradotto) 'immagine di pensiero'. In questo senso lo intese Benjamin. Perciò crediamo che il suo rifiuto della definizione di *aforisma* nasca dalla volontà di concepire e far leggere le sue prose non come prodotti esclusivamente linguistici, ma come piccole illuminazioni letterarie in grado di schiudere i significati allegorici di un manifesto pubblicitario, di una grafica, tanto quanto di un'idea filosofica. L'ibridazione di parole, figure e riflessioni non è una scelta stilistica, ma una necessità espressiva, che costringe a pensare e ad agire. Benjamin approfondirà questa potenzialità della scrittura contaminante e frammentaria nel *Passagenwerk*, dove leggiamo, al frammento [N 2a, 3]:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. Risveglio. ⁴³

Il luogo del risveglio, lo abbiamo detto verificando la presenza di Proust nel testo, è la città. La città è anche il luogo in cui il tempo di cui Benjamin parla nel frammento viene definitivamente spazializzato perché il linguaggio possa agirvi attraverso quelle che

⁴² *Ivi*, p. 72.

⁴³ BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 516.

lui chiama, nella versione originale, «dialektische Bilder». *Einbahnstraße* è, appunto, un mosaico di immagini discontinue, in cui generi, stili, materiali vengono ricombinati in una costellazione che assomigli alla parte più caratteristica di ogni metropoli, quella che la folla e il singolo sono costretti ad attraversare ogni giorno.

Come «attraverso i nomi delle strade la città diventa un cosmo linguistico»,⁴⁴ così il libro, ovvero il linguaggio, riunendo visione e concetto, prende la forma di una città o, nel caso di un piccolo taccuino di appunti, di una strada.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», LXXI (1976), pp. 303-309. (Citato a p. 96.)
- *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 233-248. (Citato a p. 97.)
- ADORNO, THEODOR W., ERNST BLOCH et al., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. (Citato a p. 90.)
- ARAGON, LOUIS, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1998. (Citato a p. 97.)
- BENJAMIN, WALTER, *Aprondo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Milano, Henry Beyle, 2012. (Citato a p. 93.)
- *Autosegnalazione della tesi di laurea*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-132. (Citato a p. 92.)
- *Diario parigino*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 4, *Scritti 1930-1931*, pp. 66-84. (Citato a p. 99.)
- *Gesammelte Briefe*, 6 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000. (Citato a p. 92.)
- *I 'passages' di Parigi*, a cura di Rodolf Tiedemann, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010. (Citato alle pp. 91, 96, 97, 99, 101-103.)
- *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 92.)
- *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 3, *Scritti 1928-1929*, pp. 201-214. (Citato a p. 96.)
- *Kitsch onirico*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 379-380. (Citato a p. 95.)
- *Lettere (1913-1940)*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1948. (Citato alle pp. 96, 98.)
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000. (Citato a p. 93.)
- *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*. (Citato a p. 91.)
- *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 90, 94, 97-99, 101, 102.)

44 Frammento [P 3, 5] in *ivi*, p. 585.

- BLOCH, ERNST, *Eredità del nostro tempo*, Milano, il Saggiatore, 1992. (Citato a p. 90.)
- BRETON, ANDRÉ, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966. (Citato a p. 95.)
- BURGIN, VICTOR, *The City in Pieces*, in *The Actuality of Walter Benjamin*, a cura di Laura Marcus e Lynda Nead, London, Lawrence & Wishart, 1998, pp. 55-71. (Citato a p. 96.)
- COHEN, MARGARET, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993. (Citato a p. 96.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Marcel Proust*, Milano, Ledizioni, 2009. (Citato a p. 100.)
- EILAND, HOWARD e MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 91.)
- GENTILI, DARIO, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confine in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Macerata, Quodlibet, 2009. (Citato a p. 90.)
- GEORGE, STEFAN, *Gesamtausgabe der Werke*, 18 voll., Berlin, Georg Bondi, 1931. (Citato a p. 91.)
- GILLOCH, GRAEME, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996. (Citato a p. 96.)
- GURISATTI, GIOVANNI, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010. (Citato a p. 93.)
- *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012. (Citato a p. 93.)
- KRAUS, KARL, *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1992. (Citato a p. 101.)
- MELE, VINCENZO, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Belforte, 2011. (Citato a p. 90.)
- SCALZO, DOMENICO, *Con i suoi stessi occhi. Walter Benjamin e la città*, Massa, Transeuropa, 2012. (Citato a p. 96.)
- SONTAG, SUSAN, *Introduction*, in Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, Verso, 1997, pp. 7-28. (Citato a p. 95.)
- SZONDI, PETER, *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 92.)
- *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 127-151. (Citato a p. 100.)
- WHYBROW, NICOLAS, *Street Scenes: Benjamin, Brecht and Berlin*, Bristol, Intellect, 2004. (Citato a p. 100.)
- WIZISLA, ERDMUT, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*, Yale, Yale University Press, 2009. (Citato a p. 93.)

PAROLE CHIAVE

Benjamin, Surrealismo, Aragon, Baudelaire, Proust, Kraus, Passages, Modernità, Montaggio, Allegoria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Pier Giovanni Adamo, allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori, è iscritto al corso di laurea magistrale in Filologia moderna dell'Università di Padova, dove ha discusso una tesi dal titolo *Derniers mots. Studio sul "Mon Faust" di Paul Valéry*. Dopo aver trascorso un periodo di ricerca presso l'École Normale Supérieure, è attualmente ospite della Royal Holloway University of London. Come membro di *Ricomporre l'infranto*, ha organizzato presso l'Ateneo padovano un seminario annuale e una tavola rotonda sulla questione dei generi letterari nella contemporaneità. Attualmente lavora sulla definizione di un anti-canone della letteratura italiana del Novecento, che comprenda autori quali Savinio, Landolfi, Malaparte, Flaiano, D'Arrigo, Manganelli, Ortese. Ha dedicato saggi a Deleuze, Joyce, Kafka, Fortini, e scritto articoli sul cinema e l'arte contemporanea, apparsi sulla rivista online *404: file not found*.

pg.adamo93@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PIER GIOVANNI ADAMO, *Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 89–105.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.