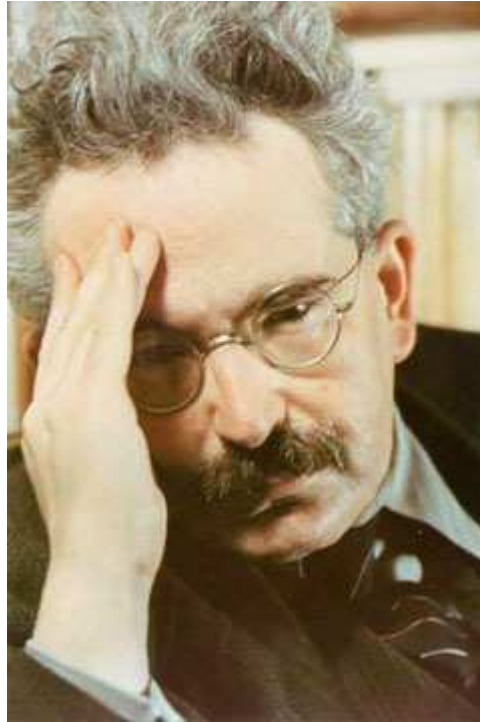


GIUSEPPE ZUCCARINO

LA FIAMMA E LA CENERE

SU WALTER BENJAMIN



Quaderni delle Officine , III, Dicembre 2009



Giuseppe Zuccarino



La fiamma e la cenere. Su Walter Benjamin

1. Tra il 1924 e il 1925 Benjamin pubblica, sulla rivista «Neue Deutsche Beiträge» diretta da Hofmannsthal, un saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe che resta, tra tutti i suoi lavori, uno dei più impegnativi e penetranti. Il testo si apre con una riflessione di ordine metodologico che inerisce in particolare alla distinzione tra due modi di avvicinamento all'opera letteraria, la critica e il commento. Anziché alimentare la confusione, ancor oggi corrente, tra queste forme, Benjamin procede non solo sceverando l'una dall'altra ma anche additando, per ciascuna di esse, un differente oggetto conoscitivo: «La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale»¹. Tuttavia, proprio nel loro aver di mira aspetti diversi dell'opera, i due modi di considerarla non risultano tali da escludersi a vicenda, ma si danno anzi come idealmente complementari. Inoltre, secondo Benjamin, nella durata storica dell'opera il contenuto reale – e questo soltanto – si fa più appariscente, sicché diviene necessaria una sua ricognizione preliminare; il commento si trova dunque a dover precedere la critica, e le due forme appaiono come idealmente successive.

Questi due tempi dell'indagine nei riguardi dell'opera vengono illustrati, nella loro logica interna, attraverso un'immagine. Si tratta di una circostanza frequentissima in Benjamin, che non solo predilige questo particolare procedimento (che si può chiamare, in senso ampio, metaforico), ma tende ad affidarsi a esso nell'enunciazione dei punti salienti del proprio discorso². Scrive Benjamin: «Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento»³.

¹ W. Benjamin, «Le affinità elettive» di Goethe, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, tr. it. Torino, Einaudi, 1982, p. 179.

² Sull'uso della metafora in Benjamin, da un punto di vista letterario, si veda almeno la *Nota* di Peter Szondi a W. Benjamin, *Immagini di città*, tr. it. Torino, Einaudi, 1971, pp. 99-115. Molto attento al significato di alcune metafore, cui dedica ampie analisi, è il libro di B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984.

³ «Le affinità elettive» di Goethe, cit., p. 179.

Possiamo cominciare a riscontrare qui – verificando quello che probabilmente è un dato ricorrente in relazione all’impiego della metafora nei testi filosofici e saggistici in genere – che l’immagine evocata non si propone come semplice illustrazione di un concetto già espresso altrimenti, ma ha una sua propria portata conoscitiva, in quanto comunica implicitamente qualcosa di più, o qualcosa di diverso, rispetto a ciò che sembrava, in prima istanza, dover significare⁴. Se critica e commento apparivano finora, nell’esposizione benjaminiana, come forme assiologicamente equivalenti, la metafora paleografica suggerisce forse una situazione differente. Dei due testi che il decifratore si trova a prendere in esame, il più importante sembra essere quello sbiadito (corrispondente al contenuto di verità dell’opera); la lettura comincia da quello più forte (immagine del contenuto reale) solo per ragioni tecniche, e perché esso si riferisce all’altro, ne parla sovrapponendovisi e contribuendo forse a renderlo illeggibile. Così al commento spetta essenzialmente il compito di preparare il terreno alla critica. Il decorso storico, che scinde i due contenuti, rende più cospicuo il lavoro preparatorio del commentatore, ma, liberando il contenuto di verità dalle tracce del contenuto reale, aumenta nel contempo la capacità di penetrazione, l’acuità di visione, da parte del critico.

La differenza tra l’ottica critica e quella commentatoria viene evidenziata attraverso il ricorso ad una nuova immagine, anche più significativa, quella del rogo: «Se si vuol concepire, con una metafora, l’opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l’alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l’altro solo la fiamma custodisce un segreto, quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto»⁵. In queste parole di Benjamin si accentua e precisa il divario tra il conoscere del critico e quello del commentatore: l’uno appare impegnato a cogliere la verità vivente, la fiamma, mentre l’altro non coglie che la verità spenta, raggelata, il legno e la cenere. L’importanza di questa

⁴ Ciò non vale solo nel senso che la metafora, in qualità di tecnica ritenuta tipica della scrittura letteraria in genere e poetica in specie, si carica di una dimensione estetica che la rende irriducibile al mero contenuto della comunicazione; né solo nel senso che essa, soprattutto se ricorrente nei testi di un autore, può diventare una spia delle predilezioni o delle ossessioni, conscie o inconscie, di quest’ultimo. Quello su cui si vorrebbe richiamare l’attenzione è il valore teorico della metafora, il suo farsi portatrice di implicazioni semantiche non sempre controllate o controllabili da chi legge, e neppure da chi scrive.

⁵ *Ibid.*, p. 180. La metafora del rogo è particolarmente cara a Benjamin, che la usa anche in altri contesti, per esempio in relazione alla forma del romanzo: cfr. J. Selz, *Appendici* a W. Benjamin, *Sull’hascisch*, tr. it. Torino, Einaudi, 1975, pp. 152-153 e i due testi benjaminiani *Vicino al camino*, in *Critiche e recensioni*, tr. it. Torino, Einaudi, 1979, pp. 211-216 e *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. Torino, Einaudi, 1962, pp. 252-253.

immagine non sta solo nel fatto che essa suggerisce nuovamente un certo privilegio del sapere esoterico del critico nei riguardi di quello, meno profondo, del commentatore, ma in un ulteriore spostamento che si viene a determinare rispetto alle premesse benjaminiane. Se i due metodi di lettura venivano presentati inizialmente come complementari, e anzi tali da poter essere applicati successivamente dal medesimo interprete, non si può dire che ciò trovi conferma nel passo in esame. Al contrario, chiamando in causa le due figure dell'alchimista e del chimico, il cui operare appare fondato su modelli epistemologici differenti, la metafora sembra implicare piuttosto che anche quelli del critico e del commentatore possono rivelarsi come due atteggiamenti tendenzialmente alternativi, e comunque non agevolmente conciliabili.

Proseguendo questi rapidissimi prelievi da un testo che, per la sua ricchezza e complessità, meriterebbe un'indagine molto più approfondita, ci soffermeremo ora su un altro passaggio essenziale, che chiarisce con maggiore precisione il modo in cui, per Benjamin, si configura il rapporto tra contenuto reale e contenuto di verità. Non parrà, a questo punto, singolare la circostanza che anche in questo caso il discorso dell'autore trovi espressione in forma metaforica. «Decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa costituisce. Come la forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, così il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale. E tuttavia la loro distinzione – e insieme ad essa quella fra commentario e critica delle opere – non è superflua»⁶. La metafora del sigillo, che gode di una lunga fortuna in ambito filosofico⁷, è chiamata qui a sostenere un'asserzione che può apparire paradossale: non è

⁶ «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit., p. 182. Questo passo, desunto da una pagina in cui si tratta della concezione del matrimonio quale emerge dal romanzo goethiano (concezione che secondo Benjamin si discosta da quelle offerte dalla cultura coeva), sposta nettamente il problema, come si può vedere, su un piano gnoseologico generale.

⁷ La si incontra già, per esempio, in alcuni luoghi famosi di Platone (*Teeteto*, 191 c - 195 b, in *Opere complete*, vol. 2, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 147-152) e Aristotele (*Dell'anima*, 424 a e *Della memoria e della reminiscenza*, 450 a-b, in *Opere*, vol. 4, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 159 e 241).

dalle cose stesse che è possibile dedurre il loro contenuto o il loro valore. Da che cosa, dunque, lo si dedurrà? Prima di rispondere, Benjamin chiama in causa l'idea dell'impronta lasciata dal sigillo, imprevedibile, nella sua forma, per chi si limiti a considerare separatamente lo strumento usato per sigillare, la materia su cui lo si applica o il fine dell'operazione; prevedibile e comprensibile, invece, per chi abbia già verificato gli effetti dell'azione eseguita e, ancor meglio, sia in grado di completare mentalmente il nome di cui il sigillo non offre che l'abbreviazione. La metafora, particolarmente complessa, sembra quasi costruita in funzione delle enunciazioni teoriche successive, alle quali dunque prepara il terreno. Il contenuto della cosa, sostiene in sintesi Benjamin, «si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino». Per comprendere questa osservazione, in cui vediamo affacciarsi una dimensione teologica del discorso rimasta fin qui sottintesa, occorre rifarsi alla teoria benjaminiana del linguaggio, quale emerge in primo luogo nel fondamentale saggio del 1916 *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*⁸.

In questo testo viene esposta una concezione della lingua che si differenzia sia da quella (definita «borghese») che attribuisce alla parola un carattere immotivato e convenzionale, sia – almeno in prima istanza – da quella (definita «mistica») che vede invece nell'espressione verbale l'essenza della cosa. Per Benjamin le cose, l'uomo e Dio partecipano della lingua, sia pure in modi e a livelli assai diversi. Le cose sono sì mute, ma da esse s'irraggia, in una tacita e magica comunicazione, un residuo della parola divina. Spetta all'uomo tradurre questa lingua silenziosa, non solo in suoni ma, cosa ben più rilevante, in nomi. Egli è essenzialmente un «datore dei nomi», e proprio «da ciò vediamo che parla da lui la pura lingua»: il nome, infatti, è «l'essenza più intima della lingua», ciò in cui essa non comunica più nulla, ma *si* comunica. Se l'uomo ha un tale potere di nominare, che è poi anche un compito e un'espressione della sua propria essenza spirituale, è perché lo ha ricevuto direttamente da Dio. È questo ciò che emerge da alcuni passi della *Genesi*, che Benjamin dichiara di non voler propriamente interpretare, né porre come verità rivelata alla base della sua riflessione, ma solo esaminare per ciò che ne risulta in rapporto alla natura della lingua. Da essi si desume che Dio ha fatto sì che nella lingua umana, e più precisamente nel nome, splenda un riflesso del verbo creatore, e che proprio all'uomo sia affidata la responsabilità di compiere, nominando le cose, l'opera divina: «La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua»⁹. Ma a chi è rivolto questo movimento per cui la lingua si comunica, sia nel nome delle cose che in quello, ancor più prossimo al verbo

⁸ In W. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, tr. it. Torino, Einaudi, 1982, pp. 177-193.

⁹ *Ibid.*, p. 181.

creatore, che l'uomo dà a se stesso, vale a dire il nome proprio? Evidentemente a Dio, termine ultimo dell'intero processo. Certo, dopo la caduta, l'unica lingua paradisiaca, che conosceva perfettamente le cose nel nome, si prepara a cedere il passo al pluralizzarsi delle lingue (sancito ufficialmente con l'episodio biblico di Babele), e le cose, non più nominate ma «iperdenominate» nei molteplici idiomi umani, sembrano chiudersi in un nuovo e più triste mutismo. Tuttavia il processo non si arresta, e ancora – scrive Benjamin – «il fiume ininterrotto di questa comunicazione scorre attraverso tutta la natura, dall'infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio»¹⁰.

È proprio quest'idea del linguaggio – affine, per certi aspetti, al pensiero di un autore settecentesco come Johann Georg Hamann¹¹ o, su un altro versante culturale, alle elaborazioni teoriche della mistica ebraica¹² – che fa probabilmente da sfondo alla metafora del sigillo e allo svolgimento filosofico che ne deriva. In particolare, l'enigmatico «nome divino», la cui beata intuizione rende evidente il contenuto della cosa, andrà dunque inteso come il nome che Dio ha impresso su di essa e che l'uomo (sia pure in modo assai meno agevole, dopo la cacciata dall'Eden e dopo Babele) può ancora tentare di intravedere.

Ma l'intuizione del nome mostra altresì che «la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità»; anzi, «il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale». Ciò non comporta, come potrebbe sembrare, un annullarsi della distinzione fra i due contenuti, e neppure quindi – come precisa Benjamin – di «quella fra commentario e critica delle opere». Al massimo livello di intendimento

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹¹ Di Hamann (espressamente citato da Benjamin nel saggio del 1916) si vedano gli *Scritti sul linguaggio 1760-1773*, tr. it. Napoli, Bibliopolis, 1977.

¹² Sarà sufficiente richiamare, a questo proposito, un'osservazione di Scholem: «I cabbalisti di tutte le scuole e correnti sono uniti in questa tendenza di non considerare la lingua unicamente un mezzo inadeguato di comprensione tra gli uomini. L'ebraico, la lingua sacra, non è per loro (come sarebbe dovuto essere specialmente in considerazione della teoria della lingua preferita nel medioevo) una lingua prodotta da una convenzione, e che rechi l'impronta di un carattere convenzionale. La lingua, nella sua più pura essenza, che per essi è rappresentata appunto dall'ebraico, dipende dalla più profonda essenza spirituale del mondo: in altri termini ha un valore mistico. La lingua raggiunge Dio perché essa procede da Dio. Nella lingua degli uomini, che, comunque, *prima facie*, è solo di carattere conoscitivo, si rispecchia il linguaggio creatore di Dio» (G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it. Genova, Il Melangolo, 1986, pp. 28-29). Si confronti, per esempio, l'ultima delle frasi citate con quanto scrive Benjamin: «Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua attualità divina, è divenuta conoscenza. L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore» (*Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 185).

dell'essenza linguistica della cosa, conoscere il contenuto reale significa già, in certo modo, conoscere anche il contenuto di verità: ma non perché se ne scopra la coincidenza, tanto è vero che l'uno si rivela pur sempre come il nocciolo dell'altro. In questa nuova immagine, che torna ad opporre interno ed esterno, profondità e superficie, è già implicita l'idea del permanere dei due metodi conoscitivi della critica e del commento. In altri termini, se anche il processo critico e quello commentatorio possono pervenire al medesimo risultato, ciò non annulla né la diversità dei percorsi seguiti né il fatto che essi tendessero inizialmente a raggiungere oggetti teorici distinti.

Tuttavia resta sempre possibile formulare l'ipotesi che il critico e il commentatore, divisi quanto a procedimenti e obiettivi specifici, siano uniti almeno in un punto: nella rinuncia a considerare la bellezza dell'opera come un semplice involucro, dietro cui si celi ciò che è davvero essenziale. Quando, nella parte finale del saggio su Goethe, Benjamin torna a parlare della critica, lo fa attribuendole un'attitudine che probabilmente, ai suoi occhi, si riscontra *a fortiori* anche nel commento (che appunto perciò non viene più chiamato esplicitamente in causa): «Di fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica. La critica non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello. All'intuizione che non si dischiuderà mai alla cosiddetta "immedesimazione", e solo imperfettamente alla più pura contemplazione dell'ingenuo: all'intuizione del bello come segreto»¹³. È solo in questo venir meno dell'illusione di poter svelare la bellezza dell'opera, in questo impegno a custodirne il segreto, che la *concordia discors* di critica e commento può forse trasformarsi in un'effettiva unità.

2. Già alcuni anni prima di accingersi a scrivere il saggio goethiano, Benjamin aveva colto l'occasione offerta dalla tesi di laurea per affrontare dei problemi di ordine metodologico. La sua dissertazione verteva infatti sul modo in cui la nozione di critica si configura nel pensiero dei romantici tedeschi¹⁴. Per l'autore non si trattava di condurre un'indagine storico-letteraria, bensì di attuare una ricerca di natura più specificamente filosofica, muovendo dal presupposto che il concetto romantico di critica «poggia interamente su premesse gnoseologiche»¹⁵.

¹³ «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit., pp. 247-248.

¹⁴ W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, nel volume dallo stesso titolo, cit., pp. 3-116.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

Il lavoro benjaminiano, che si incentra in particolare sulle posizioni teoriche di Friedrich Schlegel e Novalis, intende evidenziare come esse si fondino sull'idea – desunta da Fichte¹⁶ ma ampiamente rielaborata e potenziata – di «riflessione». Quest'ultima va intesa essenzialmente come autoriflessione, e assume dunque la forma di un pensiero intento a pensare, in un processo infinito, se stesso. Una tale infinità della coscienza, che Fichte aveva rifiutata, è proprio ciò che affascina i romantici; per essi, non appena si ha pensiero del pensiero, cioè riflessione, nasce subito la possibilità di un pensiero che pensi la riflessione stessa, e così via, attraverso una serie crescente di gradi di intelligibilità che conduce «fino alla più alta chiarezza nell'assoluto»¹⁷. In tal modo, ben lungi dallo smarrirsi in un labirinto di specchi, il pensiero perviene ad abbracciare progressivamente la totalità del reale.

Pur senza voler attribuire le caratteristiche di un compiuto sistema filosofico alle teorie dei romantici, Benjamin le ritiene tuttavia determinate «da orientamenti e nessi sistematici»¹⁸. Ciò vale in particolare per le concezioni di Friedrich Schlegel, a dispetto della loro stessa modalità di espressione, non di rado legata alla forma del frammento. Nel periodo, breve ma decisivo, in cui Schlegel dà vita con un ristretto numero di collaboratori alla rivista «Athenäum» (1798-1800), al centro dei suoi scritti sta, a parere di Benjamin, l'idea che l'assoluto sia «il sistema nella forma dell'arte», ovvero che l'arte svolga la funzione di «medium della riflessione»¹⁹. Che nello stesso ruolo possano sostituirsi a quello di arte altri concetti (come quelli di genio, ironia, storia, ecc.) non è il sintomo di un'incertezza sul piano teorico, ma un indizio della propensione schlegeliana all'impiego di una terminologia che tenti «di chiamare per nome il sistema, cioè di afferrarlo in un concetto mistico e individuale»²⁰.

Anche il termine «critica» rappresenta «un caso esemplare di terminologia mistica»²¹, giacché in quest'ambito esso acquista un valore «esoterico», non rinviando esclusivamente alla critica d'arte, ma, più in generale, ad un pensiero produttivo autoconsapevole, e dunque (nel senso sopra indicato) riflettente. Per i romantici, infatti, il processo riflessivo è «la cellula germinale di ogni conoscenza»; ai loro occhi non esiste un oggetto inerte di cui il soggetto debba prendere

¹⁶ In particolare dal testo fichtiano del 1794 *Sul concetto della dottrina della scienza o della cosiddetta filosofia* (lo si veda in J. G. Fichte, *Dottrina della scienza*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 3-65).

¹⁷ *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

conoscitivamente possesso, bensì all'opposto, secondo l'espressione di Novalis, «tutto ciò che si può pensare pensa a sua volta», e pensa – precisa Benjamin – se stesso²². Ciò non ostacola, come potrebbe sembrare, la possibilità di entrare in rapporto con l'altro da sé, in quanto i soggetti umani (ma anche i cosiddetti oggetti naturali, riconosciuti come pensanti) possono, con l'elevarsi dei loro individuali processi riflessivi, «incorporare senza fine, nella loro propria autocoscienza, altre essenze, altri centri di riflessione»²³. Cade così ogni rapporto rigido e univoco tra soggetto e oggetto e le singole unità riflettenti stabiliscono tra di loro una relazione interattiva di conoscenza e di potenziamento reciproci.

Se al posto dell'oggetto in genere si pone il prodotto artistico, il risultato non cambia, sicché anche per la critica, intesa quale «conoscenza dell'arte nel medium della riflessione»²⁴, valgono le stesse leggi. Come l'osservazione o l'esperimento nelle scienze naturali hanno, secondo i romantici, il compito di destare l'autoriflessione nell'oggetto, così la critica mette in atto un analogo processo nei riguardi dell'opera. In tal senso si potrebbe anche dire, più semplicemente, che «la critica è autoconoscenza dell'opera»²⁵. Questa autoconoscenza implica altresì una autovalutazione, che tende però ad escludere del tutto il momento negativo del giudizio, privilegiando all'opposto quello positivo del potenziamento, infinito, della coscienza. Il critico, che stimola ed eleva la riflessione interna all'opera e assolutizza quest'ultima rapportandola all'infinità dell'arte, viene dunque ad assumere, come dice Novalis, il ruolo di «autore ampliato», di «istanza superiore che riceve la cosa già elaborata dall'istanza inferiore»²⁶. Benjamin chiarisce questa posizione privilegiata assegnata all'interprete osservando che «per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera, che non il metodo del suo compimento»²⁷. Non vi è quindi opposizione tra il lavoro del critico e quello del poeta, ma anzi, secondo le formulazioni schlegeliane, «la poesia può essere criticata solo con la poesia» e la «critica poetica [...] vorrà formare ancora una volta il già formato, compirà l'opera, la ringiovanirà, le darà una nuova forma»²⁸. È solo approfondendo e sistematizzando il momento riflessivo germinalmente presente nel prodotto artistico che il critico potrà dare ad esso

²² *Ibid.*, pp. 49-50 (cfr. Novalis, *Frammenti*, 172, in *Opere*, tr. it. Milano, Guanda, 1982, p. 305).

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ Novalis, *Frammenti*, 1327, in *op. cit.*, p. 488.

²⁷ *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 64.

²⁸ *Ibid.* (cfr., per la prima delle due citazioni, F. Schlegel, *Frammenti del «Lyceum»*, 117, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, tr. it. Firenze, Sansoni, 1967, p. 41).

compimento, così come è solo ponendolo in rapporto con l'idea dell'arte che potrà determinarne l'idea specifica e individuale.

Da tutto ciò risulta fortemente ridotto il ruolo valutativo e giudicante che si è soliti attribuire alla critica. Se infatti l'opera è criticabile, significa che contiene già in sé un nucleo riflessivo: verificarlo equivale allora a riconoscerle, sia pure implicitamente, un valore positivo. Ma se non lo è, sarà da ritenersi artisticamente irrilevante, e dunque di essa non si potrà dire nulla, almeno in termini propriamente critici. Questa forma sommaria di giudizio, che si esprime attraverso la semplice selezione (non si dà infatti, tra le opere riconosciute come criticabili, alcuna graduatoria interna di valori), non ha per i romantici un carattere soggettivo ma oggettivo, essendo in certo modo dettata dall'opera stessa. A ciò sembra far contrasto l'apparente soggettivismo della critica romantica, e più in particolare il ricorso schlegeliano al concetto di ironia. Ma come in letteratura non vi è solo un'ironizzazione soggettiva della materia, che tende ad esaltare la libertà e l'arbitrio del poeta, bensì anche un'ironizzazione oggettiva della forma, che mira a distruggere quest'ultima a fini puramente artistici (Benjamin pensa in primo luogo alle commedie di Tieck e ai romanzi di Jean Paul), così un'analogia ironia oggettiva si ritrova nella critica, che «dissolve la forma per trasformare la singola opera nell'opera d'arte assoluta»²⁹.

Per Schlegel, infatti, l'idea dell'arte ha un carattere individuale: essa non costituisce, ai suoi occhi, «un'astrazione dalle opere empiricamente incontrate», bensì «un'idea in senso platonico», e dunque «il fondamento reale di tutte le opere empiriche»³⁰. Al fine di evitare la confusione tra astratto e universale, egli insiste sull'individualità dell'idea al punto da sostenere, ad esempio, che «tutte le poesie classiche degli Antichi sono in relazione reciproca, indivisibili, formano un tutto organico, sono, qualora si osservi bene, una poesia sola, l'unica nella quale la Poesia stessa si mostri perfetta. Analogamente, in una letteratura perfetta tutti i libri devono essere un libro solo»³¹. Benjamin riassume questa «tesi mistica» dicendo che per Schlegel «l'arte stessa è un'opera», ovvero che «l'idea è opera e anche l'opera è idea»³². Realizzare questa unificazione è precisamente il compito che viene assegnato alla poesia romantica, la quale, al pari della critica, ha il suo fondamento nella riflessione, e appunto perciò può essere definita «poesia trascendentale» o «poesia della poesia». Ma sarebbe erroneo intenderla in senso stretto, poiché anzi per i romantici la forma

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹ F. Schlegel, *Idee*, 95, in *op. cit.*, p. 146.

³² *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 85.

poetica più spirituale è il romanzo³³, privilegiato proprio per il suo carattere «ritardante» e riflessivo. Non vi è quindi opposizione fra prosa e poesia, ma al contrario si può dire che «l'idea della poesia è la prosa»³⁴.

L'evidenziazione del prosaico è legata a quel concetto della «sobrietà dell'arte» (della riflessione quale «opposto dell'estasi, della *μαυρία* di Platone») che per Benjamin rappresenta un'acquisizione essenziale, di grande importanza storica, da parte dei romantici. Su questo terreno si assiste anche ad una significativa convergenza con le teorie estetiche di un grande poeta coevo, Friedrich Hölderlin: l'auspicio, formulato da quest'ultimo, che la poesia possa tornare ad essere elevata «al grado della *μηχανή* degli antichi», e dunque che «il suo procedimento possa essere calcolato e insegnato»³⁵, trova infatti riscontro in analoghe affermazioni di Novalis e Schlegel. Ed è chiaro che i romantici attribuiscono le medesime caratteristiche di sobrietà e rigore anche alla critica, che appare loro legata, al pari dell'arte, al medium della prosa e nel contempo impegnata ad esporre il «nucleo prosaico» dell'opera in modo tale da dissolvere in essa gli aspetti caduchi e non validi e portarla, nel senso già indicato, a compimento.

Nella parte finale del suo studio, Benjamin evidenzia la contrapposizione tra le concezioni romantiche dell'arte e della critica e le corrispondenti concezioni goethiane. Così, se Schlegel e Novalis tendono alla determinazione dell'idea dell'arte, intesa come «l'a priori di un metodo», Goethe è interessato piuttosto all'ideale dell'arte, inteso come «l'a priori del relativo contenuto»³⁶. I puri contenuti, dal punto di vista goethiano, non sono reperibili in alcuna opera concreta, ma solo intuibili: si tratta infatti di ciò che egli definisce «archetipi». Ad essi si sono avvicinate in particolare le creazioni artistiche degli antichi, che appunto perciò assurgono al rango di modelli. A questa visione dell'arte, che nega alle opere la possibilità di conseguire l'assoluto ed offre loro in cambio dei modelli canonici, i romantici si oppongono con decisione. A loro avviso, infatti, ogni opera deve poter significare l'intero e in certo modo diventarlo, mentre d'altro canto non c'è ragione di considerare l'arte dell'antichità come necessariamente classica e imitabile. Un'analogia divergenza si verifica in relazione alla critica: se per Goethe, almeno in linea di principio, essa «non è né possibile, né necessaria», e in ogni caso la criticabilità non figura tra i caratteri essenziali del prodotto artistico, a parere dei romantici, invece, «non soltanto [...] la critica è possibile e

³³ *Ibid.*, pp. 92-96 (cfr. ad esempio Novalis, *Frammenti*, 1276, in *op. cit.*, p. 476: «Il romanzo dev'essere poesia da cima a fondo»).

³⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁵ F. Hölderlin, *Note all'«Edipo»*, in *Sul tragico*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 94-95.

³⁶ Cfr. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 104-105.

necessaria, ma è inevitabile [...] il paradosso secondo il quale alla critica spetta una considerazione più alta che non all'opera»³⁷.

Benjamin può dunque affermare, conclusivamente, che per il romanticismo tedesco – e in particolare per Friedrich Schlegel –, più ancora che la creazione artistica è importante il procedimento critico, che assolutizza le opere e, con la sua «luce sobria», le abbaglia, dissolvendone la molteplicità nell'unità dell'idea.

3. L'interesse della dissertazione benjaminiana, che ci ha indotto a richiamarne, almeno a grandi linee, le argomentazioni essenziali, non dipende solo dal fatto che essa offre un rilevante contributo alla comprensione di un aspetto significativo del pensiero di Schlegel e Novalis, ma consiste anche nel suo definire con notevole precisione un'idea di critica cui lo stesso Benjamin non cesserà in fondo di rapportarsi, pur senza aderirvi completamente.

Di ciò si può trovare una prima conferma nella corrispondenza dell'autore, a partire dagli anni giovanili. In una lettera del 1916, ad esempio, l'immagine della luce – su cui si chiuderà la tesi – già compare a definire l'azione ad un tempo disgregatrice e salvifica esercitata dalla critica: «La vera critica non procede contro il suo oggetto: è come una sostanza chimica che ne attacca un'altra solo nel senso che dissolvendola scopre la sua natura più interna, non la distrugge. La sostanza chimica che attacca in questo modo (dieteticamente) le cose *spirituali* è la luce. [...] Appare allora la particolare magia critica, che la cosa contraffatta viene a contatto con la luce, e si disgrega. L'autentico resta: è cenere»³⁸. Due anni dopo, Benjamin, durante la stesura della dissertazione, afferma con chiarezza l'attualità delle teorie su cui verte il suo lavoro: «Dal concetto romantico di critica è emerso il corrispondente concetto moderno; ma, per quanto riguarda la conoscenza, il concetto romantico di critica è totalmente esoterico e si fonda su premesse mistiche, e, per quanto riguarda l'arte, esso racchiude in sé le intuizioni più profonde dei poeti dell'epoca e di quelli successivi, e insieme un nuovo concetto di arte che per molti versi è il nostro»³⁹.

È in una lettera del 1923 che si nota, da parte di Benjamin, un tentativo di distanziarsi almeno in parte dalle teorie romantiche e di proporre una concezione più personale: «La critica è esposizione di un'idea. La loro infinità intensiva caratterizza le idee come monadi. Voglio definire la critica in questo modo: è mortificazione delle opere. Non è potenziamento della coscienza presente in esse (romanticismo!), ma insediamento in esse del sapere. La filosofia deve nominare le

³⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

³⁸ Lettera a Herbert Belmore, in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, tr. it. Torino, Einaudi, 1978, p. 26.

³⁹ Lettera ad Ernst Schoen del novembre 1918, cit. in B. Witte, *Walter Benjamin. Introduzione alla vita e alle opere*, tr. it. Roma, Lucarini, 1991, pp. 45-46.

idee come Adamo la natura, per superarle»⁴⁰. Si ha qui da un lato il ritorno di tematiche più antiche, come quella della nominazione adamitica che stava al centro del saggio sulla lingua, e dall'altro una significativa anticipazione delle prospettive metodologiche che verranno esposte nella grande opera (scritta tra il 1923 e il 1925 ma edita solo nel 1928) sull'*Origine del Trauerspiel tedesco*⁴¹.

Quest'ultima si apre, com'è noto, con una premessa di carattere gnoseologico la cui complessità è divenuta proverbiale presso i lettori e gli studiosi di Benjamin, ma che non manca di fornire utili indicazioni riguardo alle teorie dell'autore in materia di critica. La premessa esordisce delineando il concetto di trattato, che è la forma cui l'opera intende attenersi. L'adozione di questa particolare modalità espositiva si spiega in primo luogo col fatto che essa «contiene, per quanto magari latente, quel rinvio agli oggetti della teologia senza i quali non si può pensare alla verità»; inoltre il trattato, a differenza della dottrina, non pretende di affermarsi per forza propria, ma preferisce ricorrere alla «citazione dell'autorità», e più in generale alla «via indiretta» della rappresentazione. In uno scritto di questa natura, «costantemente il pensiero riprende da capo, circostanziatamente ritorna alla cosa stessa», e «nella considerazione di un unico e medesimo oggetto ne segue i diversi gradi di senso». Come in un mosaico ciascuna tessera, così in esso ogni frammento di pensiero riveste importanza, e «la relazione dell'elaborazione micrologica con l'entità del tutto figurativo e intellettuale esprime il fatto che il contenuto di verità può essere colto soltanto penetrando con estrema precisione i particolari»⁴². Se questo richiamo al contenuto di verità ci riconduce al saggio su Goethe, dove esso rappresentava appunto ciò che la critica aspira a conoscere, le considerazioni successive, che indicano nella «prosaica sobrietà» il modo di scrittura adeguato alla ricerca filosofica e attribuiscono a quest'ultima il compito della «rappresentazione delle idee», ci appaiono familiari perché ne abbiamo incontrate di simili nella dissertazione sul romanticismo e nella lettera a Rang. Ma ora la teoria delle idee si presta a sviluppi di assai maggiore ampiezza e rilevanza, cui peraltro potremo riservare solo pochi accenni.

Benjamin sottolinea anzitutto che la verità non è direttamente interrogabile, e non va dunque confusa con l'oggetto di conoscenza. Questo principio costituisce anzi, a suo avviso, «una delle intenzioni più profonde della filosofia alle sue origini, della teoria platonica delle idee»⁴³. Il

⁴⁰ Lettera a Florens Christian Rang del 9 dicembre 1923, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

⁴¹ Ad esempio la definizione della critica vi ricomparirà pressoché inalterata; cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. Torino, Einaudi, 1971, p. 193: «La critica è mortificazione delle opere [...]: non, quindi – romanticamente – risveglio della coscienza nelle opere viventi, bensì insediamento del sapere in esse, nelle opere morte».

⁴² Per questa e per le precedenti citazioni, cfr. *ibid.*, pp. 8-9.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

rimando a Platone si rafforza con il successivo riferimento alla concezione del rapporto tra verità e bellezza quale è esposta nel *Simposio*. Secondo Benjamin, il dialogo platonico «presenta la verità come il contenuto del bello», contenuto che però «non viene in luce nell'esplicitazione: piuttosto, esso si attesta lungo il processo che, con espressione analogica, si potrebbe definire come l'infiammarsi dell'involucro che penetra nel regno delle idee, come la combustione dell'opera, per cui la sua forma raggiunge il massimo di luminosità»⁴⁴. La verità, dunque, proprio come accadeva nel saggio sulle *Affinità elettive*, assume l'aspetto della fiamma, che trasformando l'opera in un rogo la consuma, ma al tempo stesso la fa splendere in tutto il suo fulgore. Il merito della dottrina platonica (ma anche della monadologia leibniziana o della dialettica hegeliana) è appunto quello di aver saputo accogliere i contenuti empirici del reale risolvendoli in un ordine concettuale di grado superiore. Il filosofo – e qui Benjamin pensa anche a se stesso – si trova quindi ad occupare «un nobile punto intermedio tra il ricercatore e l'artista», essendo accomunato al primo «dall'interesse all'estinzione della mera empiria» e al secondo «dal compito della rappresentazione»⁴⁵.

L'approfondimento del rapporto tra le idee e i fenomeni viene condotto fra l'altro, secondo un procedimento che sappiamo essere tipico dell'autore, per il tramite di immagini: così quella delle stelle – «le idee sono costellazioni eterne, e in quanto gli elementi vengono concepiti come punti dentro simili costellazioni, i fenomeni vengono suddivisi e insieme salvati»⁴⁶ – oppure quella, desunta da Goethe, delle «matri faustiane», che «rimangono oscure quando i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse»⁴⁷.

Per Benjamin l'essere delle idee si sottrae a qualsiasi relazione intenzionale, rivelandosi piuttosto come caratterizzato da una natura linguistica: l'idea è infatti parola, ma «parola che di nuovo pretende ai suoi diritti denominativi»⁴⁸. Con un ulteriore richiamo alle tesi del giovanile saggio sulla lingua, Benjamin ci ricorda che «il denominare adamitico è talmente lontano dal gioco e dall'arbitrio che, anzi, precisamente in esso è confermato lo stadio paradisiaco in quanto tale, il quale non era ancora costretto a lottare col significato informativo delle parole», ma al tempo stesso riafferma, come nella lettera a Rang, che se Adamo ha denominato la natura, spetta ora al filosofo il

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15. La metafora stellare compariva già nella citata lettera del 1923: «Le idee sono le stelle, in contrasto col sole della rivelazione. Non brillano nel giorno della storia, operano solo invisibilmente in esso. Brillano solo nella notte della natura» (*Lettere 1913-1940*, cit., p. 72).

⁴⁷ *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

compito di dar nome alle idee⁴⁹. In questa sintesi teorica, neppure le considerazioni svolte nel lavoro sul romanticismo vengono dimenticate, tanto è vero che poco oltre si dà atto ai romantici di aver promosso un energico tentativo di rinnovare la dottrina delle idee, tentativo compromesso però dal fatto che «nella loro speculazione la verità assumeva, al posto del carattere linguistico, quello di una coscienza riflettente»⁵⁰.

Non possiamo seguire qui le ulteriori argomentazioni dell'autore, volte fra l'altro a definire il *Trauerspiel* (ossia la forma teatrale tipica del barocco tedesco) come idea, e a chiarire le ragioni del tradizionale misconoscimento cui questo genere di testi è andato incontro da parte degli storici letterari. Ma almeno un punto dovrà essere sottolineato, ed è quello in cui si riaffaccia un concetto essenziale nel pensiero di Benjamin, vale a dire quello di monade. Nella *Premessa* si legge infatti: «L'idea è monade – ciò significa in breve: ogni idea contiene l'immagine del mondo»⁵¹. Ne consegue che «varrebbe la pena di penetrare in tutto ciò che è reale tanto profondamente da far in modo che si dischiudesse una rappresentazione obiettiva del mondo»; diverrebbe allora possibile tratteggiare, di quest'ultimo, un'immagine «in scorcio»⁵². In queste considerazioni si trova racchiusa, appunto come in una monade, l'effigie miniaturizzata del metodo benjaminiano, un metodo che è stato giustamente definito «micrologico e frammentario»⁵³. Secondo Benjamin, ogni aspetto del reale, preso a sé, può essere considerato con tanta attenzione da farne scaturire tutti quei nessi che permettano di rivelarne la natura microcosmica. Questo passaggio dal particolare all'universale, attuato seguendo non la via dell'astrazione generalizzante bensì quella dell'approfondimento intensivo, si configura dunque come un modo per adempiere a quel compito platonico della salvazione dei fenomeni che non a caso costituisce un *Leitmotiv* della *Premessa*.

La pratica della critica letteraria rientra a tutti gli effetti in questo quadro metodologico: se il critico «mortifica» l'opera insediando in essa il sapere, lo fa appunto con l'intenzione di salvarla elevandola all'idea. È questo che consente al *Trauerspiel*, da lungo tempo negletto – e dunque anche all'allegoria, che in questo genere regna sovrana – di ricevere nuova luce grazie alle analisi condotte da Benjamin. Per quest'ultimo non si tratta di «rivalutare» il teatro barocco tedesco o la forma espressiva dell'allegoria (dei quali non vengono affatto occultati i limiti e le manchevolezze), ma piuttosto di evidenziarne la conoscibilità, e quindi, nel senso più volte indicato, la salvabilità. Il

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² *Ibid.*, pp. 30-31.

⁵³ T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. Torino, Einaudi, 1972, p. 242.

compito del critico, pur essendo essenzialmente di carattere teorico, presenta fin d'ora delle implicazioni di ordine etico. E sarà proprio dal versante dell'etica – nel senso più ampio del termine, inclusivo della politica – che giungeranno i maggiori impulsi per un rinnovamento della concezione benjaminiana della critica e della letteratura.

4. Nel 1924 Benjamin, scrivendo all'amico Scholem, gli annuncia quella che definisce «una svolta»: essa – egli afferma – «ha destato in me la volontà di non mascherare più i momenti attuali e politici dei miei pensieri secondo l'abitudine antiquata che avevo seguito finora, ma di svilupparli, e questo, sperimentalmente, in forma estrema. Naturalmente ciò significa che passa in secondo piano l'esegesi delle poesie tedesche, dove si tratta, nel migliore dei casi, essenzialmente di conservare e di restaurare l'autentico contro le adulterazioni espressionistiche. Finché nell'atteggiamento a me adeguato di commentatore non arriverò a testi di significato e totalità interamente diversi, costruirò una mia “politica” come il ragno la sua tela»⁵⁴.

Questa assunzione di un nuovo orientamento teorico, pur essendo almeno in parte alimentata da circostanze di natura biografica⁵⁵, non avrà affatto un carattere episodico, ma influenzerà durevolmente e in profondità la successiva produzione dell'autore.

Una prima importante conferma della «svolta» benjaminiana si ha con la pubblicazione, nel 1928, del volume *Strada a senso unico*⁵⁶. L'opera, singolarissima, è composta di aforismi i cui titoli rinviano ad altrettanti edifici pubblici, negozi, scritte pubblicitarie o segnali di un'ideale via cittadina. Che i ricordi, i sogni e le riflessioni vengano allegorizzati attraverso il riferimento allo scenario urbano contemporaneo è di per sé indicativo del forte desiderio, da parte di Benjamin, di porsi in presa diretta rispetto alla realtà sociale, pur mantenendo e anzi evidenziando la propria specificità individuale. Se la tecnica costruttiva adottata nel volume risente indubbiamente delle esperienze dell'avanguardia artistica, in particolare di quelle del surrealismo francese⁵⁷,

⁵⁴ Lettera a Gerhard Scholem del 22 dicembre 1924, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 109.

⁵⁵ Si può ricordare ad esempio che proprio nel 1924, durante un viaggio in Italia, Benjamin ha conosciuto Asja Lacis, regista teatrale e militante comunista che favorirà il suo avvicinamento al marxismo e gli farà incontrare Brecht (cfr. A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1976), ed ha ripreso i contatti con Ernst Bloch, il cui libro *Spirito dell'utopia* (tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1980) già alcuni anni prima aveva contribuito a stimolare il suo interesse per la politica (cfr. *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 55-56).

⁵⁶ In W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, tr. it. Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-69.

⁵⁷ In quest'ambito il modello principale è per Benjamin *Le paysan de Paris* di Aragon, del 1926 (tr. it. *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1982), che influenzerà profondamente anche la concezione di un'opera successiva, il cosiddetto *Passagen-Werk* (cfr. *Lettere 1913-1940*, cit. p. 288).

specificamente benjaminiana è la capacità di far scaturire il significato storico ed emblematico di fenomeni in apparenza minimi e irrilevanti, quali i baracconi da fiera o i francobolli. È del resto l'autore stesso a sottolineare, in una lettera ad Hofmannsthal, questo particolare aspetto dell'opera: «Tengo a pregarLa di una cosa: di non voler vedere, in tutto ciò che nella configurazione interna ed esterna salta agli occhi, un compromesso con la “corrente del tempo”. Proprio nei suoi elementi eccentrici il libro è, se non un trofeo, peraltro un documento di una lotta interna, il cui oggetto potrebbe essere riassunto così: cercare di cogliere l'attualità come rovescio dell'eterno nella storia, e prendere l'impronta di questo lato nascosto della medaglia»⁵⁸.

Il confronto con l'attualità viene condotto da Benjamin in forme diverse: può trattarsi ad esempio di verificare gli effetti dell'inflazione economica sull'inadeguata e intorpidita mentalità della borghesia tedesca, oppure di registrare i mutamenti che interessano gli stessi modi di produzione nell'ambito della cultura, oppure ancora di tentare di dischiudere prospettive storico-politiche di più ampia portata. Questo tentativo trova espressione soprattutto in due aforismi. Il primo, che reca il titolo di *Segnalatore d'incendio*, contesta l'idea che la lotta di classe si configuri come «una prova di forza in cui si decida la questione di chi vince e chi perde». Infatti «la borghesia, sia che vinca o che soccomba nella lotta, è comunque condannata a perire dalle sue interne contraddizioni». Ma non è affatto indifferente «se essa perirà per mano propria o per mano del proletariato», giacché se «la liquidazione della borghesia non si sarà compiuta ad un punto quasi esattamente calcolabile dello sviluppo economico e tecnico (lo segnalano inflazione e guerra chimica) tutto sarà perduto». Al «vero politico» spetta dunque il compito di operare affinché la miccia accesa venga tagliata prima che raggiunga la dinamite⁵⁹. Il secondo degli aforismi cui facciamo riferimento è quello posto a conclusione del volume, e intitolato *Al planetario*. Qui Benjamin riconduce la situazione di emergenza che gli pare caratterizzare il periodo storico in cui vive al fatto che la classe al potere ha tentato, attraverso la tecnica, di dominare la natura per trarne profitto. Ma «la tecnica ha tradito l'umanità», che appare adesso come un malato, a cui tuttavia resta ancora la possibilità di riacquistare la padronanza del proprio corpo. «Termometro della sua guarigione – scrive Benjamin facendo balenare una visione sospesa tra la catastrofe e il rinnovamento rivoluzionario – è il potere del proletariato. Se la disciplina di questo non gli penetra fin nel midollo, nessun arzigogolo pacifista lo salverà»⁶⁰.

In una situazione così gravida di pericoli, ma nel contempo così nuova, anche la produzione culturale deve necessariamente acquisire caratteri diversi da quelli tradizionali, se non vuol perdere

⁵⁸ Lettera a Hugo von Hofmannsthal dell'8 febbraio 1928, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 160.

⁵⁹ Cfr. *Strada a senso unico*, cit., pp. 43-44.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 67-69.

la possibilità di mantenersi in contatto con una realtà in rapida trasformazione. Ciò vale anche per la critica letteraria, posta al bivio tra un accademismo perlopiù inerte e conservatore e una pratica di scrittura militante, disposta ad affrontare il rischio di un confronto con il presente. Che Benjamin intenda muoversi in questa seconda direzione, è quanto emerge con chiarezza dalle «tredici tesi» in cui viene sinteticamente esposta la tecnica propria del critico attuale. Quest'ultimo, cui è affidato il ruolo di «stratega nella battaglia letteraria», dovrà innanzitutto prendere partito (accettando anche di «sacrificare l'”obiettività” allo spirito partigiano se la causa per cui ci si batte lo merita»), e in generale mostrarsi capace di utilizzare l'opera come «l'arma sguainata nella battaglia degli spiriti». Al tempo stesso, però, dovrà tener presente che «la critica è una questione morale», in cui non si tratta di compiacere il pubblico ma piuttosto di giudicare «al cospetto dell'autore»; dunque la sua funzione sarà essenzialmente quella di «coniare slogan senza tradire le idee»⁶¹. Come si può vedere, siamo in presenza di posizioni sensibilmente diverse rispetto a quelle incontrate finora negli scritti benjaminiani. Anche se le tesi intendono avere un carattere almeno in parte ironico e provocatorio⁶², e anche se coabitano, all'interno del volume, con riflessioni di ben altro tenore⁶³, sarebbe erroneo assumerle con leggerezza.

Benjamin, che da alcuni anni ha intrapreso un'attività di collaboratore di giornali e riviste, ha ormai imparato a conoscere le costrizioni tipiche di questi mezzi comunicativi, ma ha sperimentato altresì la possibilità di far emergere almeno in parte il proprio pensiero filosofico, letterario e politico di tra le pieghe di recensioni o interventi legati a libri ed autori che non sempre si configurano per lui come rilevanti o congeniali. A partire dunque da una situazione culturale come quella tedesca, in cui «la critica non è più ritenuta un genere serio», si presenta adesso ai suoi occhi la necessità di «ricreare la critica come genere»⁶⁴. Che infatti vi siano assai ristretti margini di dialogo o di confronto con la concezione della letteratura dominante in ambito universitario è cosa che Benjamin ha potuto verificare in prima persona fin dal 1925, allorché il suo tentativo di

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶² Lo dimostrano ad esempio affermazioni come le seguenti: «Polemica significa stroncare un libro in base a un paio di sue frasi. Meno lo si è studiato, meglio è», oppure, sul medesimo tema: «La vera polemica si lavora un libro con lo stesso amore con cui un cannibale si cucina un lattante» (*ibidem*).

⁶³ Può essere opportuno ricordare quanto meno un passo che chiama in causa il commento: «Commento e traduzione stanno al testo come lo stile e la mimesi alla natura: lo stesso fenomeno sotto aspetti diversi. Sull'albero del testo sacro l'uno e l'altra sono solo le foglie che eternamente stormiscono; sull'albero del testo profano i frutti che cadono quand'è tempo» (*ibid.*, p. 12).

⁶⁴ Lettera a Gerhard Scholem del 20 gennaio 1930, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 177.

conseguire la libera docenza è fallito a causa della totale incomprensione opposta dalle autorità accademiche nei riguardi del suo studio sul *Trauerspiel*.

La sostanziale estraneità dell'autore rispetto alle metodologie prevalenti nella critica letteraria tedesca trova espressione ad esempio in un articolo del 1931 che reca il titolo di *Storia della letteratura e scienza della letteratura*⁶⁵. In esso le più recenti riproposte dell'idea di storia letteraria vengono viste come condizionate soprattutto dall'«idra dell'estetica scolastica con le sue sette teste: creatività, empatia, emancipazione dal tempo, ricreazione, partecipazione all'esperienza interiore altrui, illusione e godimento estetico»⁶⁶; non molto migliore, d'altra parte, appare la situazione nel campo della storiografia materialista (con la parziale eccezione di Franz Mehring) o in quello costituito dagli esponenti del circolo di George (con le parziali eccezioni di Hellingrath e Kommerell). A queste differenti, ma tutte in vario modo inadeguate, concezioni della storia letteraria, Benjamin ne contrappone una di tipo sociologico, che, muovendo dalla coscienza di svilupparsi in «un'epoca in cui il numero di coloro che scrivono (e che non sono solo i letterati e i poeti) cresce di giorno in giorno», sia disposta a misurarsi «con analisi della letteratura anonima – letteratura da calendario e romanzi d'appendice, per esempio –, come anche con la sociologia del pubblico, delle associazioni di scrittori, del commercio librario»⁶⁷, così da rispondere in termini nuovi al proprio compito, che resta essenzialmente di natura didattica. D'altro canto, non devono essere trascurate le esigenze filologiche, intendendo però la filologia non in maniera positivista, ma nello spirito dei fratelli Grimm, «che non hanno mai cercato di cogliere i contenuti fuori della parola»⁶⁸. Piuttosto che di grandi sintesi, si avverte infatti l'esigenza di un'analisi delle singole opere, che tenga opportunamente conto tanto della loro ricezione da parte dei contemporanei quanto della loro fama e diffusione nelle epoche successive. «In questo modo l'opera assume internamente la forma di un microcosmo, anzi, di un microeone. Poiché non si tratta di presentare le opere della letteratura nel contesto del loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le

⁶⁵ In W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, tr. it. Torino, Einaudi, 1973, pp. 134-140.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 139. L'elogio dei Grimm e della loro concezione della filologia come «meditazione sull'insignificante» tornerà in un articolo del 1933, *Scienza dell'arte rigorosa* (tr. it. in *Critiche e recensioni*, cit., pp. 204-208), in cui fra l'altro si ritrovano formulazioni assai prossime a quelle che si leggevano nel saggio su Goethe. Sull'idea benjaminiana di filologia, cfr. E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 159-197.

conosce, e cioè il nostro»⁶⁹. Benjamin ribadisce dunque, sia pure in una prospettiva maggiormente storicizzata, la propria visione monadologica del prodotto artistico, che in quegli anni ispirerà in vario modo alcuni dei suoi saggi maggiori, come ad esempio quelli su Proust, Kraus e Kafka.

La coesistenza di un orientamento metafisico di fondo con le nuove aperture al materialismo storico, quale si manifesta negli scritti benjaminiani a partire almeno da *Strada a senso unico*, porrà non di rado l'autore nella situazione di dover fornire dei chiarimenti a tutti coloro che, conoscendo i suoi primi lavori, non comprendevano esattamente il senso e la necessità del nuovo corso manifestatosi nel suo pensiero⁷⁰. Tra le varie risposte che Benjamin avrà modo di formulare in proposito, la più precisa e meditata è probabilmente quella che si legge in una lettera del 1931 a Max Rychner. In essa si afferma che l'adozione di un nuovo atteggiamento teorico consegue in primo luogo dalla constatazione della propria estraneità rispetto alle «prestazioni dell'indirizzo accademico»: «La propaganda più efficace di un modo di vedere materialistico non mi ha raggiunto sotto forma di opuscoli comunisti, bensì in quella delle opere “rappresentative” che nella mia scienza – la storia della letteratura e la critica – sono venute alla luce dalla parte borghese negli ultimi venti anni». Benjamin si dichiara sempre più convinto che tra il suo «punto di vista molto particolare di filosofo del linguaggio e il modo di vedere del materialismo dialettico sussiste una mediazione, per quanto tesa e problematica», mentre «con la saturazione della scienza borghese invece non ne sussiste nessuna». Di qui l'invito rivolto al suo interlocutore a non considerarlo «un rappresentante del materialismo dialettico come dogma, bensì un ricercatore al quale l'atteggiamento del materialista appare scientificamente e umanamente più fruttuoso di quello idealistico». Andando ancora più a fondo nella elucidazione del proprio modo di procedere, Benjamin ricorre a una formulazione che può apparire singolare: «Non sono mai riuscito a studiare e a pensare altrimenti che in un senso che potrei definire teologico – ossia in conformità con la dottrina talmudista dei quarantanove livelli di significato di ogni passo della Toràh. Orbene: l'esperienza mi insegna che la più logora delle banalità comuniste ha più *gerarchie di significato* che l'odierna profondità borghese, che ha sempre soltanto quello dell'apologetica»⁷¹. Si dimostra qui, come altrove, che Benjamin non ritiene affatto incompatibili un modo di rapportarsi alla realtà (e ai testi) di tipo teologico e l'adozione di un punto di vista materialistico: l'uno gli appare anzi

⁶⁹ *Storia della letteratura e scienza della letteratura*, cit., p. 140.

⁷⁰ L'interlocutore più tenace e polemico con cui Benjamin dovrà misurarsi è, com'è noto, Scholem. Di questo dibattito recano testimonianza sia le lettere scambiate fra i due (*Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, tr. it. Torino, Einaudi, 1987), sia i successivi studi scholemiani (*Walter Benjamin e il suo angelo*, tr. it. Milano, Adelphi, 1978 e *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, tr. it. ivi, 1992).

⁷¹ Lettera a Max Rychner del 7 marzo 1931, in *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 192-193.

come la premessa dell'altro. È proprio un'ottica attenta alla profondità e molteplicità di senso, esemplarmente indicata attraverso il riferimento alla grande tradizione esegetica ebraica (e talmudica in particolare), che consente di scoprire la densità semantica degli enunciati comunisti di contro alla piattezza di quelli prodotti sul fronte opposto. Qualificando come teologiche le modalità del proprio pensiero, Benjamin non afferma quindi nulla di diverso da quanto osservava in una lettera già citata, allorché designava quale atteggiamento a lui più congeniale quello del commentatore. E che appunto alla forma del commento, così legata alla tradizione religiosa, possa spettare un compito nuovo, non privo di aspetti rivoluzionari, è cosa di cui Benjamin verrà acquisendo sempre più chiaramente coscienza negli anni successivi.

5. Durante un amplissimo periodo di tempo, che va dal 1927 fino al 1940 (cioè fino all'anno della morte), al centro dell'attività critica e filosofica benjaminiana si pone un progetto ostinatamente perseguito, anche se mai portato a compimento: quello di un libro sui *passages* parigini. Nato come possibile articolo, il lavoro ha progressivamente assunto forme nuove e un respiro sempre maggiore. Di esso ci restano oggi alcuni abbozzi e relazioni preparatorie, e soprattutto una ingente mole di appunti e citazioni, che danno quanto meno un'idea della straordinaria ricchezza e complessità che avrebbe dovuto assumere il progettato volume⁷². Ad esso, inoltre, vanno almeno in parte ricondotti altri importanti scritti benjaminiani dell'ultimo decennio, dagli studi su Baudelaire a quello su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dal saggio su Eduard Fuchs alle tesi *Sul concetto di storia*.

Il libro, inizialmente ispirato dalla lettura del *Paysan de Paris* di Aragon, poteva dirsi affine al surrealismo sia per l'interesse rivolto ad un'ampia serie di fenomeni in apparenza marginali (dal sogno alla moda, dal gioco alla *flânerie*), sia per la tecnica costruttiva, che avrebbe dovuto essere ispirata al principio, tipico delle avanguardie artistiche, del montaggio. Ma a ben vedere Benjamin intendeva distaccarsi dal suo punto di partenza e operare un netto superamento del surrealismo, come dimostra ad esempio l'osservazione seguente: «Mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui deve essere trovata la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionista – la “mitologia” – e questo impressionismo va reso responsabile dei molti informi filosofemi del libro – qui si tratta, invece, di una risoluzione della “mitologia” nello spazio della storia»⁷³. Anche l'idea del montaggio dev'essere vista come inserita nell'ambito di quel

⁷² Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1986 (per la storia della composizione dell'opera, si veda la cronologia introduttiva predisposta dal curatore dell'edizione italiana, Giorgio Agamben).

⁷³ *Ibid.* p. 593.

profondo ripensamento della metodologia storiografica che costituisce uno degli obiettivi di fondo dell'opera: «La comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della tangibilità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare ad un'applicazione del metodo marxista un aumento di questa tangibilità? La prima tappa di questo cammino sarà assumere il principio del montaggio nella storia. Erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi ritagliati con nettezza e precisione. Scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale. Rompere, dunque, con il volgare naturalismo storico. Cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento»⁷⁴.

Appare chiaro come Benjamin intenda ampliare la portata del proprio metodo micrologico e monadologico, sperimentandone l'efficacia non più soltanto in relazione all'opera d'arte ma anche in rapporto alla realtà storica nel suo complesso. Del resto, egli scrive, «il fatto che si parli di un libro della natura mostra che si può leggere il reale come un testo. È quanto deve essere qui sostenuto per la realtà del XIX secolo. Noi sfogliamo il libro dell'accaduto»⁷⁵. Ciò tuttavia non deve far perdere di vista la specificità dell'oggetto di conoscenza, che Benjamin puntualizza con un nuovo ed ellittico ricorso alla metafora del rogo, distinguendo «l'estrema fugacità del vero oggetto storico (fiamma) rispetto alla fissità dell'oggetto filologico»⁷⁶. In modo del tutto analogo, occorre «tener sempre presente che il commento a una realtà (poiché qui si tratta del commento, di una interpretazione nei particolari) richiede tutt'altro metodo di quello a un testo. La scienza fondamentale in un caso è la teologia, nell'altro la filologia»⁷⁷.

L'apporto della teologia è reso necessario perché si tratta di contrapporre a una visione della storia fondata sulle idee di continuità e progresso una concezione opposta, che presupponga la possibilità di interrompere il decorso storico e rifiuti di considerare il passato come semplicemente irrevocabile. «La storia – scrive Benjamin – non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo. Ciò che la scienza ha “stabilito”, può essere modificato dal ricordo. Il ricordo può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto. Questa è teologia; ma se nel ricordo facciamo un'esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, altrettanto poco ci è lecito tentare di scriverla in concetti immediatamente teologici»⁷⁸. Ad esiti non dissimili conduce del resto, a parere dell'autore, il marxismo, la cui metodologia storiografica valorizza «il momento distruttivo o critico [...] forzando

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 596-597.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 602.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 596.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 611.

la continuità storica», e inoltre «reca con sé una critica immanente al concetto di progresso» e identifica l'oggetto della storia come «quello in cui la conoscenza si attua come sua redenzione»⁷⁹. Teologia e materialismo tendono dunque allo stesso obiettivo, che è quello di fare della storiografia uno strumento di comprensione attiva, e quindi di trasformazione, della realtà.

Benjamin lavora a quest'opera così importante e ambiziosa, nella quale spera di poter fornire una dimostrazione rilevante dell'efficacia del proprio metodo interpretativo, in condizioni particolarmente ardue. Tagliato fuori, dopo l'avvento del nazismo, da ogni possibile attività giornalistica in Germania, e costretto alla difficile esistenza dell'esiliato privo di mezzi, egli sceglie di risiedere a Parigi (e di rimanervi fino all'ultimo, anche quando la situazione politica si farà decisamente pericolosa), soprattutto perché solo lì può aver accesso alla documentazione necessaria per il libro sui *passages*. L'unico appoggio economico su cui possa contare, sia pure non senza incertezze, è quello dell'Institut für Sozialforschung di Horkheimer e Adorno, che si mostrano interessati al suo lavoro; ad essi dunque egli sottopone i propri testi e progetti, anche nella speranza che vengano pubblicati sulla rivista dell'Istituto. I rapporti con questi autorevoli interlocutori non appaiono però dei più agevoli, come Benjamin ha modo di constatare, ad esempio, quando nel 1935 invia ad Adorno la relazione preparatoria per il *Passagen-Werk* che ha per titolo *Parigi, la capitale del XIX secolo*, oppure tre anni dopo, quando ad essere in causa è il saggio *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*. In entrambe le occasioni, Benjamin si trova di fronte a reazioni sostanzialmente negative e critiche da parte di Adorno, alle quali, per motivi circostanziali, dovrà opporre una difesa assai misurata e prudente delle proprie posizioni teoriche⁸⁰.

Degli scambi epistolari citati ci sembra degno di nota soprattutto quello del 1938. Le obiezioni di Adorno, estremamente meticolose e dettagliate, si possono riassumere in due punti principali, del resto connessi fra loro. Il primo è quello di una carenza di teoria, che renderebbe il trattamento dei vari motivi affrontati da Benjamin in relazione a Baudelaire puramente rapsodico: «Panorama e “traccia”, *flâneur* e gallerie, tempi moderni e sempre-uguale *senza* interpretazione teorica – è questo un “materiale” che può attendere pazientemente un'interpretazione, senza rischiare di essere divorato dalla propria aura?». L'altro punto, ancor più rilevante, riguarda la dialettica benjaminiana, accusata di tralasciare il momento della mediazione, incorrendo nell'errore di «riferire immediatamente i contenuti pragmatici di Baudelaire a tratti affini della storia sociale del suo tempo, possibilmente di natura economica». Questo limite avrebbe la sua origine nella pericolosa inclinazione di Benjamin a «pagar dei tributi al marxismo, tributi che non si confanno né ad esso né a Lei». Il marxismo risulterebbe infatti tradito per effetto del venir meno della

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 617-618.

⁸⁰ Cfr. *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 294-310 e 361-376 (dove figurano anche le lettere di Adorno).

«mediazione del processo sociale globale», e Benjamin farebbe torto al suo proprio pensiero praticando nei riguardi di esso «una sorta di censura preventiva ispirata a categorie materialistiche»⁸¹.

A queste critiche severe, che Adorno ribadirà quasi negli stessi termini ancora molti anni dopo⁸², intende far fronte la risposta benjaminiana. La prima obiezione viene al tempo stesso accolta e respinta, evidenziando come il saggio in questione intendesse avere un carattere essenzialmente filologico, mentre sarebbe spettato ad un'altra parte del lavoro il compito di privilegiare il momento teoretico. «L'apparenza della fatticità compatta che contrassegna l'indagine filologica e che incanta lo studioso, svanisce nella misura in cui l'oggetto viene costruito nella prospettiva storica. Le linee prospettive di questa costruzione confluiscono nella nostra propria esperienza storica. Con ciò l'oggetto si costituisce come monade. Nella monade prende vita tutto ciò che come risultato dell'esame testuale era fissato in mitica *rigidezza*». La connessione immediata tra il particolare di una poesia e un aspetto della vita economica del tempo viene dunque posta «in modo legittimo nel contesto filologico – in modo non diverso da come dovrebbe analogamente accadere nell'interpretazione di un autore antico». A chiarire ancor più come al suo studio su Baudelaire vada attribuito un carattere commentatorio, Benjamin si richiama esplicitamente al saggio sulle *Affinità elettive*, e all'esigenza, in esso formulata, di una «messa in chiaro dei contenuti oggettivi, nei quali il contenuto di verità viene sfogliato storicamente». Per quanto riguarda infine il rapporto con il materialismo storico, Benjamin ne ribadisce la necessità proprio a partire dalla considerazione dei suoi attuali interessi produttivi. Tra questi ultimi e gli orientamenti di un tempo può forse sorgere in qualche caso un antagonismo, ma – osserva l'autore – si tratta di «un antagonismo da cui neppure in sogno potrei desiderare di essere liberato»⁸³.

6. Tutti coloro che, come ad esempio Adorno e (a partire da posizioni diverse) Scholem, tendono a giudicare in termini negativi il crescente interesse di Benjamin nei confronti del marxismo, si mostrano concordi nel ricondurre almeno in parte tale atteggiamento teorico all'influsso, ai loro occhi nefasto, di Bertolt Brecht. Diametralmente opposta, al riguardo, appare la valutazione dello stesso Benjamin, che non esita ad affermare: «L'accordo con la produzione di Brecht è uno dei punti più importanti e consolidati di tutta la mia posizione»⁸⁴. L'amicizia e la solidarietà (anche se non prive di problemi) tra i due autori hanno la loro base nel comune interesse

⁸¹ T. W. Adorno, lettera a Benjamin del 10 novembre 1938 (cit. *ibid.*, pp. 361-368).

⁸² Per esempio nel saggio del 1950 *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 242.

⁸³ Lettera a Theodor W. Adorno del 9 dicembre 1938, in *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 368-376.

⁸⁴ Lettera a Kitty Marx-Steinschneider del 20 ottobre 1933 (*ibid.*, p. 241).

per la possibilità di associare le posizioni politiche marxiste alla ricerca di tecniche letterarie ed artistiche nuove, così da dar luogo ad opere e scritti che, pur dovendo necessariamente trovar spazio in un ambito culturale egemonizzato dalla borghesia, non lo lascino immutato, ma lo modifichino in senso rivoluzionario⁸⁵. Sono numerosi i testi di Benjamin volti ad esaminare e valorizzare le opere (teatrali, narrative e poetiche) brechtiane. Tra questi sarà opportuno considerare in particolare un saggio assai tardo (del 1939) che ha per titolo *Commenti ad alcune liriche di Brecht*⁸⁶.

Le fini analisi delle poesie sono precedute da una importante riflessione sulla forma del commento. Esso viene distinto ancora una volta dall'apprezzamento critico o valutativo, sia perché parte dal presupposto della classicità dei testi cui si applica, sia perché di essi intende evidenziare essenzialmente la bellezza e il contenuto positivo. Ne consegue che sarà allora «una situazione proprio profondamente dialettica quella in cui viene a trovarsi questa forma arcaica, il commento, che è insieme una forma autoritaria, quando si pone al servizio di una poesia che, non soltanto non ha in sé nulla di arcaico, ma anche si oppone a ciò cui oggi viene riconosciuta autorità». Appellandosi alla «vecchia massima della dialettica» che prevede «il superamento delle difficoltà mediante l'accumulazione delle stesse», Benjamin propone di aggirare l'ostacolo che gli pare frapporsi alla lettura delle poesie contemporanee assumendo queste ultime come se fossero dotate dei caratteri della classicità. Questa scelta, a suo avviso, può trovare fondamento anche nella consapevolezza della drammaticità dei tempi, cioè «del fatto che già il giorno a venire potrebbe recare distruzioni di una portata così gigantesca che noi ci vediamo separati dai testi e dai prodotti di ieri come da secoli». Se dunque oggi il commento «può ancora presentarsi come un abito troppo teso e aderente, domani mostrerà già tutte le sue pieghe classiche», e la sua precisione potrà rivelarsi necessaria. Inoltre, giacché sono in causa testi poetici come quelli brechtiani, esso non deve farsi sfuggire l'occasione per dimostrare, a «coloro ai quali sembra che il comunismo rechi il marchio dell'unilateralità», che «la lettura puntuale di una raccolta di liriche come quella di Brecht può serbare qualche sorpresa». È lecito quindi asserire che «al commento spetta precisamente di mettere in rilievo i contenuti politici propri delle parti liriche»⁸⁷.

⁸⁵ La formulazione più chiara, da parte di Benjamin, di questa concezione si ha nella conferenza del 1934 *L'autore come produttore* (tr. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 199-217). Sui rapporti con Brecht si veda ad esempio il saggio di G. Schiavoni, *Benjamin nel giardino di Brecht. Svendborg e dintorni* (in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 149-177).

⁸⁶ In W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1966, pp. 137-161.

⁸⁷ Per tutte le citazioni, cfr. *ibid.*, pp. 139-140.

Queste considerazioni appaiono rilevanti per più di un aspetto. Esse mostrano, in primo luogo, come Benjamin sia fedele al proprio pensiero, visto che il progetto di rinnovare il commento applicandolo ad autori in senso lato moderni compariva già in un suo saggio su Hölderlin degli anni 1914-15⁸⁸. Ma ancor più significativo è il fatto che, pur essendo perfettamente cosciente delle implicazioni sacralizzanti tipiche della tecnica interpretativa cui fa ricorso, egli intenda rifunzionalizzarla proprio in rapporto a testi profani (nel senso forte del termine) come quelli di Brecht, attribuendo anzi al commento un ruolo, anche politico, di esplicitazione ideologica. L'importanza di questo gesto teorico benjaminiano è stata colta con notevole precisione, sia pure *a posteriori* e non senza riserve, da Scholem. Questi osserva infatti che le annotazioni sulle poesie di Brecht «rappresentano la forma ultima che il commento ha assunto nelle mani di Walter Benjamin. Egli era ben consapevole della problematicità di tale forma, se usata nell'interpretazione non già di testi arcaici e provvisti di autorità, bensì rivoluzionari [...]. Eppure, è evidente ch'egli era deciso a non rinunciare, sia pure a caro prezzo, alla forza dirompente che, più di ogni altro contemporaneo ebreo, aveva riscoperto nella segreta vita del commento come decisiva categoria religiosa»⁸⁹.

L'intreccio tra teologia e materialismo storico è destinato a culminare nell'ultimo grande scritto benjaminiano: le tesi *Sul concetto di storia*⁹⁰. Nelle poche pagine che compongono questo testo, l'esperienza storica e teorica dell'autore sembra trovare espressione in una sintesi folgorante. Scritte dopo la firma del patto Hitler-Stalin, e dunque «nel momento che i politici in cui avevano sperato gli avversari del fascismo giacciono a terra e ribadiscono la disfatta col tradimento della loro causa»⁹¹, le tesi si presentano come un estremo ammonimento o campanello d'allarme per le forze di sinistra. Intendono infatti invitarle a riflettere, prima che sia troppo tardi, sul fatto che la loro sconfitta affonda le sue radici in una errata concezione della storia. Tale concezione, che Benjamin ritiene tipicamente «socialdemocratica», si incentra su un'immagine del tempo storico

⁸⁸ Cfr. W. Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, tr. it. in *Metafisica della gioventù*, cit., p. 111. L'idea di eludere le difficoltà di approccio a un poeta contemporaneo assumendolo quale classico era del resto accennata in un testo schlegeliano ben noto a Benjamin, vale a dire l'esposizione sullo stile di Goethe inclusa nel *Dialogo sulla poesia*, in cui si legge: «Noi dobbiamo sforzarci d'intendere come artista anche l'artista dei nostri giorni, cosa che può avvenire soltanto nel modo indicato [e cioè in modo approssimativo e frammentario]; e per ciò lo dobbiamo giudicare come fosse un antico: nel momento in cui lo giudichiamo, egli deve anzi, in certo modo, diventare per noi un antico» (F. Schlegel, *op. cit.*, p. 222).

⁸⁹ G. Scholem, *Walter Benjamin* (1965), in *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 109.

⁹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 72-83 e, per un'ampia disamina critica, F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 307-357.

⁹¹ *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 77.

inteso come *continuum* omogeneo e vuoto, e associa l'accettazione della irrevocabilità del passato ad una cieca fiducia nel progresso. A tutto ciò Benjamin contrappone con forza un'idea qualitativa del tempo, quella stessa che consente alle classi rivoluzionarie, nel momento decisivo della loro lotta, «di far saltare il *continuum* della storia», e di conseguire la liberazione rendendo nel contempo giustizia al passato, alle innumerevoli «generazioni di vinti»⁹².

La coscienza del fatto che «il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione»⁹³ non è naturalmente priva di implicazioni teologiche. Di qui la necessità di un'alleanza tra il marxismo e la teologia, affermata in particolare nella prima tesi. In essa – che sviluppa un'immagine ispirata da un saggio di Poe, *Maelzel's Chess-Player*⁹⁴ – vengono evocati un automa, ritenuto imbattibile nel gioco degli scacchi, e un nano gobbo che, nascosto sotto il tavolo e reso invisibile da un sistema di specchi, gli fa compiere le varie mosse portandolo alla vittoria. Benjamin paragona le due figure al marxismo e alla teologia. Anche in filosofia, egli sostiene, «vincere deve sempre il fantoccio chiamato “materialismo storico”. Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno»⁹⁵. Anche in questo caso l'immagine e il suo svolgimento concettuale non appaiono perfettamente sovrapponibili, poiché la prima sembra accentuare la dipendenza del materialismo dalla teologia, mentre il secondo offre invece, almeno in parte, l'impressione opposta. Comunque si vogliano interpretare questo e altri passi consimili delle tesi – ed è noto che il dibattito su questi aspetti del testo è stato ed è tuttora assai vivace, tra gli studiosi di Benjamin – risulta abbastanza chiaro il fatto che per l'autore teologia e marxismo possono e debbono aver di mira un comune obiettivo e lottare uniti contro gli stessi, temibili, avversari.

Di questa lotta lo storiografo non è, secondo Benjamin, un semplice spettatore. A lui è affidato il difficile compito di salvare la «tradizione degli oppressi» dalla sopraffazione degli oppressori, contrapponendosi dunque allo storicismo borghese, che vorrebbe ridurre l'immagine del passato ad un accumulo di meri fatti. «Alla base della storiografia materialista è invece un principio costruttivo. Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta

⁹² Cfr. *ibid.*, pp. 79-80.

⁹³ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁴ Cfr. E. A. Poe, *Il Giocatore di Scacchi di Maelzel*, tr. it. Roma-Napoli, Theoria, 1985.

⁹⁵ *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 72.

per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia; come per far saltare una determinata vita dall'epoca, una determinata opera dall'opera complessiva. Il risultato del suo procedere è che *nell'opera* è conservata e soppressa l'opera complessiva, *nell'opera* complessiva l'epoca e *nell'epoca* l'intero decorso della storia. Il frutto nutriente dello storicamente compreso ha dentro di sé il tempo, come il seme prezioso ma privo di sapore»⁹⁶.

Non sarà difficile cogliere le strettissime analogie tra il *modus operandi* dello storico materialista e quello che da sempre è tipico di Benjamin. Questi non muta dunque – almeno nei caratteri essenziali – il proprio metodo, ma gli attribuisce semmai nuove possibilità, che comportano al tempo stesso nuove responsabilità. Accade così che, nella teoria e nella prassi storiografica delle ultime opere benjaminiane, anche i concetti di critica e commento sembrano trovare un nuovo punto di incontro e di confluenza. Se l'idea di critica, inizialmente elaborata in rapporto al pensiero dei romantici tedeschi, e in seguito arricchita di una dimensione sociologica, sopravvive nel capitale momento della costruzione, il commento, visto in un primo tempo come semplice e preliminare esplorazione filologica dei testi, acquista da ultimo una nuova e impreveduta dimensione teologico-politica, che gli consente di prendere in esame l'intera realtà storica di un'epoca. È indubbio che l'uno e l'altro modo di lettura, siano essi rivolti ai libri o alla storia, non possono sperare di fronteggiare da soli gli oppressori o di far trionfare gli oppressi. Ma ciò non toglie che anche a queste pratiche interpretative, e a coloro che le esercitano, sia concesso di avere una qualche efficacia, ovvero di possedere quella che Benjamin chiamerebbe, dal canto suo, «una *debole* forza messianica».

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 81-82.

