

DOPPIOZERO

I racconti di Walter Benjamin

Antonio Prete

22 Maggio 2019

Benjamin è un narratore consapevole che l'arte del raccontare è da tempo al tramonto. La ragione di questo declino è la caduta dell'oralità, dei rituali che l'accompagnavano, e insieme la perdita di un'attitudine, quella di scambiarsi esperienze. Nelle *Considerazioni sull'opera di Leskov* Benjamin evoca le due figure "arcaiche" che hanno alimentato la narrazione orale: l'agricoltore sedentario, che nella sua stanzialità custodisce e tramanda tradizioni e storie della propria terra, e il mercante navigatore, che venendo da lontano ha molto da raccontare. Da queste figure si generano due forme del narrare, una incline a raccogliere memorie, l'altra intenta a rievocare avventure di terre lontane. Due linee che già in epoca medievale si compenetrano: l'artigianato, il sistema delle arti, la bottega permettono di preservare e trasmettere un universo complesso di storie. La narrazione orale, osserva ancora Benjamin, è diffusa in una società nella quale è forte il senso dell'ascolto, la sapienza dell'ascolto. Anche questa disposizione è da tempo in declino.

È nel cerchio di questa consapevolezza intorno al declino dell'oralità e dell'ascolto che prende forma la scrittura narrativa di Benjamin. Quasi una resistenza, dal margine del racconto breve, a questa doppia crisi. E allo stesso tempo un esercizio che accompagna l'esperienza di lettore, un lettore che va esplorando le regioni più feconde della narrazione letteraria, prima tra tutte la *Recherche* di Proust, di cui si fa per alcune parti traduttore. La felice disposizione di Benjamin al narrare non nasce solo da questo intimo colloquio di traduttore, o dalla frequentazione del romanzo francese, tedesco e russo dell'Ottocento, o dal rilievo forte che assume nella propria riflessione critica l'esperienza narrativa di Goethe e quella di Kafka, ma ha radice soprattutto in un'attitudine che è una certezza: narrare vuol dire tenere vivo nel lettore il senso della lontananza, che è lontananza sia nel tempo sia nello spazio. Senza questa lontananza il vissuto è privo di vita, il reale è inerte, il visibile chiuso in una sua opacità. Inoltre, narrando, si tratta di non spegnere del tutto quella certa infantile disposizione all'incantamento: "Il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe", scriverà ancora nel saggio su Leskov. Quanto poi alla memoria – che è ritmo stesso del narrare, come era sostanza dell'epos antico – occorre prendere atto che se nel romanzo, erede per certi aspetti di quell'antico epos, essa è tesa alla costruzione del personaggio, non più eroe epico ma individuo, nel racconto invece si modula in forme per dir così profane, quotidiane, anche disperse, di breve durata, e tuttavia dilettevoli. È infatti un ricordo, spesso un singolo ricordo, che genera la situazione evocata, un ricordo staccato dal tempo continuo dell'esperienza vissuta: è questo ricordo che si anima prendendo luce, voce, ritmo, distendendosi in paesaggio e in sequenza di accadimenti dinanzi all'ascoltatore.

Il lettore degli scritti benjaminiani raccolti in *Infanzia berlinese* e in *Immagini di città* troverà nei racconti qui uniti alcune corrispondenze: di strade, di giardini, di interni domestici, di hotel, di vedute e affacci su paesaggi, talvolta anche di città, Marsiglia e Berlino tra queste. Analoga è l'attenzione minuziosa rivolta a suppellettili, oggetti, mobili, giocattoli, osservati come figure prossime ad animarsi e prendere il campo che è dei viventi. Analoga anche la disposizione a sentire la parola come un suono che genera una rifrangenza di immagini, dischiudendo ricordi e nei ricordi figure, oppure come uno scrigno che all'occorrenza rivela, se sollecitato, il suo segreto, cioè il ventaglio di sensi nascosti e di sovrasensi inattesi. Eppure, nel confronto tra

quegli scritti e questi racconti, molti dei quali coevi per composizione, il lettore sentirà che la cura del narratore ha qui una diversa tensione, e anche un ritmo diverso. È il fantastico lo spazio scenico di fondo, anche laddove l'andamento del dire prende la forma del diario, o della cronaca quotidiana, o del resoconto di viaggio. Inoltre gli accorgimenti o le tecniche che in genere caratterizzano un racconto breve – l'eccezionalità della situazione da narrare, la tensione che trascorre lungo i singoli passaggi, la sorpresa di uno scioglimento inatteso – hanno in questi racconti di Benjamin una loro singolare presenza. Ciascuno di quegli elementi qui si trova come in uno stato di attenuazione, agisce sì ma in sordina, perché a intrecciarsi con essi c'è l'indugio nella *descrizione*, un indugio che è proprio del viaggiatore ma anche del *flâneur*: descrizione di piazze, di navi, di porti, di arredi, di paesaggi urbani e rivieraschi, di interni di Caffè, descrizione che spesso si mescola a funamboliche divagazioni dei personaggi narranti, o a improvvise irruzioni di ricordi. E c'è soprattutto quel piacere svagato dell'intrattenimento che appartiene all'arte del conversare: un resto mondanizzato, si potrebbe dire, di quell'aura propria dell'antica e perduta oralità. Anima di questo intrattenimento è la memoria "dilettevole" del narratore, una memoria, come si diceva, diversa da quella del romanziere, la quale ha un altro respiro, un'altra campitura temporale.

Ma nella costruzione narrativa del racconto breve c'è anche il sovrapporsi di un'altra forma che Benjamin, interprete assiduo e profondo della prosa e della poesia di Baudelaire, oltre che traduttore della sezione centrale delle *Fleurs du mal*, i *Tableaux parisiens*, ben conosce: un modo del narrare, proprio della forma detta *poème-en-prose*, che con rapidi movimenti disloca lo sguardo dal teatro del mondo al teatro dell'interiorità, in un andirivieni che insieme è affabulazione e introspezione.

Una fascinazione del nome, della sua lettera, della sua magia, agisce in alcuni racconti. Dal nome scaturisce la vicenda, il nome è sorgente di immagini, e la realtà stessa talvolta può apparire come una resurrezione visiva, materica, luminosa, del nome. Nomi generano l'argomento stesso del narrare: il nome della donna amata scolpito dallo scalpellino nel capitello del Duomo ("Ogni avventura di viaggio per potersi raccontare dovrebbe ruotare intorno a una donna, quanto meno intorno al nome di una donna", leggiamo nello stesso racconto), o i nomi dei piroscafi, che nella loro stessa pronuncia lasciano come un profumo di lontananza, o il nome-firma dello scrivano sugli atti ufficiali nella corte dell'imperatrice Caterina, o il nome-elefante, o il nome-barca, nei brevi racconti "cosmicomici" sulla creazione. Come accade nella scrittura di Proust, anche qui certi nomi di città sprigionano con la loro stessa pronuncia una cascata di immagini. Del resto, ad apertura delle pagine di *Immagini di città* che descrivono San Gimignano e dedicate non a caso all'autore della *Lettera di Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal, Benjamin dice: "Trovare parole per ciò che si ha dinanzi agli occhi: quanto può essere difficile. Ma quando esse arrivano, allora è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzare, come da una lastra di rame, la forma". Ed ecco che una città, con le sue torri e i suoi palazzi, prende forma e spazio, si situa nelle parole, da esse come protetta. Allo stesso modo, in alcuni di questi racconti, i nomi di città – Siviglia, Ibiza, Capri, Parigi, Marsiglia, Nizza, Cadice – sembrano generare la luce che avvolge gli avvenimenti.

In questa attenzione all'aura del nome, al potere creativo della parola, e qualche volta all'assoluto della lettera, possiamo, certo, avvertire qualcosa di quel Benjamin che nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini* si fa interprete originale della "nominazione creaturale", cioè di quei luoghi della *Genesi* dove si dice della nascita dei nomi e del rapporto tra nome ed essenza della cosa. O possiamo trovare, nell'attenzione agli aspetti della lingua che sono al di là del significato, un legame con la riflessione sull'arte del tradurre che il traduttore dei versi di Baudelaire affida allo scritto *Il compito del traduttore*: uno scritto che, muovendo dalla considerazione di Mallarmé sulla parzialità e singolarità di ogni lingua e dunque sulla "mancanza" di una lingua "suprema" che tutte le comprenda, mette poi al centro dell'analisi lo sguardo rivolto a quella lingua pura, *reine Sprache*, che è prima e oltre la lingua, e che trascorre in tutte le lingue senza consegnarsi alla catena dei significati. Restando su questo ordine di pensieri, possiamo anche richiamare il rapporto, diffuso nella cultura ebraica della diaspora, e in specie nella tradizione cassidica, con l'autonomia della lettera e con la "via dei nomi" (in un villaggio cassidico è ambientato uno di questi racconti): tradizione ben presente a Benjamin, perché oggetto degli studi strenui del grande amico di gioventù

Gershom Scholem. Ma, prima ancora di tutto questo, quel che agisce è il legame con un sentimento avvertito fortemente nell'infanzia. Leggiamo infatti in un passaggio di *Infanzia berlinese*: “Assai per tempo appresi ad avvolgermi di parole come di vere e proprie nuvole”. E c'è, in questo particolare sentimento della lingua, certamente l'esperienza della poesia, la quale è come la tessitura sempre presente nella scrittura anche critica e teorica di Benjamin. Per questo Peter Szondi, al margine degli scritti benjaminiani raccolti in *Immagini di città* – ma la considerazione è estensibile a questi racconti – si sofferma proprio su quella “tensione tra nome e realtà, che è all'origine della poesia”.



Opera di Gideon Rubin.

Il mare e la città. Nel mare la nave, nella città il Caffè. Questi i luoghi prevalenti nei quali diversi racconti – almeno quelli con un respiro che li sottrae alla forma del frammento – prendono avvio. Sono questi i luoghi della narrazione che possono preservare, per ragioni diverse, il senso della lontananza. Sulla nave accade che nella voce di un capitano-narratore si raccolga, con l'esperienza del lungo viaggiare, un compendio del vivere distillato in saggezza, mentre nella mente dell'ascoltatore, e del lettore, si delineano partenze, approdi, attese, contorni di isole, tramonti, voli di uccelli, figure eccentriche o enigmatiche, pericoli di ammutinamenti: echi della grande narrazione di mare, da Poe a Melville. Nel Caffè, tra i suoi tavoli, nel cuore di una conversazione, dinanzi al rilucere di un bicchiere di whisky o nel piacere per il ritrovamento di un vecchio amico, può prendere forma un raccontare che porta subito all'aperto, sulle strade di quella stessa città e sulle strade del mondo, nell'intrico di vite e di destini. Certo, in queste due figure, che sono anche i due luoghi che

ospitano la residua arte del narrare, si sente la presenza del poeta il cui mondo di versi e di prose Benjamin va esplorando, proprio nel cuore degli anni Trenta a Parigi: per il Baudelaire delle *Fleurs du mal* sono appunto il mare e la città le due figure che muovono, con l'immaginazione, la rappresentazione dell'altrove, del non vissuto, dell'impossibile, e insieme il brulichio di vita e di desideri che la modernità nel suo progredire allontana ai margini e che invece la poesia ospita nella sua lingua. Se Benjamin narratore privilegia, per un'ambientazione del narrare, il Caffè e non i *boulevards* e i *passages* – di cui ha colto benissimo il ritmo e il respiro nelle pagine sparse del progettato libro baudelairiano – è perché alla Parigi del grande poeta sovrappone la città novecentesca, che ha fatto del Caffè un luogo d'incontro privilegiato e persino un emblema.

Uno dei racconti di mare qui raccolti, *Il fazzoletto*, proprio nel suo avvio, ripropone la domanda sulle ragioni per le quali l'arte di narrare storie si sta estinguendo. Il personaggio narrante, "sul ponte di passeggiata della Bellver, accanto alla cabina del pilota", mentre è intento a osservare il paesaggio del tramonto con un binocolo, ha come l'illuminazione di una risposta a questa domanda sul declino del narrare. La risposta è data da un'immagine che compare nella mente, l'immagine del capitano O..., il quale ha lo sguardo rivolto in lontananza mentre passeggia su e giù oziosamente sul ponte: "chi non si annoia mai non sa raccontare. Senonché la noia, oggi, non ha più posto tra le cose che facciamo. Le attività che erano segretamente e intimamente legate a essa stanno morendo. Ed è per questo che si sta estinguendo anche il dono di raccontare storie: oggi non si tesse e non si fila più, non si lima e non si fanno più altri lavori manuali mentre le si ascolta". A questa considerazione del personaggio narrante che è sul ponte di una nave segue, come chiamata dai pensieri, l'apparizione dello stesso capitano O..., con la sua pipa – "il talismano del narratore" – e prende avvio appunto un racconto. Il fatto che un personaggio narrante prepari la comparsa del narratore e del suo racconto con le riflessioni sull'arte del narrare ci dice quanto forte sia per Benjamin l'intelaiatura riflessiva che sostiene il racconto e come per lui quella che nella tradizione della novellistica si chiamava "cornice" si carichi di riflessi in certo senso teorici, e insomma dia al gesto del raccontare quasi sempre uno sfondo di pensiero, una sponda che accolga le risonanze della scena riportandole in un sapere dell'esistenza non consegnato del tutto all'inganno della finzione. Era anche questo il compito della "cornice", da Boccaccio in poi. E che Benjamin consideri la novella elemento importante anche nel costituirsi del romanzesco moderno e romantico, lo si deduce dal rilievo che dà ad essa nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, quando indica le relazioni sottili che corrono tra la novella "esemplare" inserita nella seconda parte del romanzo

(*Strani figli dei due vicini*) e il romanzo stesso.

La variazione dei temi è connessa alla mobilità dei toni e dei registri. E questo spesso sullo sfondo della vita urbana, del suo rumoroso affaccendarsi. Così la situazione che si riempie di gesti e rituali in una Parigi ancora proustiana, annodandosi intorno alla figura misteriosa di una donna assente (*Palais D.*), ha come un suo controcanto più mosso nel racconto che prende avvio da una frase di Ernst Bloch, detta nel corso di una conversazione tra amici intorno al tavolo tondo di una *Weinestube* di Berlino. Racconto che, con le parole di un altro narratore, il pittore Eduard Scherlinger, si svolge poi nelle strade di Marsiglia, tra visioni e fatali contrattempi sopravvenuti al consumo dell'hashish (il lettore che abbia letto le pagine anch'esse marsigliesi che scrisse Benjamin sulla propria esperienza dell'hashish, quasi margine vissuto dei baudelairiani *Paradisi artificiali*, collegherà le due narrazioni).

Ma a prevalere nella tessitura dei racconti è il gusto delle corrispondenze sottili tra situazioni lontane, insomma il senso di una sotterranea permanente analogia: a una *universalis analogia*, trama del visibile e respiro dell'invisibile, diceva di credere Baudelaire, che su questa credenza poggiava sia una teoria delle *correspondances* tra tutti i sensi sia un'assidua ricerca delle analogie e dei riverberi che trascorrono tra i diversi linguaggi dell'arte.

Il racconto talvolta innesta sul dire conversevole e dialogico che accompagna lo svolgersi di un'azione – la sfilata dei carri del carnevale a Nizza, per esempio – un meditare su questioni d'ordine estetico e morale. Qui è il modello dell'“operetta morale” ad agire (Benjamin mostra nei suoi scritti critici di conoscere bene le leopardiane *Operette morali*). Quanto a quel racconto sul carnevale, il dialogo muove l'attenzione su due elementi che risaltano nel corteo, il gigantesco e il minuto, figure in qualche modo di confine, estreme, e che per questo hanno a che fare con l'innocenza dell'infanzia.

Così accade anche che i racconti ambientati intorno a un tavolo da gioco finiscano con l'avere come argomento di conversazione e come tessitura riflessiva proprio il gioco. Ma in contrasto con il gioco della roulette e delle carte, che ha un legame bizzarro e imprevedibile col destino, un altro gioco, quello del prestigiatore e del giocoliere, introduce una nuova dimensione: siamo nella storia che racconta Rastelli, “l'impareggiabile e indimenticabile giocoliere”, una storia che ha per protagonista un altro famoso giocoliere, invitato dal Sultano a Costantinopoli, e il suo mirabile rapporto con una palla, unico strumento dei suoi spettacoli. Il racconto di quell'esibizione porta il lettore nello spazio di una metafisica leggerezza, quasi d'intonazione *zen*.



Opera di Gideon Rubin.

Benjamin, che conosce il grande rilievo dato dai Romantici al frammento, è autore di frammenti narrativi, come si può vedere in questa raccolta. Ma in essi respira, più che il romantico rinvio a una totalità recisa, un sospetto per il compiuto, per la finzione levigata e definita, per la narrazione romanzesca che mima un'idea ordinata del vissuto, insomma quel sospetto che in Kafka diventa schermaglia col senso pieno, interrogazione condotta sulla soglia dell'enigma, percezione di un'esistenza priva di centro e di direzione, e tuttavia affollata di domande, anzi inquietamente esposta al vento delle domande. E Kafka, la sua scrittura, è per Benjamin non solo terra di un'assidua esplorazione critica, ma anche punto d'ascolto dal quale si può avvertire il disagio e lo spaesamento e il tragico di un'epoca. Questi frammenti narrativi risentono di questo ascolto.

Anche le narrazioni dei sogni hanno la forma del frammento. Non sono registrazioni immediate del flusso onirico, con i suoi vuoti e le sue nebbie e le sue improvvise dissipazioni, ma spostamenti del sogno verso la luce della parola, verso il tempo della narrazione. Le immagini, sottratte all'oscurità del sogno, si dispongono nel nitore di un dire che cerca la misura breve della descrizione, e tutto questo senza abolire del tutto quell'esitazione tra le forme, quella levità fuggitiva e metamorfica, quella vaghezza di un altrove fluttuante che è propria dei sogni. Si tratta di un mondo sensibile e corporeo, con odori, colori, battute di dialoghi, e soprattutto luci, luci particolari come la "luce svedese", notturni lunari, gesti amorosi, mappe geografiche, stanze, interni di antiquari, caratteri a stampa che si curvano e animano, paesaggi marini e boscosi, oggetti che dall'infanzia, dal suo oblio, risalgono a prendere forma e vita: una materia che giunge talvolta fino al risveglio, quando il sogno cerca un suo ordine, una sua lettura. Ed è singolare come l'autore nel raccontare il sogno tenda a mostrare del sogno la sua natura per dir così in se stessa narrativa, fatta cioè di accadimenti che si collegano, di apparizioni che prendono voce e ragione, duplicando o mimando con una teatralità translucida e buffa la vita, o forse irridendone, dal groviglio di un'irrealtà folta di immagini, la ragionevole diurna fiducia nel senso.

Si tratta, insomma, di sogni che nel racconto cercano di conservare la freschezza della visione, rifiutandosi di diventare segno di qualcosa d'altro, elemento da offrire a una decifrazione, a una qualche *Traumdeutung*, e questo anche laddove il soggetto osserva in sogno una luna "enorme e scolorita" prendendola come "simbolo della giustizia": è il frammento narrativo, la sua autonomia, a dominare. E tuttavia il racconto del sogno spesso comprende il margine riflessivo che segue il risveglio, un margine nel quale chi scrive vuole cogliere il cuore di una percezione avuta in sogno, fissare in qualche modo la natura precisa del sentimento provato in quella tumultuante e oscura vita. È quel che accade, ad esempio, per un sogno in cui il narratore si trova sulla sponda sinistra della Senna, davanti a Notre Dame, anche se nulla lì sembra possa somigliare a Notre Dame, e dinanzi a quella vista deformata, irricognoscibile, dinanzi a quella prossimità così forte di un'architettura incombente, si sente "sopraffatto dalla nostalgia" (il termine tedesco usato in questo caso da Benjamin è *Sehnsucht*): nostalgia di quella Parigi nella quale egli si trova nel corso del sogno. Nel dare contorni a questo sentimento onirico Benjamin fa una bella descrizione della *Sehnsucht*: priva di possesso, indeterminata, non porta dalla lontananza verso un'immagine precisa, ma vive soltanto della forza del nome, del flusso di vita che in quel nome respira. Un nome che è assenza di immagine e tuttavia "rifugio di tutte le immagini".

Con uno dei racconti qui raccolti, *La firma*, Benjamin apre il saggio *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*. Ambientato alla corte di Caterina di Russia, il racconto dice del cancelliere Potemkin, le cui ricorrenti depressioni impediscono la firma urgente degli atti ufficiali, e di come lo zelante scrivano Šuvalkin cerca di risolvere la questione. Benjamin così commenta la storia: "Questa storia è come una staffetta che precorre di due secoli l'opera di Kafka. Il mondo delle cancellerie e degli uffici, delle camere buie, logore e muffite, è il mondo di Kafka". In un altro luogo di questo studio su Kafka Benjamin riporta una storiella, ambientata in un villaggio cassidico (anche questa qui raccolta): un uomo che se ne sta in una locanda rannicchiato in un angolo, chiuso nei suoi stracci, è chiamato a dichiarare i suoi desideri. Mirabolante è il crescendo delle cose che costui desidera, e tipica delle storie cassidiche la chiusa. Anche in questo caso Benjamin commenta: "Questa storia introduce profondamente nell'economia del mondo di Kafka". Queste e altre piccole narrazioni sono come l'ordito che sostiene la lettura benjaminiana dell'universo kafkiano: racconto e esegesi, narrazione e critica, affabulazione e giudizio sono contigui e si accompagnano nella ricerca di un senso. E tuttavia non il senso si disvela lungo il cammino interpretativo ma il suo continuo rinvio. Un rinvio che è la terra di un domandare incessante. In esilio dal senso, il cammino si anima di voci e figure, è esperienza dell'attesa. Narrare è tessere il tempo dell'attesa. Narrare – in modo fiabesco o avventuroso, onirico o meditativo – è portare il ritmo di questa attesa nella lingua.

Il tempo del narrare è per Benjamin un tempo fantasticante e insieme conoscitivo. Perché in esso può mostrarsi il riverbero di un altro tempo, quello che la *storia* ha cancellato, il tempo della speranza negata. Può mostrarsi il sorriso di un tempo assente e impossibile, ma che è profondamente nostro perché respira nel linguaggio, nel nostro linguaggio.

Questo testo è la prefazione a Walter Benjamin, [Racconti](#), Einaudi 2019.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

