

CATERINA DIOTTO

WALTER BENJAMIN E LA FORMA ROMANZO TRA FINITEZZA E INFINITÀ

Walter Benjamin considerava la lettura – assieme al pensiero, ai sogni, all'attesa, all'oppio e all'ebbrezza – un luogo di “illuminazione profana”¹. Momenti di verità intuite, connessioni tra orizzonti di significati apparentemente lontani tra loro, sprazzi e barlumi, frammenti, istanti. Un contatto con la verità che intreccia indifferentemente impressioni estetiche, allucinazioni, immagini dialettiche e riflessioni logiche in caleidoscopi di senso. Ma anche tempi e luoghi della mente in cui sperimentare il possibile attraverso l'immaginazione.

Benjamin non ha mai scritto una teoria del romanzo, un testo organico e strutturato – come fece György Lukács – che restituisca un'immagine coerente delle sue riflessioni. Ciò che ha lasciato è un corpus di testi abbondante e frammentato, nel quale le sue riflessioni toccano ripetutamente i temi del linguaggio, della scrittura, della narrazione, della letteratura e del romanzo in rapporto alla cultura, alla politica, al totalitarismo, alla modernità.

In questo saggio mi propongo di seguire la traccia della forma romantica del romanzo descritta nel *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco* e le sue influenze su alcune riflessioni letterarie successive. Una forma, quella romantica, la cui peculiarità sembra derivare dall'intrecciare, nel proprio nucleo, finitezza e infinità.

1 W. Benjamin, *Der surrealismus*, in *Ausgewählte Werke*, Band III, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015, pp. 269-283; trad. it. E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Il surrealismo*, in *Opere Complete (Volumi I-VIII)*, vol. III, Einaudi, Torino 2008, p. 212.

La forma romantica

*Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*² è la dissertazione finale per la laurea in filosofia che Benjamin discusse a Berna circa un secolo fa, nel 1919. In questo saggio Benjamin affronta il problema filosofico della connessione tra infinità e finitezza, tra ideale e reale, prima teoricamente quindi sul piano estetico della forma. Al piano del contenuto dedicherà il saggio di poco successivo: *Le affinità elettive di Goethe* del 1922.

Il sistema che Benjamin costruisce per la filosofia romantica è prima di tutto una teoria della conoscenza del mondo, nel quale il romanzo assume un ruolo chiave. Esso poggia sull'estremo finito della realtà da cui si origina la riflessione, e tende, dispiegandosi, verso l'estremo infinito dell'Assoluto, come un albero che allarga i suoi rami verso il cielo. La riflessione – il pensiero sull'oggetto – costituisce il metodo di conoscenza che, prima come pensiero di pensiero e poi come pensiero di pensiero di pensiero, perde gradualmente la sua finitezza e funge da ponte verso l'infinito. Scrive Benjamin: “secondo la visione romantica [la riflessione] ha luogo ininterrottamente e costituisce, innanzitutto, non l'oggetto ma la forma, il carattere infinito e metodico, in senso puro, del vero pensiero”³.

L'infinito a cui Benjamin pensa è un concetto peculiare:

La riflessione doveva essere per loro, evidentemente [...] qualcosa di più che un processo senza termine e vuoto [...]. Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, un'infinità del processo [*Unendlichkeit des Fortgangs*], ma un'infinità della connessione [*Unendlichkeit des Zusammenhangs*]: e ciò è decisivo, insieme e prima dell'infinità temporale, che dovrebbe intendersi altrimenti che come vuota, nel suo processo.⁴

Il termine *Zusammenhang* indica infatti l'insieme semantico di connessione, correlazione e contestualità di rapporti, contrapposto

2 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Ausgewählte Werke*, Band I, cit., pp. 21-136; trad. it. E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., Vol. I, pp. 353-451.

3 Ivi, p. 370.

4 Ivi, p. 367.

a *Fortgang*, l'andamento o il progresso in avanti. Due sono quindi le immagini di infinito sviluppate dal nostro filosofo: l'infinità della connessione, piena in ogni suo punto di interrelazioni, e l'infinità lineare e direzionale, vuota nei suoi passi progressivi tra loro indifferenti⁵. L'Assoluto è quindi un sistema compiuto creato dalle infinite connessioni molteplici – mediali – tra le riflessioni. Benjamin lo definisce il “medium della riflessione”.

Dopo aver descritto il sistema da un punto di vista teoretico, Benjamin vi associa la sua realizzazione estetica: secondo il nostro autore, l'arte letteraria rappresenta infatti la più esatta realizzazione del sistema. Perciò immaginando il piano teoretico e quello estetico come strutture parallele in sovrapposizione, se all'infinità dell'Assoluto corrisponde l'Idea dell'arte, alla finitezza della riflessione – la forma del pensiero – corrisponde la forma dell'opera d'arte. Se l'Assoluto è la struttura creata dalle connessioni tra le riflessioni, così l'Idea dell'Arte è composta dal continuum delle forme delle opere d'arte. Al pari della riflessione, la forma finita dell'opera d'arte è ciò che può eccedere il suo limite verso l'Assoluto. Critica e ironia della forma danno inizio alla riflessione dell'opera su sé stessa, che sospende la limitatezza, elevandola verso l'infinito e dissolvendola nel continuum delle forme che compone l'Idea dell'arte.

In questa struttura composta di finito e infinito, il romanzo costituisce l'apice della forma dell'opera d'arte, il ponte che, come la riflessione, è in grado di congiungere i due estremi.

Fra tutte le forme dell'esposizione ve n'è una nella quale i romanti si vedono tanto l'autolimitazione riflessiva che l'autodilatazione, perfezionate nel modo più deciso e, a quest'altezza, indistintamente trapassanti l'una nell'altra. Questa forma per eccellenza simbolica è il romanzo.⁶

La forma del romanzo è fatta di due componenti: forma di esposizione (*Darstellungsform*) e forma assoluta (*absolute Form*). La prima è la forma della singola opera d'arte, la sua struttura. La se-

5 Per un'immagine più estesa si veda A. Phelan, *Fortgang and Zusammenhang. Walter Benjamin and the romantic novel*, in B. Hanssen, A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York-London 2002, pp. 69-82.

6 Ivi, p. 431.

conda è la singola forma considerata nella sua connessione con il continuum di tutte le opere, con la rete di rapporti in cui è inserita. Per questo è *simbolo* della struttura dell'Assoluto. Forma di esposizione e forma assoluta riproducono l'intreccio di finitezza e infinità all'interno del romanzo.

Il primo romanticismo, non soltanto ha incluso il romanzo nella sua teoria dell'arte come la più alta forma della riflessione nella poesia, ma, in esso, ha trovato la più straordinaria conferma trascendentale della teoria, ponendolo in una più vasta e immediata relazione con la sua fondamentale concezione dell'idea dell'arte. Secondo tale concezione, l'arte è il continuum delle forme e il romanzo [...] è l'apparizione percepibile di questo continuum: lo è tramite la prosa.⁷

Il romanzo è immagine dell'Idea dell'arte perché possiede la sua stessa forma. È un continuum di forme, uno *Zusammenhang*, così come l'Assoluto lo è di riflessioni. Può infatti contenere in sé altre forme letterarie come lettere, ballate e canzoni, poesie, novelle e miti; forme artistiche come la descrizione di opere visive, musicali o teatrali; oppure dispiegarsi in sé stesso nelle riflessioni dei personaggi. Ogni forma può essere separata dalle altre, ma tutte insieme costituiscono un sistema organico e connesso, un "opera" secondo le parole di Schlegel. In questo senso il romanzo è una forma "per eccellenza simbolica": è il simbolo dell'idea dell'arte; è la connessione, tramite un rimando, tra il finito reale e l'infinito ideale. Il medium di relazioni tra le forme nel romanzo è la prosa, sia letteralmente, come linguaggio dell'opera, che come struttura profonda di connessione tra le riflessioni che compongono la forma romanzo.

A differenza di tutte le altre forme letterarie, il romanzo ha inoltre secondo Benjamin la capacità di neutralizzare l'ironia. L'ironia, attivando la riflessione delle opere letterarie su sé stesse, separa il contingente dall'illusorio, rivelando l'essenziale.

Ciò che si dissolve al raggio dell'ironia è solo l'illusione; indistruttibile resta invece il nucleo dell'opera, poiché esso non si fonda sull'estasi, che può essere dissolta, bensì sull'inviolabile, obiettiva, forma prosaica. [...] Il romanzo è il prototipo di questa mistica costituzione

7 Ivi, p. 432.

dell'opera, al di là delle forme limitate e belle nell'apparenza (poetiche in senso stretto).⁸

Essendo già una forma in sé riflessiva, nel romanzo forma assoluta e forma di esposizione non sono confusamente giustapposte ma articolatamente correlate. Non c'è quindi riflessione che l'ironia possa attivare.

Queste, dunque, le caratteristiche principali della forma romantica del romanzo che Benjamin delinea nel 1919.

Il divenire del romanzo

Nel saggio critico⁹ che Walter Benjamin dedica nel 1922 al romanzo *Le affinità elettive* di Goethe – vera e propria “messa in pratica” delle teorie sviluppate nel *Concetto di critica* – la riflessione sulle componenti finita e infinita del romanzo si sposta ora sul piano del contenuto. Al posto della forma – di esposizione e assoluta –, Benjamin suddivide ora fra contenuto reale (*Sachgehalt*) e contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*). Non per questo la forma scompare: la riflessione sul contenuto va considerata invece, a mio parere, come un'aggiunta. È in quest'opera, infatti, che Benjamin si pone l'obiettivo di risolvere quel problema che, secondo l'ultimo capitolo del *Concetto di critica*, né i Romantici né Goethe erano riusciti a risolvere: i rapporti tra la forma e il contenuto nell'opera d'arte letteraria.

Il contenuto reale, come la forma di esposizione, rappresenta la parte contingente e illusoria dell'opera, considerata non più da un punto di vista strutturale ma di significato. È la forma particolare della rappresentazione del mondo che perde col tempo aderenza alla realtà. Il contenuto di verità invece, come la forma assoluta, è la componente essenziale e indistruttibile del romanzo, il suo senso sostanziale e universale, ancorché inespresso.

8 Ivi, p. 437.

9 W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Ausgewählte Werke*, Band I, cit., pp. 137-216; a cura di E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, *Le affinità elettive di Goethe*, cit., vol. I, pp. 523-604.

Il rapporto tra i due determina quella legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale. Se durevoli si rivelano perciò proprio quelle opere la cui verità è più profondamente calata nel loro contenuto reale, nel corso di questa durata gli elementi reali si impongono tanto più nettamente allo sguardo dell'osservatore quanto più si estinguono nel mondo.¹⁰

La mimesi del presente del contenuto reale, inizialmente invisibile, con il passare del tempo diventa sempre meno verosimile, mostrando il proprio inganno. Il contenuto di verità descrive il senso profondo che emerge dall'opera a partire dalla connessione con un orizzonte di significati in rapporto tra loro, una *Weltanschauung* che Benjamin considera di carattere universale.

È il baluginare di un senso profondo e connesso all'universale – uno sprazzo di infinito intrecciato organicamente al continuum di tutti i significati del mondo umano¹¹ –, in rapporto dialettico con il contenuto reale, a poter trasformare un'opera letteraria in un *classico*: un'opera che contiene un barlume di verità, un messaggio inesauribile.

I diversi punti di vista con cui sono considerate la componente finita e quella infinita del romanzo generano un'evoluzione della teoria benjaminiana rispetto al *Concetto di critica*. La forma di esposizione del romanzo era definita “pura” poiché priva delle regole proprie di un canone. Consisteva cioè nella pura finitezza dell'opera.

Proprio perché il romanzo non trasgredisce mai la sua forma, ognuna delle sue riflessioni può, a sua volta, apparire come delimitata in sé stessa, dal momento che ciò che la limita non è alcuna forma dell'esposizione conforme a regole. Ciò neutralizza in esso la forma della esposizione, la quale agisce così solo nella sua purezza e non nel suo rigore.¹²

10 Ivi, p. 523.

11 Benjamin tratta del contenuto di verità in termini radicalmente universali, rispecchiando l'approccio romantico verso l'Assoluto. Calando la sua teoria nella pratica della critica letteraria è ovvio che emerga immediatamente la necessità di relativizzare questa *Weltanschauung* universale in una *Weltanschauung* in senso proprio – culturalmente determinata. Tuttavia è interessante allo stesso tempo non abbandonare del tutto l'anelito universale benjaminiano, e pensare a come alcuni romanzi di altre culture possiedano la capacità di parlare anche a coloro che non vi appartengono.

12 W. Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, cit., p. 430.

Nelle *Affinità elettive* di Goethe i contenuti reali del romanzo si comportano diversamente. Il senso dell'opera, generato dalla relazione dialettica tra contenuto reale e contenuto di verità, tra il suo significato particolare e il suo posizionamento di senso in una *Weltanschauung* universale, emerge infatti attraverso un processo di dispiegamento – qui “svelamento”. Non è cioè un senso “puro”, presente *ab initio*, ma il divenire dell'opera.

Contenuto reale e contenuto di verità, uniti nella giovinezza dell'opera, si separano nel corso della sua durata, poiché il secondo continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce. [...] Separandosi nell'opera, essi decidono della sua immortalità.¹³

Il contenuto reale deve mostrare ironicamente la sua illusorietà, il suo essere temporaneo e relativo, perché il senso profondo del romanzo possa emergere, riconnettendo l'opera con un orizzonte di senso universale. Il processo di svelamento del contenuto di verità procede nel tempo e costituisce ciò che Benjamin chiama la “gloria” del romanzo: l'evolvere della sua interpretazione da parte delle culture, attraverso i secoli.

La sopravvivenza di un'opera letteraria attraverso i secoli è un tema di cui Benjamin aveva già scritto in un testo appena precedente al saggio sulle *Affinità elettive*, *Il compito del traduttore*¹⁴ del 1921. Il testo può essere inserito in un gruppo di opere dove Benjamin riflette sul linguaggio in termini molto vicini a quelli della mistica ebraica, di cui discuteva frequentemente con l'amico Gershom Scholem. Con queste parole è descritto lo sviluppo dell'opera letteraria dalla sua nascita, e, poiché per Benjamin “è solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita”¹⁵, la gloria dell'opera d'arte letteraria è anche la sua “vita”, come fosse una creatura.

La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro

13 *Ibidem*.

14 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Ausgewählte Werke*, Band II, cit., pp. 7-20; a cura di E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, *Il compito del traduttore*, cit., vol. I, pp. 500-511.

15 Ivi, p. 502.

sopravvivenza – di massima eterna – presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. [...] In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.¹⁶

La sopravvivenza dell'opera è frutto del rapporto tra la verità, il contenuto e la forma. Nella dialettica tra forma e contenuto, e tra contenuto reale e contenuto di verità, il vero è quel fondo di inespresso inattingibile eppure presente: lo sprazzo di infinito. Esso rappresenta il punto critico e dirimente in grado di porre un freno al mescolarsi disordinato di essenza e apparenza nel mondo reale.

Il privo di espressione [*Ausdruckslosigkeit*] è la potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. Nel privo di espressione appare la potenza superiore del vero, che determina, secondo le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale. Esso spezza, cioè, quello che resta, in ogni bella apparenza [...]: la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un “pezzo”, a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo.¹⁷

L'inespresso è ciò che spezza la “totalità falsa” dell'apparire, cioè il presentarsi dell'opera – o delle narrazioni del reale – come unitaria, compiuta, capace di esprimere tutto interamente. Il vero la getta ironicamente indietro, allo stato di frammento rispetto all'Assoluto. L'opera è così salvata dalla pura apparenza, dall'ingannevole onniscienza, e ricondotta invece alla parzialità. Solo quando infinità e finitezza al suo interno sono poste nei giusti rapporti, solo quando l'opera è di nuovo parte e non tutto, può allora esprimere una parte della verità, dell'infinito: quel po' di verità che è in grado di sopportare¹⁸. In altre parole, il contenuto di verità è un pieno infinito di

16 *Ibidem.*

17 W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, cit., p. 571.

18 Il superamento dell'idea che il romanzo possa restituire una visione unitaria, oggettiva e coerente della realtà è una delle caratteristiche del romanzo post-moderno, in cui “l'io narrante, consapevole della propria inadeguatezza a presentare una visione coerente del mondo, non ha altra pretesa che offrire al

senso al fondo dell'opera, seppure inattungibile, che fa da contrappeso al vuoto di senso della sola apparenza superficiale e mantiene così l'opera in equilibrio tra mondo e idea, tra realtà e assoluto, tra finito e infinito. Finitezza dell'opera e infinità del suo significato si trovano strettamente intrecciate nella forma romanzo, l'una il contrappeso necessario dell'altra perché l'opera possa restare sulla soglia ed esprimere quello sprazzo di verità infinita che è in grado di sopportare.

Oltre la parola "fine"

Nel saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*¹⁹ del 1936 Benjamin sviluppa la distinzione tra narrazione e romanzo. La forma romantica del romanzo, riflessiva, individuale, interiore, è l'opposto della narrazione derivata dalla tradizione orale, intrinsecamente epica, collettiva, esteriore. Se la tradizione orale ha sempre uno "scopo pratico", cioè fornire consiglio a chi ascolta o scambiare esperienze, il romanzo trae invece il suo materiale dall'"incommensurabile" dimensione individuale della vita umana. A queste suddivisioni, sviluppate già in un saggio del 1930²⁰ – che l'autore riprende riportandone alcune parti – si aggiungono ora nuovi aspetti, tra cui il rapporto di narrazione e romanzo con la memoria, il ricordo e il ricordo interiore.

In questo saggio Benjamin dialoga con la *Teoria del romanzo* (1916) di György Lukács. L'autore segue tacitamente i passi del filosofo ungherese fin dall'inizio della sua riflessione – seppur

lettore la sua prospettiva parziale e imperfetta". Cfr. P. Splendore, *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 13. Concentrandosi sul mostrare se stesso/a e la finzione della scrittura, come in ogni intento parodico – quindi intrinsecamente ironico –, il/la romanziere/a apre la propria opera alla possibilità di traghettare una verità non più mascherata da canoni o pretese di oggettività.

19 W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in *Ausgewählte Werke*, Band III, cit., pp. 410-436; a cura di E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, cit., vol. VI, pp. 320-342.

20 W. Benjamin, *Krisis des Romans*, in *Ausgewählte Werke*, Band IV, cit., pp. 227-232; a cura di E. Ganni, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, *Crisi del romanzo*, cit., vol. IV, pp. 159-164.

integrandovi elementi propri –, riproponendovi il romanzo come espressione tipica della modernità caratterizzata da un’interiorità scissa dal mondo dell’esperienza. Giunto a spiegare il rapporto tra narrazione, romanzo e memoria, Benjamin introduce tre termini diversi – riprendendo i primi due da Lukács – per indicare differenti sfumature mnemoniche²¹. Il primo è *Erinnerung*, la memoria. È grazie ad essa che per Benjamin gli esseri umani possono appropriarsi del corso delle cose, dell’accadere, e riconciliarsi quindi con il loro scomparire e con la morte. “La memoria è la facoltà epica per eccellenza”²². La forma artistica che le corrisponde è infatti l’epos, l’antenata dell’epica. Sia la narrazione che il romanzo si trovano racchiusi originariamente nell’epos e hanno nella memoria la propria scaturigine. Quando il romanzo cominciò a separarsi dalla culla dell’epos, scrive il nostro autore, si rese evidente una scissione in due aspetti differenti. Nella narrazione diviene *Gedächtnis*, il ricordo. È ciò che crea la rete complessiva fra le storie di tutti. Nel romanzo diviene invece *Eingedenken*, ricordo interiore: la rete complessiva delle storie appartenenti ad un unico individuo. Non più una memoria collettiva ed epica, quindi, ma singolare, individuale. È interessante notare come Benjamin a differenza di Lukács introduca quest’ultimo termine *ex novo* per descrivere il ricordo interiore proprio del romanzo.

Per Lukács il romanzo è “la forma dello [spaesamento] trascendentale”²³, cioè la forma artistica che esprime l’alienazione dal senso universale delle cose – la “patria trascendentale” dell’essere umano. L’alienazione dovuta alla frattura fra essenza ed esistenza, sia per Benjamin che per Lukács, è lo stato dell’essere umano nella modernità. Una modernità che è una fantasmagoria di velocità, tecnica, propaganda, che manca delle mediazioni di pensiero e della distanza necessaria alla riflessione. Una modernità lanciata come un treno in corsa, su cui entrambi – Lukács seguendo l’or-

21 La traduzione delle *Opere Complete* non è sempre lineare, perciò posso aver creato delle incongruenze. Per chiarezza, traduco sempre *Erinnerung* con “memoria”, *Gedächtnis* con “ricordo” e *Eingedenken* con “ricordo interiore”.

22 Ivi, p. 332.

23 Ivi, p. 334. Ho modificato la traduzione del termine *Heimatlosigkeit*, “spaesamento” nelle *Opere Complete*, per mantenere la congruenza lessicale con la traduzione italiana di *Teoria del romanzo*. Si veda G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004, p. 114.

todossia del Partito Comunista, Benjamin tenendosene lontano, come da qualsiasi altra ortodossia – cercheranno di tirare la leva del freno della rivoluzione. *Teoria del romanzo* appartiene tuttavia agli scritti giovanili del filosofo ungherese, quando, riprendendo i sentieri dello Spirito delineati da Hegel, ne rimodulava la dialettica, affermando l'impossibilità della riconciliazione sintetica tra essenza ed esistenza. Il ritorno alla totalità è per Lukács un elemento totalmente astratto nel romanzo, interiore, che non può mai trovare un rispecchiamento nella realtà esteriore dell'esperienza. Il carattere costitutivo del romanzo, la sua oggettività, è la sua ironia: il romanzo esprime la separazione tra essenza ed esistenza, il "mondo abbandonato da Dio"²⁴, e allo stesso tempo il tentativo di ricostruire la totalità di cui gli esseri umani sentono il potente anelito. Costruzione di senso spinta dal riconoscimento di una connessione profonda tra essenza ed esistenza, inattinabilità di questa connessione e quindi dismissione della totalità costruita: questo il circolo vizioso di totalità e continuo ritorno alla parzialità che compone il divenire del romanzo, un eterno ritorno che non giunge mai a sintesi superiore. L'ironia agisce su due livelli: sul piano della "filosofia della storia", per il quale – hegelianamente – la modernità ha perso la totalità organica che era propria dell'Antica Grecia, e su quello "teoretico" della forma estetica, che tenta una costruzione di totalità che fallisce ogni volta, rigettando l'opera nell'astrattezza. "L'ironia del poeta è la mistica negativa dei tempi senza déi: una *docta ignorantia* rivolta al senso"²⁵. Per questo, secondo Lukács, il romanzo è la forma che meglio esprime l'alienazione della modernità. Nessuna speranza di redenzione vi era quindi nel saggio del 1916, prima della conversione al marxismo²⁶.

Benjamin chiama quindi esplicitamente in causa György Lukács con una lunga citazione tratta dalla sezione del "Romanticismo della disillusione" di *Teoria del romanzo*:

24 G. Lukács, *op. cit.*, p. 84.

25 Ivi, p. 82.

26 Per una panoramica generale sul tema dell'impossibilità di redenzione nel "primo Lukács" si veda G. Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 7-21.

Il tempo – si dice nella *Teoria del romanzo* – può diventare costitutivo solo quando è cessato il rapporto con la patria trascendentale. Solo nel romanzo si separano significato e vita, e quindi l'essenziale e il temporale; e si potrebbe dire che l'intera trama interiore del romanzo non è altro che una lotta contro la potenza del tempo... [...] Solo nel romanzo... appare [una memoria trasformativa], che investe l'oggetto e lo trasforma. Il dualismo di interiorità e mondo esterno può essere superato, qui, per il soggetto “solo” se esso scorge... l'unità di tutta la sua vita... nella corrente della vita passata, concentrata nel [la memoria] ... la visione [interiore] che coglie questa unità... è l'intuizione e il presentimento del significato non raggiunto e pertanto inesprimibile della vita.²⁷

Il romanzo tenta, come ogni forma artistica, di lanciare un ponte dal tempo al senso. Nella sua forma romantica incentrata sulla soggettività il tentativo consiste nell'azione di un tipo peculiare di memoria, la “memoria trasformativa”, che reinterpreta e ritesse i ricordi della vita di una persona in una storia. Attraverso questa “visione di tutta una vita” è ricreato un principio di unità e di senso nella frammentarietà degli episodi della vita naturale, una connessione fra temporalità ed essenzialità. Questa “visione interiore” getta una luce sull’interesse della vita vissuta, ne crea una percezione organica il cui principio sotteso è il senso stesso della propria vita. Tuttavia per Lukács il risultato è solamente un “nuovo cosmo lirico della pura interiorità”²⁸, privo di rapporto con il mondo, la temporalità.

È significativo che Benjamin decida di porre il punto d'incontro diretto con la teoria lukácsiana nella sezione dedicata al Romanticismo e al romanzo dell'interiorità, creando una continuità con le proprie riflessioni sulla forma romantica del romanzo. Nonostante le notevoli affinità, vi sono radicali differenze fra le concezioni – seppur romantiche – dei due autori. Innanzitutto, il romanzo ha per il filosofo berlinese la capacità in quanto forma simbolica, unica fra tutte le forme letterarie, di neutralizzare l'a-

27 W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 334; tratto da G. Lukács, *op. cit.*, pp. 115-121. Ho modificato le traduzioni di *Erinnerung*, uniformandole allo schema presentato alla nota 21. Ho dovuto inoltre correggere la traduzione italiana di *umwandelnde Erinnerung* in “memoria trasformativa” invece che “creativa”. Ciò che entrambi gli autori intendono è la trasformazione di una memoria già presente, non la creazione di nuova memoria.

28 G. Lukács, *op. cit.*, p. 107.

zione negativa dell'ironia. Ha inoltre al suo interno quell'equilibrio di infinito e finito, pieno e vuoto di senso, che gli permette di mantenersi sulla soglia e veicolare una verità parziale. Il romanzo di Lukács, al contrario, è una forma in disequilibrio, che si arresta quindi o sulla sola oggettività o sulla soggettività, e il cui unico esito è di esprimere la "mistica negativa" di un mondo scisso. Benjamin conferisce inoltre al romanzo un tipo di ricordo diverso, il "ricordo interiore". L'affinità iniziale permette al berlinese un gioco da illusionista: scivolare dentro alle teorie di Lukács senza apparenti scosse, modificandone tuttavia radicalmente l'esito. Grazie a queste variazioni, infatti, il romanzo di Benjamin riesce a superare l'*impasse* in cui lo costringe Lukács e a costituire un ponte con l'essenziale.

Vediamo ora come compia il suo gioco, tornando al *Narratore*. Riprendendo le fila dalle riflessioni sul ricordo e il ricordo interiore, il nostro filosofo dichiara che se la rete collettiva di tutte le storie è il materiale della narrazione, la rete individuale è il materiale del romanzo. Il romanziere raccoglie questa concatenazione di storie come un'eredità da cui trarre un romanzo, un'eredità che emerge alla fine di una vita, cioè quando "si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene"²⁹. La morte sancisce infatti il termine della "storia naturale"³⁰ di una persona, trasformando la successione di eventi di una vita in una durata conchiusa – la *durée* bergsoniana –, all'interno della quale si situano le storie. Ogni storia di una vita, ogni *Gedächtnis*, per un narratore è intrecciata alle storie di altre. Allo stesso modo – e qui sta la variazione – su un piano individuale ogni *Eingedenken*, ogni ricordo interiore, è intrecciato a tutti gli altri. Così, se il narratore traccia una linea di senso nella molteplicità delle storie collettive – un senso epico –, il romanziere tesse un senso complessivo di una vita individuale. Il "senso della vita" è infatti per Benjamin il centro attorno a cui ruota il romanzo, così come la "morale della storia" è il centro della narrazione³¹.

29 Ivi, p. 329.

30 Ivi, p. 330.

31 Ivi, p. 334.

Benjamin decontestualizza quindi la citazione lukácsiana, inserendola in una costellazione affatto differente: la “memoria trasformativa” che genera la “visione di tutta una vita” costituisce il ponte in grado di ricreare una connessione individuale con l’universale. Se non è possibile una comprensione diretta del senso della propria vita, perché ciò potrebbe avvenire solo grazie al momento trasformativo della morte, tuttavia attraverso la lettura di romanzi è possibile un’intuizione indiretta di essa, osservando la completezza della vita di un altro: il protagonista della storia. Ed è allora che, oltre la parola “fine” che chiude il romanzo, il lettore è spinto ad incontrare quelle “vedute della propria persona” che gli derivano intuitivamente dall’immagine finale della vita del protagonista. “Non c’è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo un *Finis* sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita”³².

Specchio obliquo che restituisce fugacemente immagini unitarie dei propri protagonisti, il romanzo spinge infatti la lettrice o il lettore a imitarlo, ricostruendo una *durée* dei propri ricordi, attraverso la memoria trasformativa, da cui trarre un’immagine di sé – finale e temporanea al tempo stesso – e un senso della propria vita fino a quel momento. Da quel momento in poi, è l’immagine di sé a proiettare una possibile continuazione della storia nel futuro, portando la persona a posizionarsi, ad assumere un’interpretazione e un orientamento rispetto al proprio passato, al proprio presente e, a partire da questi, al proprio futuro. Oltre la finitezza del romanzo – che gli è strutturale, a differenza che per la narrazione –, e proprio a partire da essa, il pieno di senso dell’opera, la sua componente infinita fatta di connessioni, getta l’individuo verso l’alto, oltre la sua finitezza, proiettandolo nell’orizzonte dello *Zusammenhang* da cui può emergere il senso della vita.

Se il romanzo è significativo, non è quindi perché ci presenti, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro.³³

32 Ivi, pp. 334-335.

33 Ivi, p. 335.

Per Benjamin, che vive nell'epoca della fantasmagoria del moderno, dell'alienazione, dello *choc* che impedisce la distanza critica necessaria a ciascuno per comprendere ciò che gli sta di fronte, e ancor più nell'epoca del nazismo, in cui tutti i punti di riferimento sembrano scivolare tra le dita, individuare nel romanzo lo strumento in grado di ricondurre l'individuo ad una connessione con il senso del proprio essere e del proprio agire, è tutt'altro che secondario. Significa ricostruire faticosamente una forma estetica calata nel mondo e capace tuttavia di esprimere quel poco di verità che è in grado di sopportare, una forma che abbia in sé intrecciate finitezza e infinità. Significa indicare attraverso questa forma estetica una via per restituire all'individuo la capacità di significazione di sé e della realtà. Significa, infine, fare della forma romanzo uno strumento esistenziale e, soprattutto, politico.