

Mediascapes journal 9/2017

Benjamin e il medium romanzo*

Donatella Capaldi**

Sapienza Università di Roma

Giovanni Ragone***¹

Sapienza Università di Roma

Walter Benjamin first described and understood media historical evolution in a holistic way. Analysing his attitude towards the novel, the most important genre of modern literature, is crucial for deepening Benjamin's theories. This paper shows his critical process from youthful approach to Dostoevsky, influenced by his studies in Romanticism and by Lukács, and based on a double interpretive level: the "material content" and the "truth content" of a work of art, and its form as an open fragment within the dynamics of knowledge. In addition, it highlights Benjamin's metaphoric structure discovery of space and objects until his first sociological insights at the end of the twenties. At that time he was particularly interested in the writing development, the literary genres and the popular culture ones, the collective imagery and information power. Finally, the paper focuses on the Benjamin's media theoretical framework, when he seemed to shift his attention especially to cinema in his most famous essays (1934-1936). Even if his position on the novel was quite negative in his last years, the novel remains a relevant critical counterpoint. Indeed, Benjamin concentrated throughout the thirties on literacy narrative hypothesis according to media hybridization and montage practice, to the restoration of epic communication patterns and to Kafka's prophetic and fully metaphorical tales.

Keywords: Novel, Media, Benjamin, Cultural Industry, Imaginery, Metaphor.

“... sono infinitamente (precisamente) in connessione”
(Hölderlin, Pindar-Fragmente)

Il doppio fondo del romanzo

Nel primo breve scritto di Benjamin su L'idiota, nel 1917, si condensa l'idea del romanzo come struttura a doppio fondo che resterà a presidiare le successive svolte teoriche, fino a una interpretazione compiutamente mediologica. Il punto di partenza, o il centro di gravità, del ragionamento è in una celebre formula di Novalis: “Ogni opera d'arte contiene un ideale a priori, una necessità di esistere” (Novalis, 1797, p. 231). Occorre attraversare un confine, saltare oltre la vicenda apparente, oltre la “ripugnante crosta di psicologia spicciola” e i cliché del romanzo di genere, che Dostoevskij sapeva gestire con

* Articolo proposto il 15/10/2017. Articolo accettato il 15/11/2017.

** Email: donatella.capaldi@uniroma1.it

*** Email: giovanni.ragone@uniroma1.it

(metaforica) perseveranza, trascinandovi il lettore. Così è il destino – degli uomini e del popolo russo – il territorio autentico dell'Idiota: “Il destino profondo degli individui, fluttuante nella propria aura, è iscritto da Dostoevskij nel medium mitico del destino del popolo russo” (OC1, 1917a, p. 305). Un destino che si nasconde nel vagare straniato del principe Myškin - inesperto, ingenuo e malato - tra ambienti mondani e convenzioni sociali, tra conversazioni stereotipate e chiacchiericcio “da romanzo di genere inferiore”, nella sconsolante contrarietà di amici e conoscenti, scandalizzati dal suo comportarsi da “idiota”. Myškin non è un soggetto “forte” temprato dalle esperienze del romanzo di formazione, anzi, appare senza orientamento e senza scopo; ed è centrale per Benjamin proprio il suo isolamento, incalzato dagli eventi: la vita, con la sua continua tensione, si appropria della sua solitudine, in un “dispiegarsi infinito che però non si risolve”, verso il quale Myškin rimane sempre indietro (OC1, 1917a, p. 306). La sua purezza d'animo, lo sguardo ingenuo e immediato, l'incostanza, sono dunque una allegoria della Russia contemporanea...

Che l'opera d'arte sia coincidenza di un doppio piano, un contenuto reale e uno nascosto, è l'intuizione che il giovane Benjamin ha formalizzato già nel 1915, esaminando due poesie di Hölderlin: *Dichtermut* (Il coraggio dei poeti) e *Blödigkeit* (Timidezza), sulla scia della stessa citazione di Novalis: la “verità” della poesia, l'apriori da cui essa scaturisce, è il *Gedichtete*, il “poetato”, quel territorio-limite che segna il passaggio dalla vita alla poesia, e ne costituisce la premessa, delimitando e formando il medium poetico:

Nella sua forma universale il poetato è unità sintetica dell'ordine intellettuale e di quello intuitivo. Questa unità viene ad assumere una figura particolare, quando si configura come forma interna della particolare creazione (OC1, 1915, p. 218).

L'affinità tra il poetato e la verità è visibile soprattutto in *Timidezza*, nella coincidenza tra divinità, viventi, poeta e destino secondo una legge di identità, che elimina le gerarchie mitologiche tra dei e uomini: la loro compenetrazione reciproca è il *mitico*, ossia quella trama di relazioni “nel quale l'identità dell'essere singolo è funzione di una catena infinita di serie, dove si dispiega il poetato” (OC1, 1915, p. 224). E le connessioni mitiche vengono intrecciate nell'opera d'arte in una forma unica: nel *Gedichtete*, che è “la premessa della poesia, come sua forma interna, come compito artistico” (OC1, 1915, p. 220), è impossibile isolare unità singole, perché esso deriva dall'insieme delle relazioni tra arte e vita (v. Palma, 2006).

Ora per Benjamin non solo la poesia ma anche il medium romanzo si snoda su un doppio livello, spingendo occultamente la vaghezza e semplicità di Myškin nella costellazione mitica del destino del giovane popolo russo, caduto secondo Dostoevskij in uno stato di dissociazione culturale, e arenato nella “vana” Europa. E il *mitico*, la “verità” dell'opera d'arte come medium, si cela all'interno di un groviglio di tipi “incollati l'uno sull'altro”, di psicologie spicciole e codici linguistici stereotipati: quel flusso “inautentico” che tracima nel romanzo.

La stessa struttura a doppio livello caratterizza più in generale la lingua, il medium della comunicazione. In un altro breve scritto giovanile (*Sulla lingua in generale e sulla lingua*

dell'uomo) B. distingue: lo strato della "ciarla", della parola come mezzo, della parola vana (la babele posticcia che circonda Myškin!), intesa come comunicazione / trasmissione di informazioni che avviene attraverso la lingua; e lo strato originario in cui l'essere spirituale si dà immediatamente nella lingua come specifica infinità, residuo della lingua edenica che nomina originariamente le cose ("l'immediatezza nella comunicazione del concreto, il nome": OC1, 1916a, p. 295). Il rapporto tra le lingue consegue dalla loro traducibilità. Ma tradurre è anche misurarsi con ciò che non ha nome, con la lingua allo stato nascente, muta, residuo della Creazione. Perché "... la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma è anche simbolo del non-comunicabile" (p. 293), ossia del lato simbolico del linguaggio collegabile al segno. E sintomaticamente, in appendice (OC1, 1916b), compare lo schema seguente:

Lingua → Traduzione-Traduzione della lingua (Romanzo).

Così, nell'Idiota, "di fronte al linguaggio assente del fanciullo si dissolve, per così dire, il linguaggio degli uomini di Dostoevskij" (OC1, 1917a, p.308). E così nel geniale Balzac – osserva B., sempre nel 1917 – le grandi realtà metafisiche muovono l'ordine geometrico della narrazione (OC1, 1917b). In seguito, il ragionamento di Benjamin sulla struttura a doppio fondo del medium matura soprattutto nel lungo saggio sulle Affinità elettive di Goethe, del 1922. Nel romanzo goethiano il "contenuto di realtà" sembra consistere sia nel tema del matrimonio come vincolo: l'unione tra Eduard e Charlotte, incrinatasi per l'arrivo nel loro castello di due ospiti, la giovane Ottilie e il Capitano, Otto; sia nel tema delle forze naturali di attrazione chimica, che rimescolano le coppie per affinità: Eduard con Ottilie e Charlotte con Otto. Ma il conflitto fra matrimonio e attrazione, o tra dovere e inclinazione è il vero significato dell'opera? Il critico deve fermarsi al "commentario" (sul "contenuto di realtà"), o deve piuttosto ritenerlo un punto di partenza? In effetti un altro nucleo di verità, occulto, sostanzia le vicende "reali", e coincide con le potenze mitiche dell'opera: "... Tutto ciò che è umano diventa fenomeno", osservabile dentro il testo, ma "come essenza rimane il mitico" (OC1, 1922, p. 531).

Lo strato mitico delle Affinità goethiane è dato, secondo il saggio di B., dalle forze telluriche della natura, sotto le quali soccombono i protagonisti: essi vorrebbero dominarle, ma sono consci della loro impotenza: "Fin dall'inizio i personaggi sono in balia delle affinità elettive. Ma i loro impulsi misteriosi fondano [...] non l'intimo accordo spirituale degli esseri, ma solo la peculiare armonia degli strati naturali profondi". Le forze sovrumane del mito spingono la vicenda fino alla forma originaria del sacrificio di Ottilia, espiatorio e anticipato da simbolismi di morte. Mentre per gli abbandonati "non è l'amore ad essere originario, originaria per la loro è la situazione nella quale le antiche forze sacramentali del matrimonio, che va in rovina, mirano ad annidarsi tra loro come forze mitiche, naturali" (OC1, 1922, p. 602).

L'idea del doppio livello come forma costitutiva e generativa del romanzo non verrà più abbandonata da Benjamin. Il contenuto di verità (mitico) condivide gli stessi diritti dell'accaduto, degli eventi raccontati, del contenuto di realtà, e fa germinare i suoi semi nel

primo (che è la sua apparenza); pur rimanendo celato in esso ne è la condizione, e concorre alla durata e alla permanenza dell'opera (OC1, 1922, p. 541).

Ma anche al suo fluttuare, al suo oscillare. In un appunto successivo alle riflessioni sull'Idiota l'attenzione si concentra sui continui cedimenti e slittamenti che caratterizzano i personaggi, e sul dualismo dinamico che segna il ritmo della narrazione: "In questo romanzo c'è un movimento simile al disfarsi e all'essere frettolosamente raccolto di un fascio". Il medium è sottoposto ad ogni tipo di sollecitazione: dal movimento del "raccoliere", dal punto di vista di Myškin che conserva l'innocenza dell'infanzia, al suo rapido "disfarsi", dal punto di vista del pubblico. E il senso di straniamento e dispersione è incorporato nel protagonista, proiettato sul suo simulacro "mitico" interiore, ma percepito dal lettore - verso l'esterno - nei suoi frammenti. Così si crea un movimento (apparentemente) oppositivo, una oscillazione pulsante, e una resa spettacolare, non solo nel testo, ma tra testo e pubblico, fra autoproduzione e autoannullamento (OC1, 1921). L'effetto, come Benjamin rimarca ancora nel 1927, in chiosa a una recensione del Cameriere di Ivan Šmelëv, è che finito un libro di Dostoevskij "devo riprendere coscienza di me stesso come se mi svegliassi [...] Poiché Dostoevskij incatena la mia coscienza e la trasporta nel terribile laboratorio della sua fantasia, la espone a eventi, visioni e voci in cui mi diventa estranea, e si dissolve". La coscienza del lettore si arrende, prigioniera dei personaggi, anche dei minori. Una perdita di controllo di coscienza che non avviene in Stendhal, Flaubert, Dickens e Keller: essi "predispongono romanzi come case da cui si può uscire all'aperto, si può restare sé stessi anche in maniera diversa" (OC2, 1927a).

L'idea del farsi e disfarsi oscillatorio come meccanismo narrativo derivava dall'estetica romantica, oggetto già all'inizio del 1917 della tesi di dottorato di Benjamin: uno studio sulla 'medialità' nel primo romanticismo che si riverbera decisamente nelle sue posizioni giovanili sul romanzo. I primi romantici come Friedrich Schlegel e Novalis scelsero come oggetto di riflessione l'arte, e non l'io che pensa l'assoluto - il "pensiero del pensiero" di Fichte. Solo l'attività di pensiero del soggetto, la riflessione, può contenere il mondo: essa "costituisce l'assoluto e lo costituisce come medium" (OC1, p. 376). E il romanzo, che per i primi romantici è la più alta espressione della poesia, la più alta delle forme simboliche, è al centro di quella 'medialità', in cui la riflessione del magma spirituale si addensa istantanea in una forma. Tra la forma, che è l'apparizione oggettivata della riflessione, e l'opera d'arte, che ne diviene essenza, si sviluppa una continua tensione: catene di pensiero si aggregano e si disgregano, seguendo infinite nuove combinazioni. Fra le teorie del primo romanticismo, quella che più colpisce Benjamin riguarda proprio l'ars combinatoria della riflessione che si attuerebbe nel romanzo; l'universo che pulsa nell'opera e la sostanza non riproduce infatti idealisticamente il dispiegamento dell'assoluto, ma si muove secondo processi di relazione, in una rete di connessioni senza fine, di *arabesque*, che collega l'infinita molteplicità di modi che caratterizzano il fenomeno: "Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, una infinità del processo, ma un'infinità della connessione" (OC1, 1917, p. 367). Come nel passo di Hölderlin che abbiamo collocato in esergo: "infinitamente (precisamente) in connessione...

L'opera è infatti per i primi romantici un frammento che pur provvisoriamente concluso rimane a valenza aperta, illimitato rispetto alla dinamica infinita del farsi della riflessione.

L'impulso a costituire nell'opera artistica la sua relazione con l'idea, pur nel disgregamento dei gangli che questo confronto comporta, è guidata dal principio di ironia: la spinta infinita si autodelimita "precisamente" in un oggetto finito, proprio perché i ritmi ininterrotti del pensiero, mentre si collegano in una nuova unità, trapassano intanto nella sua autodissoluzione "ironica". Gli *arabesque* (la riflessione dell'infinito) trovano unità solo nella molteplicità delle forme (dove il prototipo è la Lucinde, il romanzo di Schlegel: OC1, p. 434). Questa è la stessa tesi che Benjamin riversa nelle osservazioni sulla oscillazione ironica tra autoproduzione/autoannullamento nel protagonista dell'Idiota e nella sua relazione con il popolo russo: dall'infanzia ferita di entrambi potrebbe dispiegarsi la vita, ma solo nell'inabissamento in un "cratere", che diviene al tempo stesso possibilità di riscatto.

Poiché mancano la natura e l'infanzia l'umanità può essere raggiunta solo nella catastrofe, con l'autodistruzione. Il rapporto della vita umana con il vivente, ancora all'interno della sua morte, l'incommensurabile abisso del cratere da cui potrebbero, un giorno, scaricarsi violente forze umanamente grandi, è la speranza del popolo russo (OC1, 1917a, p. 308).

Secondo le idee primo-romantiche il romanzo non corrisponde all'aspirazione nostalgica di una unità ideale irraggiungibile, né a un passaggio dall'idea-archetipo alle opere (un "torso incompiuto", come teorizzava Goethe). Ma è piuttosto una *partecipazione* agli archetipi (a questo corrisponde nel giovane B. l'idea di *medium*), un momento transeunte nella forma trascendentale del vivente, anche casuale o equivoco, e anche in modi lontani da ogni bellezza. E al concetto di opera si lega indissolubilmente quello di critica: l'atto interpretativo rimette in moto il sistema della riflessione, immette il critico nel suo movimento infinito, e riaccende la vita dell'opera, individuando come la riflessione è assolutizzata (e dissolta) nel medium artistico. Friedrich Schlegel non si proponeva di dare un "giudizio" sul Wilhelm Meister di Goethe, ma di individuare il "metodo del suo compimento", di scoprire cioè "le segrete disposizioni dell'opera". E di "compiere le sue nascoste intenzioni" (OC1, 1919, p. 405). Tutto questo è all'origine del metodo di Benjamin, del suo tentativo di conoscere per "sprofondamento", fluttuando nell'indagine intorno alla metafora strutturale, al doppio livello che è "la verità dell'opera" (Maj e Messina, 2000; Salonia, 2011; Chang, 2014). Ed è all'origine del concetto di "aura", che già nel saggio su Dostoevskij del 1917 si manifesta come oscurità, mistero: il non pienamente definito, l'attrazione fatale dei personaggi del romanzo, tutti in qualche modo "idioti" perché fluttuanti in una logica altra rispetto alla banalità dell'azione, in cui pure sono completamente coinvolti.

Un anno prima, nel 1916, Lukács concludeva la Teoria del romanzo con un incompiuto accenno a Dostoevskij. Ne avrebbe spiegato i motivi solo nel 1962: la parabola storica della forma narrativa in cui la modernità si era rappresentata per secoli era ormai esaurita; l'arte poteva allora solo restituire l'immagine "di un mondo fuori dai suoi cardini..." e della perdita irreversibile della "spontanea totalità dell'essere". Perciò Dostoevskij "non ha scritto alcun romanzo". Il suo racconto di un uomo "polemico e problematico", alla ricerca della

viva immanenza del senso, di un modo di elevarsi dal groviglio del quotidiano, “dall’insostenibile autogenerazione di un mondo di macerie”, dal germinare continuo dei generi, non poteva più essere opera “totale”. Sia dell’epica che del romanzo possono darsi, da allora, solo frammenti (Lukács, 1916). Ma per Benjamin il discorso chiuso dal testo capitale di Lukács – di cui è un attento lettore, almeno dai primi anni Venti – rimarrà aperto. Esistono ancora vie del romanzo in grado di rappresentare la “tragedia” (o l’entropia) della metropoli? Può darsi, nel mondo ipermediatizzato, una ridefinizione non subalterna delle funzioni e delle forme del narrare?

Il romanzo come medium di massa

Quando il tema del romanzo inizia dopo una non breve pausa (1918-1925) a ricomparire nell’orizzonte benjaminiano, le modalità delle sue ricerche sono cambiate. Al centro, non sono più né le motivazioni dei personaggi, né le strutture concettuali, ma le osservazioni sugli spazi, disseminate tra il 1926 e il 1929 in alcuni frammenti di *Strada a senso unico*, in uno stile che poi si travaserà nel *Passagenwerk* (Axer, 2012). E gli oggetti di cui B. intende ragionare - a parte una recensione piuttosto svogliata di un romanzo sovietico (OC2, 1927h) - sono ora tra i più popolari, per esempio quei gialli “nel cui centro dinamico sta il terrore suscitato dalla casa. La disposizione dei mobili è l’insieme a mappa delle trappole mortali, e la fuga delle stanze prescrive alla vittima l’itinerario della sua propria fuga”. Gli ambienti, infatti, funzionano nei gialli direttamente come forme estetiche, simbolico-sociali. Così le stanze *fin de siècle* di Edgar Allan Poe, “sovraccariche d’intagli, gli angoli senza sole occupati dal palmizio, la verandina dietro la barricata della balaustra, e i lunghi corridoi col sibilo della fiamma a gas... degna dimora soltanto di un cadavere”: ossia l’immaginario della “casa borghese, anelante all’assassino senza nome come una vecchia lasciva al suo ganzo”: il genio di Poe anticipa – come sarebbe accaduto in seguito a Baudelaire e Dostoevskij - ambienti e personaggi che sarebbero esistiti solo in tempi successivi; ma anche altri testi, benché sottovalutati perché “di genere”, da Conan Doyle a A.K. Green al *Fantasma dell’Opera* di Gaston Leroux, aprono squarci su “una porzione del pandemonio” della metropoli ottocentesca, e sulla sua entropia verso l’estinzione (OC2, 1926-1927, pp. 412-413). Più tardi, nel 1930, in chiave più dichiaratamente mediologica, la fuga di stanze viene messa in relazione alla situazione del lettore di gialli in treno, alle prese con l’“imprevedibile fuga di soglie spaziali e temporali lungo le quali il viaggio procede”, e col tentativo di “stordire l’una paura con l’altra”. La domanda (la paura) del lettore dà allora luogo a quella struttura dei racconti “fortemente ritmati e sincopati le cui stazioni si passano al volo, con l’orologio alla mano, come i buchi di provincia che sono lungo il percorso” (OC4, 1930a). E sempre basata sulla metafora spaziale e temporale è una recensione pubblicata nel 1928 su *Mont-Cinère* di Julien Green, un bestseller dell’epoca: la vicenda si svolge in ambienti “inenarrabili... come le tristi case-castello di Poe”, sfruttando gli effetti di “un brusco cambio di temperatura” che “coglie all’improvviso il lettore”, illuminando fulmineamente “le radure dei tempi – l’una dopo l’altra, scialbe e

fuggevoli”, mentre la casa diventa una fuga di grotte e gallerie che si perdono nei primordi dell’umanità”. Dunque, secondo Benjamin, il doppio fondo della narrazione si cela anche qui nella struttura spaziale: se le architetture moderne vogliono liquidare le forze magiche, nelle case e nelle camere, trasformandole in meri ambienti d’uso, l’intuizione del romanziere le resuscita in un mondo di saga, sotterraneo:

L’abitazione è dunque ancor sempre una tana, l’abitare è ancor sempre un accadere pieno di angoscia e di magia, che forse non è mai stato più distruttivo di quanto sia sotto il manto dell’esistenza civilizzata e del piccolo mondo borghese-cristiano? ... Una razza umana, una stirpe leggendaria che nella tragedia greca spezza per la prima volta la catena del mito (la tragedia non è altro che questa breccia), qui, nel mezzo del chiarore spettrale e della fredda obiettività del secolo scorso, sprofonda nuovamente nella sua esistenza più oscura, più legata, più priva di prospettive. In tal modo è potuto accadere questo fatto straordinario: un romanzo ha raggiunto la necessità della tragedia antica, anzi una necessità più disperata e rigorosa (OC3, 1928, p. 216).

Sempre su Mont-Cinère, un riferimento alla “preistoria del XIX secolo, i cui monumenti ci parlano, dopo il surrealismo, in modo sempre più comprensibile...” allude al lavoro iniziale per il *Passagenwerk*, ossia al tema della metropoli come coacervo di strutture, linguaggi e media, luoghi ed esperienze percettive; spazi (e rovina) di cui è possibile intuire il senso. E allo stesso modo in un’altra recensione su Berlino segreta di Franz Hessel, B. elogia la tecnica narrativa di quel libro, basata su un assemblaggio di immagini della città, che contengono in sé “come celle la misura degli avvenimenti”, “che è quella delle figure di una danza”. Una tecnica che Hessel, “un poeta [...] esperto di soglie, in mezzo al mare di case”, porta nelle vicinanze del fotomontaggio: casalinghe, artisti, signore, negozianti, intellettuali, con le ombre delle maschere di Platone e di Menandro che si sovrappongono a loro, in una specie di commedia musicale alessandrina; con il dono di tenere insieme le metropoli che invecchiano, fra le rovine del secolo passato, e l’evocazione dell’antico (OC2, 1927b).

In parallelo alle analisi sugli spazi, di nuovo a un frammento del 1926 o 1927 di *Strada a senso unico* risalgono i primi ragionamenti mediologici di B. sulla scrittura, sul libro e sull’immagine: “la modernità (il nostro tempo) si contrappone in particolare all’epoca della stampa, quando la Bibbia divenne pratica e patrimonio popolare”. Ma è un’epoca giunta alla fine, e insieme ad essa anche “la struttura del medium libro va incontro alla sua fine” (OC2, 1927c, p. 423). Lo ha ben compreso Mallarmé, tentando di incorporare nella pagina a stampa la tensione grafica della *réclame* (e in seguito, meno consapevolmente, i dadaisti). La scrittura, “coricata nel leggio del manoscritto e stesa nel libro a stampa”, è stata tuttavia per secoli autosufficiente, autonoma; ora viene “trascinata inesorabilmente nelle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico”, e “torna altrettanto lentamente a risollevarsi da terra: il giornale più ritto, il cinema e la pubblicità in dittatoriale verticalità. [...] È questo il severo tirocinio della sua nuova forma”; mentre l’“arcaico silenzio del libro” frana sotto “gli sciami di cavallette della scrittura, che già oggi oscurano agli abitanti della città il sole del cosiddetto spirito”. L’evoluzione della comunicazione scritta sarà del resto basata sulla tecnologia (ed è una giusta intuizione di B.: dalle macchine a schede perforate alle ICT): “lo schedario porterà alla conquista della

scrittura tridimensionale, sorprendente contrappunto alla tridimensionalità della scrittura nelle sue origini di runa e quipu...”. Già ora in via di ibridazione con la “nuova eccentrica ricchezza di immagini” della grafica, il nuovo medium “conquisterà di colpo contenuti adeguati”; una situazione alla quale i poeti, nella loro specialità di “esperti di scrittura”, possono rispondere solo aprendosi alle competenze tecniche, e statistiche, e inventando una “scrittura variabile internazionale” (OC2, 1927c, pp. 434-435, passim).

Nei frammenti successivi, assumendo via via il radar del mediologo, B. inizia a ragionare sulla pubblicità come medium (mercantile) della sensazione immediata e sulla simmetrica fine della critica e di ogni visione di insieme (OC2, 1927d), poi sulle relazioni tra corpo, tecnologia e scrittura (OC2, 1927e). E approda – un passaggio decisivo – a un’idea dell’immagine visiva come processo “vivente” e attivo (con innervamento e respiro), assai differente dalla parola - che è “infiammazione potente ma momentanea”, e “ridotta poi a brace annerita” (OC2, 1927f). Significativamente la riflessione viene subito applicata al racconto, poiché già a questa altezza per Benjamin l’arte del narratore è soprattutto un’arte dell’immagine: “il potere della fantasia è il dono dell’interpolare nell’infinitamente piccolo, d’inventare per ogni intensità tradotta in estensione una nuova, densa pienezza, insomma di prendere ogni immagine come se fosse quella del ventaglio ripiegato”, ossia di una struttura che respira solo quando si apre (OC2, 1927g).

Sono questi gli elementi che preparano la ricerca di un quadro teorico più compiuto (Kang, 2014) - tenendo conto, naturalmente, anche dei rapporti fra Benjamin e il Siegfried Kracauer del *Detektivroman* (1925), e di *Das Ornament der Masse* (1927). E infatti nel 1929, ragionando sui “romanzi per le domestiche”, B. inizia a pensare a una sociologia della letteratura di massa: occorrerebbe classificare i romanzi “in base al loro pubblico, metodo proficuo, e difficile da applicare [...], guardare dentro i rapporti di produzione [...], indagare la struttura geologica della montagna libro” (OC3, 1929d, p. 303). Nella letteratura popolare, tradizionalmente disprezzata, è possibile “riconoscere i tipi di questi romanzi, stereotipi ma in variazione come ogni linguaggio delle forme”, anzi procedere in quella direzione è necessario poiché le forme sono espressione della volontà di generazioni e classi. “Ci avviciniamo ancora con goffaggine a queste opere goffe”, che esprimono una straordinaria fame di intrecci da parte di soggetti sociali reali: “[...] il libro è stato in origine un oggetto di consumo, anzi un alimento. Questi qui sono stati divorati. Vi cercheremo dunque la chimica alimentare del romanzo” (OC3, 1929d, p. 305). Dal romanzo seriale, così come da altri “luoghi” della magmatica metropoli del XIX (e XX) secolo, promana un immaginario collettivo, che è di ordine onirico: “L’archivio di tali oggetti eterni è il sogno, quale Freud ci ha insegnato a riconoscerlo” (OC3, 1929d, p. 304).

Quasi dieci anni dopo, nel 1938, Benjamin tornerà a occuparsi in grande stile dei generi popolari, ma quelli del passato, la Parigi del secondo Impero in Baudelaire: scriverà una lunga e documentata storia del feuilleton nel suo rapporto con il giornale (OC7, 1938: I. *La Bohème*: pp. 110-120), puntando sulle microstrutture, sulle orme di Simmel (nella vita metropolitana la vista predomina sull’udito, e il soggetto ha urgenza di conoscere con esattezza l’antropologia e gli interessi della nuova fauna urbana: di qui i fascicoli effimeri delle “fisiologie”). Nella metropoli, come B. afferma seguendo una linea che sarà ripresa in pieno dal revival benjaminiano degli anni ’60 e ’70 (e sul nostro versante soprattutto da

Abruzzese, 1973), germinano i romanzi sulle “funzioni che sono proprie alla massa” (OC7, 1938, p. 126), in particolare in una situazione in cui la folla è il rifugio per gli individui (asociali), sconosciuti l'uno all'altro, Con Dumas, Sue, Balzac e con il Dupin di Poe tradotto da Baudelaire il Flâneur, l'uomo nella folla, diventava così “investigatore suo malgrado”.

L'elemento sociale originario del racconto di investigazione è la cancellazione delle tracce del singolo nella folla della metropoli [...]. Dall'epoca di Luigi Filippo nella borghesia si nota la tendenza a compensare la mancanza di tracce [...]. Il tentativo avviene all'interno delle mura domestiche [...]. È un instancabile affannarsi a prendere l'impronta di una infinità di oggetti; si cercano custodie e astucci per pantofole e orologi da tasca, per termometri e portauova, per posate e ombrelli. Si preferiscono fodere in velluto e in felpa che conservano l'impronta di ogni contatto [...]. Con il Secondo impero l'appartamento diventa una specie di guscio, un astuccio dell'uomo borghese in cui adagiarlo con tutti i suoi aggeggi (OC7, 1938, pp. 131-132).

Il soggetto di Poe è un uomo a disagio in compagnia di sé stesso: cerca la folla per far perdere le sue tracce. E al centro, in Poe come in Hoffmann e in Dickens, c'è lo spettacolo della metropoli, la strada come *intérieure*, la città illuminata a gas, nera eppure splendida. Incerta e dura. Poe esprime nella folla di Londra “il disperato isolamento degli uomini nei loro interessi personali... nella insensata uniformità, sia dei loro abiti, sia del loro modo di fare”. E mentre Parigi era ancora pronuba a flâneur e *passages*, figure di una protesta implicita contro la divisione del lavoro e gli specialisti, Poe inventa per Londra il repertorio della clownerie, dell'eccentricità vitalistica del Luna Park che verrà. L'uomo della folla di Poe finisce in un grande magazzino a più piani e ci sta un'ora e mezza senza comprare nulla (OC7, 1938, pp. 133-137).

Ma torniamo al percorso che porta Benjamin a costruire una teoria compiuta, sui media e sul romanzo. Gli anni decisivi, dopo la scoperta intorno al 1929 della serialità come archivio dell'immaginario collettivo, sono quelli dal 1933 al 1936 - soprattutto con la prima sintesi del *Passagenwerk*, nel 1935, e la prima stesura dell'Opera d'arte, nel 1936 - che proviamo qui ad attraversare come un unico discorso.

La “chimica alimentare” del lettore riemerge all'inizio come “divoramento”: “Quante le esperienze delle quali è consigliabile leggerle ma non – farle. Giovano a molti che sarebbero annientati se dovessero imbattervisi in natura” (OC5, 1933a). L'idea di immaginario collettivo come creazione delle masse si collega qui all'idea di linguaggio come attività mimetica collettiva, entro la quale il romanzo si costituisce come una funzione (sociale) specifica, che consente di “capire intuendo” (OC5, 1933b), a differenza del giornale, che dà informazioni corredate da spiegazione. Il romanzo, che sollevando il mondo dal suo stato crudo, come la cucina, “per formarne quanto ne è commestibile e estrarne il gusto”, si giova di un'arte del narrare che consente, almeno parzialmente, di “mantenere libera da spiegazioni una storia mentre la si racconta”. Mentre l'informazione, che “si consuma nell'istante della sua novità. Vive solo in quest'attimo. A quest'attimo essa deve interamente consegnarsi e spiegarsi senza perdere tempo. Non così il racconto:

questo non si esaurisce. Esso conserva la propria forza raccolta all'interno e sa dispiegarsi anche dopo lungo tempo" (OC5, 1933a).

Non è indifferente, in questo passaggio, l'uso del termine "racconto" nella coppia oppositiva con "informazione": poiché la forza mimetica (la sapienza narrativa ma anche la "verità" celata) dei romanzi contemporanei, nello sguardo di Benjamin, è assai dubbia. Sul mercato ci sono quasi solo scrittori "populisti", incluso il sottoproletario Céline, ripetitori ingenui delle forme del romanzo borghese ("arretrati nel punto di vista, e arretrati nella tecnica"). L'avanguardia non scrive romanzi - tranne Gide e Proust, che surriscaldano all'estremo l'individualismo l'uno e lo snobismo come maschera dell'uomo-consumatore l'altro (OC6, 1934a, pp. 61-62). I surrealisti puntano sulla trasformazione degli intellettuali in tecnici dell'immaginazione, forse la via più lunga "verso la critica radicale dell'ordine sociale", ma è una via che prescinde totalmente dal romanzo (OC6, 1934a, p. 71)

Restano i *nuovi* generi popolari: fantascienza e fumetto. La guerra mondiale ha consegnato all'umanità un mondo saturo di tecnologie e di nuove mitologie, ma povero di esperienza, e senza radici nel patrimonio culturale, abitato da "nuove e amabili creature, che non somigliano all'uomo". I romanzi di Scheerbart, ma anche le storie di Topolino, mostrano questo desiderio di una vita "senza aura", di una "nuova povertà. Il contrario dell'accumulo di tracce che lasciava il borghese nella sua casa tardo ottocentesca [...]" (OC5, 1933c, pp. 542-543). Incombono crisi e guerra. I pochi potenti, come tutti i soggetti della nuova epoca sono senza esperienza. Sono barbari. Ma anche cattivi. E almeno la letteratura di massa li prende in giro:

Gli altri allora devono prepararsi, e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene. Talvolta il singolo può pure cedere un po' di umanità a quella massa, che un giorno gliela renderà con interessi e interessi raddoppiati (OC5, 1933c, pp. 543-544).

Del resto, la "congerie disordinata e priva di rapporti" del giornale, che "rifiuta qualsiasi altra forma di organizzazione fuorché quella che le impone l'impazienza del lettore" (lo stato d'animo abituale di chi pretende o s'illude di prendere direttamente la parola), prefigura una nuova potenziale mutazione della parola scritta, che guadagna in estensione ciò che perde in profondità. E così inizia ad affievolirsi anche nella letteratura la distinzione tra autore e lettore (quella distinzione che la stampa tiene in vita scaltramente, in un modo già allentato): "L'autorità letteraria non si fonda più sulla cultura specialistica ma su quella politecnica, e diventa così bene comune" (OC6, 1934a).

Il ragionamento, anticipato da una pagina di diario di tre anni prima (OC4, 1931a), è ripreso in toto nella conferenza (forse mai avvenuta) su L'autore come produttore (dell'aprile 1934), che continua ad approfondire il discorso sulla "tecnologia" del racconto, e più in generale sul modello della mediazione letteraria (Herberichs, 2014). È in corso, osserva Benjamin, un imponente movimento di fusione e rinnovamento delle forme; esso incorpora in prevalenza processi meccanici-automatici, in cui l'innovazione non genera riflessione e conoscenza; ma è anche possibile immaginare operazioni estetiche di segno

opposto. Come esempi *ad negativum* funzionano la parabola dei romanzi del “nuovo realismo” tedesco, costruito su routines e tecnica del racconto borghesi, e presto ridotto a mero genere di intrattenimento, o anche la parabola della fotografia, decaduta a genere di consumo quando si è passati da un orientamento sulla realtà come esperienza autentica a una “trasfigurazione della realtà”, dove la metafora costante e banale è “il mondo è bello”. In entrambi gli esempi la stessa miseria delle masse si trasforma in oggetto di godimento, di moda, di allargamento del pubblico... Ma se il fotografo immette commenti scritti, e se lo scrittore scatta fotografie... tutto cambia. La via alternativa è dunque quella di una ibridazione attiva delle forme: la “letteraturizzazione delle forme di vita”, celebre formula benjaminiana che allude in realtà alla fusione e creazione di nuovi media, tali da indurre riflessione, e di farci riconoscere con stupore le situazioni dell’eroe del racconto come le nostre; una “tecnica basata sul riso, sul dentro e fuori”. E il riferimento per il futuro è naturalmente Brecht, con il suo superibrido tra epica, teatro, romanzo, montaggio, musica (OC6, 1934c).

Gli stessi schemi tornano l’anno successivo, negli ultimi capitoli dell’Exposé su Parigi, la capitale del XIX secolo, in particolare “Baudelaire, o le strade di Parigi”, e “Hausmann o le barricate”: sono stati i giornali, nella metropoli, a organizzare mediante “immagini dialettiche” il mercato di massa delle arti (e dei valori spirituali); dopo il distacco narcisistico del dandy baudelairiano, e la consapevolezza raggiunta da Balzac sulla rovina della borghesia, le avanguardie sperimentali non hanno dato risultati; solo il surrealismo si è mosso intervenendo sui processi reali; e intanto si sviluppava l’industria culturale. “Lo sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso. E le forme creative si sono emancipate dall’arte. Architettura, fotografia, grafica pubblicitaria, letteratura sottoposta al montaggio già nel feuilleton”, sono tutte forme di produzione per il mercato, anche se esitano ancora sulla soglia. Il paesaggio, nel Novecento, è totalmente cambiato, e del passato restano i passages e i panorami “come residui di un sogno [...]”. Ma ogni epoca sognando urge al risveglio” (Benjamin, 1935).

Finché, nei primi quattro paragrafi del celebre saggio su L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica, tutte le intuizioni sin qui affiorate trovano una definitiva coerenza teorica, e vengono declinate secondo una terminologia e un apparato concettuale basati sul concetto di *medium* - trasferito dalla matrice romantica al senso che oltre un quarto di secolo dopo gli verrà attribuito da McLuhan, e poi dalla cultura occidentale e globale (OC6, 1936a). Lo *statement* mediologico di Benjamin comprende, nell’ordine: il programma di analisi degli sviluppi dell’arte sempre entro le “condizioni di produzione” (par. I, 271); la visione delle tecnologie della riproduzione tecnica come momenti di un unico processo culturale (in termini attuali: la mediamorfosi), che porta in primo luogo a “far gareggiare l’immagine con la parola”, a corroborarla con il suono, e che in seguito registra l’autonomizzarsi della “riproduzione” anche come forma artistica (in termini attuali: l’industria creativa culturale, basata su massa, serialità e virtualizzazione, che diventando centrale agisce sulle altre forme d’arte) (par. II, 272-273); gli effetti dei nuovi media (indebolimento dell’autorialità e dell’originalità, delocalizzazione) come “liquidazione generale” della tradizione culturale e delle arti (par. III, 273-275); la natura storico-sensoriale della mediamorfosi (“Il modo secondo cui si organizza la percezione

umana – il medium in cui essa ha luogo”), che è condizionata storicamente dalle “modificazioni nel medium della percezione di cui noi siamo contemporanei, con la relativa decadenza dell’aura”: se essa scompare è “perché le masse tendono ad avere le cose più vicine”, e a riprodurle. A possederle. A serializzarle (par. IV, 275-276).

Nei paragrafi successivi si aggiungono all’impianto mediologico i celebri ragionamenti sulla tradizione culturale dell’arte (del resto connessi ai ragionamenti di B. sull’epica di cui tratteremo in seguito) e sulla sua sostituzione con l’automazione e il gioco, ribaditi in particolare a proposito dell’arco storico dell’immagine, fino al cinema dove l’opera nasce “solo” attraverso tecnologia e montaggio. Con il dominio della tecnologia nella *mimesis*, (“corpo che imita, rendendo apparente il suo oggetto e giocando con il suo oggetto”), il gioco prevale sull’apparizione; ed è una “valorizzazione altamente produttiva”, perché l’immagine viene staccata dall’uomo e diventa trasportabile davanti alla massa. L’attore sa che sarà la massa, invisibile, a controllarlo. Il rapporto tra autore e pubblico “diventa semplicemente funzionale, e funziona in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare autore, in quanto competente di qualcosa (276-292).

Il discorso si conclude con le celebri tesi sul cinema (293-303: v. Adorno, Jedlowski et al., 2012), il medium in grado di produrre “immagini multiframezzate” da comporre poi secondo una legge nuova, di far saltare gli spazi chiusi e convenzionali delle metropoli, di intraprendere viaggi “in mezzo alle rovine sparse ovunque”, dilatando lo spazio e il movimento e mostrando strutture e cose che gli umani non possono vedere, in uno “spazio ottico elaborato inconsciamente”, parente dell’inconscio psicoanalitico, perché pieno di sogni, psicosi, allucinazioni, del quale la percezione collettiva si appropria, soprattutto attraverso “figure dello spazio collettivo”, come Topolino. Figure-vaccino dell’immaginario, che inoculano uno sviluppo forzato di fantasie sadomasochiste evitandone una pericolosa maturazione nelle masse (quando non agiscono in senso opposto, agevolando l’abitudine a “accettare tranquillamente la bestialità e l’atto violento come fenomeno concomitante dell’esistenza” ...).

Tutto sul cinema, nessun accenno al romanzo: ma può veramente esistere, nell’epoca della riproducibilità tecnica, una narrazione letteraria all’altezza della tecnologia? fino a che punto B. considera il romanzo come una forma esaurita nella contemporaneità, non redimibile?

Contro e oltre il medium romanzo

Il tema era effettivamente centrale per una (nuova) teoria materialista della letteratura, ora per B. inscindibile dalla dimensione mediologica, in un percorso via via divergente da Horkheimer e Adorno che sostengono dall’America l’amico emigrato a Parigi, e lontanissimo dal Lukács dei Saggi sul realismo, nell’esilio moscovita. Fin dal 1929, Benjamin aveva affrontato la questione con una doppia verifica sulle esperienze più avanzate: i surrealisti e Proust. Con i primi era in debito, e lo resterà sempre: sono surrealiste le idee sulla metropoli come sogno collettivo, sulla “numinosità” dell’irreale, del

mito, delle leggende e figure aleggianti nello spirito collettivo (l'immaginario sociale, che domanda inconsciamente di essere realizzato, anche al di là della scienza, dalla politica e dall'arte); e alla fine degli anni Trenta B. parteciperà alle conferenze del Collège de Sociologie tenuto da Georges Bataille, insieme a un gruppo di intellettuali, allievi – alcuni – di Marcel Mauss. Nel 1929, consapevole come si è visto del ruolo sempre più centrale delle immagini, e del senso metaforico, nascosto, che promana dai luoghi, B. si occupa di Nadja, un esperimento autobiografico di Breton, che assembla fotografie, ritratti, disegni, cartoline e altri materiali; i luoghi di Parigi, la miseria – “non solo quella sociale, ma anche quella architettonica...”, e la rivolta, che “... fa emergere il volto surrealista di una città. E nessun volto è a tal punto surrealista come il vero volto di una città”. L'uso dell'immagine fotografica “fa delle strade, delle porte, delle piazze della città le illustrazioni, in un certo modo, dei romanzi d'appendice, sottrae a queste architetture vecchie di secoli la loro banale evidenza per collegarle, con la più originaria intensità possibile, alla storia rappresentata” (OC3, 1929, p. 273). Rovesciando lo schema abituale del romanzo come storia che si svolge in un ambiente immaginato, nel libro di Breton l'immagine dei luoghi tende ad assumere direttamente il carattere di “contenuto di verità”, di metafora collettiva. La soglia tra veglia e sonno viene cancellata, e le immagini fluttuano continuamente con il linguaggio, oltre il senso, oltre l'io, in una illuminazione profana, antropologica: Parigi “mostra il suo volto surrealista, ed esplose nei suoi angoli sporchi, nelle sue porte girevoli, assai più che nei quadri di De Chirico o Max Ernst” (OC3, 1929, p. 277). In definitiva: il surrealismo – sulle orme di Dostoevskij, Rimbaud, Lautréaumont, i primi inventori di “grandi macchine infernali” dell'immaginario (OC3, 1929, p. 279) – individua nella narrazione ibrida con le immagini una strada che va oltre il romanzo, cambiando direttamente il medium. Ed è una indicazione preziosa, che va oltre i limiti di una sperimentazione spesso sterile (quindici anni di gioco con le parole e le forme plastiche). A maggior ragione mentre l'esplosione delle immagini – in termini di oggi, la virtualizzazione - si incarna sempre più velocemente in nuove forme, nuovi generi, nuovi meccanismi di dominio.

Non è altrettanto positivo il giudizio di Benjamin sulla strategia narrativa della Recherche, nonostante il rilievo che la tradizione critica ha attribuito al suo rapporto con Proust (per esempio: Rella, 1981; Cappa e Negri, 2014), ma i più soprattutto sulla base dei celebri passi sulla memoria involontaria e lo choc in Di alcuni motivi in Baudelaire (OC7, 1939). Proust scrive per un lettore che si rifugia in uno stato onirico, come mediazione tra la banalità dell'esistenza quotidiana e la verità dell'immaginario.

In una sua elegante idea di felicità, Proust era preso dall'ossessione dell'analogia, più profonda nel mondo del sogno, dove tutto è simile a sé stesso. E dalle analogie sorgono immagini, che sono il vero volto surrealista dell'esistenza [...].

[...] le persone, legate ai loro luoghi sociali, vivono una vita vegetativa, dove sono gli oggetti a emanare una vita propria, brividi di paura (OC3, 1929c).

Allenandosi continuamente, instancabilmente a investigare su una società conservatrice, nell'inferno di un'esistenza assolutamente edonistica, puramente parassitaria, “che

esclude dal suo mondo tutto ciò che partecipa della produzione, o almeno pretende che questa partecipazione si nasconda con pudore e leggiadria dietro un contegno quale lo esibiscono i perfetti *professionnels* del consumo”, Proust tentava in modo catartico, e “fino ad incredibili virtuosismi da parodista, che imita lo stile di Balzac, Flaubert e dieci altri, e da mimetico curioso” (OC3, 1929b, p. 370), di rendere evanescenti nel tempo/spazio, nella senescenza e nel ricordo anche i rapporti sociali (il servo e il padrone, il borghese che si immedesima nel nobile, le sue comiche pretese: su questo punto B. cita Marx, seguendo Storia e coscienza di classe di Lukács: OC3, 1929c). Ma era un’operazione fallimentare: lo scrittore, “regista della sua stessa malattia, del suo stesso respiro” (OC3, 1929b, p. 376), dominato dall’ossessione costante di consumare ogni cosa, di ringiovanire il tempo e il mondo, sprofondava in macchine vuote, in un abisso senza contatto (OC3, 1929c); in Proust il ricordo non media la verità dell’immagine, anzi diventa un incubo, da cui liberarsi ogni volta con la riflessione ironica, filosofica e didattica. Salvo un rammemorare involontario, provocato non tanto da visioni isolate, enigmatiche, quanto dal filo di collegamento dell’olfatto (OC3, 1929b, p. 376), che ci riporta a “come eravamo un tempo in un lontanissimo passato da qualche parte, senza che però ci vedessimo” (OC3, 1929b, p. 390). E comunque nella *Récherche* (che Benjamin traduce per vivere) restano come strutture portanti le forme ottocentesche della narrazione, del tutto inadatte ad agire lo spazio e il tempo contemporanei.

Per converso, funziona egregiamente secondo Benjamin quello che i critici considerano a torto il “nudo realismo, estraneo all’arte” di Hemingway; e anzi ciò dimostra che la cultura americana, quando raggiunge “una cultura della forma”, affronta gli stessi problemi di quella europea. Romanzi come *Fiesta* o *Uomini senza donne* offrono “la più compiuta sensualità dell’esposizione e la più sobria delle conoscenze” a un soggetto alle prese con “un’autentica tromba d’aria di tempo vuoto, che inghiotte l’uomo per annientarlo”. Del resto, il vero oggetto di Hemingway è un’epica lotta contro la morte, in ogni azione quotidiana (OC3, 1929e). L’attenzione di Benjamin si va sempre più spostando sulle forme possibili di un romanzo epico contemporaneo, entro una tendenza più generale che negli anni ’20 è visibilmente esplosa nel teatro (*L’opera da tre soldi*, di Brecht, è del 1928). Su questo sfondo, nel 1930, si colloca la sua recensione sul romanzo-capolavoro di Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, che punta a individuare un cambiamento strutturale del medium, nella sua destinazione, nella dimensione autoriale, e nel suo senso. Il romanzo moderno viene definito per la prima volta in termini esplicitamente negativi (OC4, 1930b): esso rappresenta essenzialmente il viaggio dell’individuo distaccato dal popolo, senza uno scopo e con molti scopi, nella sua solitudine: l’uomo privato che mira a “spingere all’esterno l’incommensurabile”. Se il genere romanzo si allontana dalla tradizione orale, è perché vuole far ammutolire pericolosamente l’uomo interiore, mentre Döblin, in senso opposto, tenta “l’emancipazione dell’opera epica dal libro” (il medium che “è la morte dei linguaggi reali”), e con *Berlin Alexanderplatz* arriva alla “restaurazione dell’epica”, in corso in varie altre esperienze: un ritorno al racconto, all’ascolto, al sogno, al “raccolgimento che il popolo esperisce”. I linguaggi reali della quotidianità vengono assemblati da Döblin con un “montaggio fitto, dove la voce dell’autore è quasi un a parte”: un’opera aperta, con frammenti della Bibbia, statistiche, canzoni di successo, stampe piccolo borghesi, il

dialetto berlinese della piazza. Un'epica della strada, dove il misero ex carcerato Biberkopf diventa da ruffiano un piccolo borghese, pretendendo dalla vita "qualcosa di più di un pezzo di pane", divorato come è dalla fame di destino. E quando ci riesce, la storia diventa insignificante, come in Flaubert; ed è il ritorno estremo del romanzo di formazione: non appena l'eroe "arriva", non ci serve più, non lo seguiremo.

In un appunto sparso, sempre del 1930, B. è ancora più esplicito:

Il romanziere diventa narratore. Fine della forma romanzesca. Affinità del narratore con lo stile da libro di lettura. Il romanziere si rivolge al lettore, che tiene prigioniero. Il narratore fa entrare la materia trattata nella memoria del poeta epico (OC8, s.d.).

Più avanti, nel diario del 1931 (16 agosto), ribadisce il giudizio negativo sul romanzo, che "più delle altre forme d'arte [...] sembra per principio mirare al consumo, a un godimento improduttivo" ed è semmai l'espressione di un definitivo inglobamento di quel genere di scrittura nella circolazione delle merci: "serve solo e unicamente alla comoda evasione" (OC4, 1931a, p. 471). E in senso più tecnico, è fatto per essere "bruciato rapidamente" (diario del 13 maggio):

D'un tratto mi è parso che la pila dei pezzi di legno rappresentasse il vero modello compositivo per i romanzi: altrettanto sciolta deve essere l'azione, altrettanto impostata completamente sulla consumabilità, l'esatto contrario di tutte le costruzioni architettoniche per non dire monumentali (OC4, 1931a, p. 435-436).

Balzac o Dostoevskij erano maestri nel disporre i pezzi, e i loro libri riscaldano il fuoco come un camino. Mentre Flaubert è una grande stufa monumentale dove il fuoco non brucia...

La teoria benjaminiana sull'epica come alternativa al romanzo precede quindi la decisa svolta mediologica del 1935-1936, che abbiamo descritto nel capitolo precedente. Ma trova una sistemazione compiuta appena a valle di questa, nel saggio sul Narratore. Le Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov (OC6, 1936b) sono scritte nello stesso anno del saggio su L'opera d'arte e sono strutturate in paragrafi esattamente nello stesso modo, testimoniando una forte esigenza di formalizzare le sue tesi. Benjamin vi organizza il confronto serrato tra la dimensione della narrazione (epica) e quella del romanzo, anche riutilizzando scritti precedenti -, per esempio su Oskar Maria Graf come narratore (OC4, 1931b), o su Bennett (Davanti al camino, OC5, 1933d). Si parte dallo svuotamento - dalla prima guerra mondiale - della "capacità di scambiare esperienze" (par. I); di matrice essenzialmente orale, quella capacità è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori, nei due tipi intrecciati: il racconto del mercante navigatore che conosce gli spazi esterni, e quello dell'agricoltore che conosce la sua terra, e il suo passato (II). Leskov le utilizzava entrambe, mischiando leggende russe e solida naturalezza, anche nei racconti di ambiente cittadino (III), e manteneva della cultura orale l'orientamento pratico, l'utilità morale, di "consiglio" del saggio. Questo è infatti un tratto tipico dell'epica, che nella

modernità è stato espulso dall'arte del racconto - pure se percepiamo "una nuova bellezza in ciò che svanisce" (IV).

Connesso agli effetti dell'invenzione della stampa, il romanzo si è infatti legato in modo "sostanziale con il libro", distinguendosi da tutte le altre forme di racconto in prosa – la fiaba, la leggenda, e anche la novella – che nascono da una tradizione orale. Mentre il narratore assume e trasforma l'esperienza di quelli che ascoltano la sua storia, il romanziere si è "tirato in disparte... Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento". Ma un individuo senza consiglio non può darne agli altri: e già il primo grande romanzo moderno, il Don Chisciotte, pur rappresentando la vita umana nella sua ricchezza, esprime "il più profondo disorientamento del vivente"; e lo stesso romanzo di formazione, che in teoria servirebbe a dare consigli, non offre che debolissime giustificazioni agli ordinamenti che determinano la costruzione dell'individuo (V). Legittimando la borghesia emergente, il romanzo ha trovato le condizioni per la sua fioritura, spingendo intanto la narrazione a regredire lentamente tra gli arcaismi. E ora – avverte Benjamin - l'informazione sta influenzando sulle trasformazioni estetiche e sociali "in forma non meno estranea, ma assai più pericolosa del romanzo (che essa, d'altra parte, avvia del pari a una crisi)". L'informazione conta sull'aggancio immediato, alla portata di tutti, e sulla la plausibilità (essa non deve quindi attingere al meraviglioso), ma in questo si oppone allo spirito del racconto: inondati di notizie, "difettiamo di storie singolari e significative", ogni evento ci giunge infarcito di spiegazioni, e torna quasi tutto a vantaggio dell'informazione e quasi per nulla a vantaggio della narrazione. Mentre il narratore deve lasciare "libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni" (VI).

Leskov, il testimone di tutto il ragionamento benjaminiano, è un maestro nel seguire la "casta concisione", prescritta dalla sapienza antica (VII). Ma il narratore pretenderebbe per i lettori uno stato di distensione che oggi è raro: la noia, "l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza", "il minimo rumore tra le frasche lo mette in fuga"; e un'arte di ascoltare, distraendosi al ritmo artigianale del tessere e del filare (VIII). La narrazione, legata al "mestiere" contadino, marittimo, cittadino, "cala il fatto nella vita del relatore e ritorna ad attingerlo da essa. Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio". Al contrario, la cultura dominata dall'informazione tende ad abbreviare e a semplificare (Valéry): anche nel racconto, nella short story, che non procede più per stratificazioni di narrazioni successive (IX). Questo coincide in effetti con il venir meno dell'idea di eternità e con la rimozione della morte, e con essa dell'autorità del morente - la fonte che legittimava il narrato – e dell'imperscrutabilità del mondo (X - XII). Torna a questo punto una riflessione – a grande distanza dal saggio su Proust - sull'imprigionamento del ricordo: il racconto epico, in comunione tra narratore e ascoltatore, era funzionale a riprodurre la tradizione attraverso un ricordare (la memoria, il *Gedächtnis*) per accumulo e ri/creazione di storie, narrando una costellazione di molti fatti dispersi e intrecciati; mentre il romanzo è espressione di un tipo diverso e particolare di memoria (l'*Eingedenken*, il ricordare consapevole), che ha per oggetto tendenziale un solo eroe, una sola storia, e il ricordo interiore. Questa scissione è all'origine della lenta dissoluzione dell'epos (XIII). B. condivide l'idea della Teoria del romanzo di Lukács che il tempo sia principio costitutivo del genere: il il personaggio del romanzo, persa la "patria

trascendentale” (tornano i termini romantici), non può che lottare contro la potenza del tempo per far riemergere un ricordo creativo, il senso di tutta la sua vita passata, il significato non raggiunto e inesprimibile della vita; ma il movimento si esaurisce inevitabilmente nell’”espressione immediata dello smarrimento con cui il lettore si vede inserito in questa vita determinata”. Così i romanzi finiscono di solito in modo insignificante: dal primo, il Don Chisciotte, all’Educazione sentimentale, dove alla fine ci si riduce a trovare il senso della vita nell’esperienza di tre anni prima in un bordello; e spesso ricordando il passato con “profonda malinconia”, perché il soggetto “non aveva avuto nulla dalla vita reale”. Invece il racconto (epico) non giunge a una fine, ma coltiva “la morale della storia” (XIII-XIV).

Il racconto implica uno o più ascoltatori in compagnia di un narratore (simile in questo alla poesia); chi legge un romanzo, invece, è solo. Il romanzo è fatto per essere bruciato rapidamente, come la legna del camino, trascinati dalla tensione che spinge a cercare il senso della vita dei personaggi, e ad assistere al come e al perché della loro morte; poiché “quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo ricavare dal nostro” (XV). Si può anche incasellare la morale dei narratori in diversi sistemi concettuali (religiosi a volte in Leskov, pedagogici in Hebel, ermetici in Poe, marinareschi e militar-coloniali in Kipling), ma ciò non toglie loro la “leggerezza con cui si muovono su è giù, come su una scala, sui pioli della loro esperienza”: simbolo di una esistenza collettiva, dove la morte “non rappresenta affatto uno scandalo, o un limite”. Come nelle fiabe, dove il narratore indicava il consiglio più difficile, aiutava nell’angustia, e liberava dal peso del mito (XVI). E un confronto più ravvicinato con i racconti di Leskov, affini allo spirito della favola, ma anche alla sapienza greco-ortodossa (la risurrezione come liberazione da un incantesimo, e il giusto come protagonista), mostra i suoi debiti con la letteratura burlesca (la tradizionale simpatia per i mariuoli), ma anche con la mistica (la capacità di esplorare il male, quasi assoluto, uno dei pochi tratti che lo avvicina a Dostoevskij). Nelle sue varie incarnazioni, il narratore entra “tra i maestri e i saggi. Egli ‘ha consiglio’ non, come il proverbio, per certi casi, ma come il saggio, per molti. Poiché gli è dato riferirsi a una intera vita”, che assorbe, beninteso, non poco quella degli altri. “Di qui deriva l’incomparabile atmosfera che – in Leskov come in Poe o in Stevenson – circonda il narratore. Il narratore è la figura in cui il giusto incontra sé stesso” (XVII- XIX: OC6, 1936, p. 342).

Nel nostro contributo si è cercato di chiarire come la decisa svolta anti-romanzesca di Benjamin segua alla piena acquisizione mediologica di una teoria sulla mediamorfosi (al centro: la radicale mutazione dell’ambiente di vita dopo la guerra, il continuo ridislocarsi delle forme estetiche rispetto al dominio delle immagini, alla dimensione partecipativa dell’informazione, alla “riverticalizzazione” e ibridazione della scrittura). Si potrebbe concludere qui: nel Benjamin teorico materialista e mediologo le indicazioni in positivo per un romanzo che torni a essere narrazione sembrano ridotte all’essenziale, e assai problematiche: la testualità ibrida basata sul montaggio di Döblin, il narrare “nudo” ed essenziale di Hemingway. Si aggiunge uno scontato apprezzamento per il tentativo satirico del Romanzo da tre soldi di Brecht (1935), del quale Benjamin valorizza

soprattutto la capacità di declinare la narrazione come “laboratorio” sperimentale, dove “l’uomo – per esprimerci con un’espressione un po’ drastica - come ruota di scorta dell’auto della propria tecnica [...] quest’uomo ridotto e reso inoffensivo viene sottoposto a esame e giudicato”, per scoprire che occorre intervenire sull’abitudine, con ragione ed esercizio. Ossia, che occorre lavorare per quella che da qualche anno Brecht aveva definita come una “trasformazione funzionale” (Umfunktionierung); mantenere la critica dell’ideologia, ma cambiare le pratiche nell’ambiente dei media, dove si moltiplicano le possibilità di partecipazione dell’intellettuale (OC5, 1932).

Ma è veramente questo l’esito definitivo delle teorie benjaminiane sull’arte del narrare? In realtà, la sua posizione sul romanzo non è circoscrivibile al solo recupero delle strutture della narrazione epica. A riprova, vale il momento più avanzato: l’esplorazione intorno al più enigmatico – e antiepico - degli scrittori: Franz Kafka. Proprio nelle prime intense conversazioni tra Benjamin e Brecht, nel 1931, si era aperta una discussione su quello che B. due anni prima, riferendosi a Max Brod, aveva definito come il “segreto teologico” dell’opera kafkiana, “tanto più grande presentandosi all’esterno inappariscende, piana e sobria” (OC4, 1929f). Secondo Brecht la scrittura di Kafka manifesta “lo stupore di un uomo che avverte il profilarsi di enormi innovazioni in tutti i rapporti senza riuscire ad adattare sé stesso a questi nuovi ordinamenti”; ma a B. – naturalmente – non interessa tanto il soggetto (il contenuto “reale” delle storie) quanto gli ambienti, lo spazio, le cose, che si esprimono direttamente: la “continua, visionaria presenza delle cose deformate”, a cui “risponde la serietà inconsolabile, la disperazione che è nello sguardo dello scrittore stesso”. Kafka ha rotto i ponti con una prosa “esclusivamente narrativa”, e procede per vie sghembe: aneddoti, storie di animali, che si leggono per un bel po’ come fossero di uomini; poi il lettore si sciocca, e “constata di essersi allontanato già di molto dal continente degli uomini. Tanto quanto una futura società sarà distante da lui”. I personaggi sono animali che si rimpiazzano, o si aggirano per le fessure, come “membri isolati, disinformati delle leggi, dell’origine e dell’ambiente”: e qui è il senso autentico, nascosto (OC4, 1931c).

Riversando le discussioni con Brecht in un intervento da pubblicare (Franz Kafka, Durante la costruzione della muraglia cinese, 1931) B. contesta la lettura teologica di Brod in favore del metodo, “sicuramente più faticoso, di una interpretazione dello scrittore a partire dal centro del suo mondo di immagini”. Spazi, oggetti, sensazioni fisiche, stati mentali, sistemi di relazione che hanno sempre un valore metaforico. Testi sempre a doppio livello. Gli ambienti del Processo, i cuscini messi sulla testa per proteggersi dal soffitto basso come capitelli medievali (il probabile oggetto inconscio della descrizione), sono immagini “assai lontano dallo specchio, almeno tanto lontano quanto il modello stesso. In altre parole nel futuro. L’opera di Kafka è profetica” (OC4, 1931d, pp. 449-456). Nel Castello, ma anche più in generale, gli ambienti sono vecchi, antiquati, polverosi; e anche depravati, come i regolamenti nella colonia penale o i costumi sessuali delle donne intorno a K. Ma anche l’autorità superiore è depravata come l’autorità inferiore... Scrive Kafka: “entrambi questi mondi sono un labirinto semibuio, polveroso, opprimente”. Burocrati e impiegati vi sono accomunati “dall’unico sentimento della paura. Una paura che non è reazione ma organo”. Un organo dalla singolare duplicità: “paura di ciò che è

remoto, immemorabile e paura di ciò che è prossimo, urgentemente imminente”. Paura di una colpa sconosciuta e della espiazione. E la colpa è l’oblio (OC4, 1931d, p. 453). Quella di Kafka, dunque, è un’ulteriore forma della narrazione, basata su una tecnica metaforica che affronta lo svuotamento del tempo e dei luoghi, la morte che incombe, senza ricadere in quell’illusorio spiare le parabole delle vite altrui, che è la materia del romanzo. “I romanzi bastano a sé stessi. I libri di Kafka non bastano mai a sé stessi”. Del resto, secondo Benjamin, egli non deriva dai grandi romanzieri, ma dai molto più modesti autori di racconti, come il naturalista Hebel e Robert Walser. Sono frammenti, incompiuti - “il che è la loro vera grazia” (OC4, 1931d, p. 452).

Frammenti che chiedono al lettore di abitarli cercandone il senso. Lo stupore, e il panico, di fronte allo slittamento, alla “deformazione” – che qui, però, non è altro che indagine” -, non tolgono, nella sconsolata serietà, nella disperazione dello sguardo dello scrittore, che vi sia un metodo, una tecnologia della narrazione precisa nel suo accumulo di “haggadah” (storie e aneddoti della scrittura rabbinica che servono alla spiegazione e conferma della halakah). Ma l’abbondanza di dettagli è paura della fine, e l’haggadah si arresta continuamente, “nella speranza e nel timore ad un tempo di imbattersi per strada nella norma e nella formula della halakah”: la dottrina, la verità nascosta (OC4, 1931d, p. 451).

Così, nello scritto più impegnativo per il decennale della morte di Kafka nel 1934, B. si dedica a una appassionata interpretazione, sciolta dalla metafisica come dalla psicanalisi, delle figure e strutture metaforiche del narratore che più ha esplorato un territorio “oltre” il romanzo (OC4, 1934d); e si tratta, in effetti di un primo e compiuto esempio saggistico di scavo sulle metafore dei media. Il “contenuto di verità”, il senso profondo che genera la metafora, e intorno a questa il frammento, rinvia infatti a una “tremenda fatica di liberarsi di un peso cosmico”, ma anche a una complessa rete di mediazioni: l’esemplare astuzia degli aiutanti del Castello, messaggeri comunicanti da un ambiente all’altro, “dediti a occupare il minor spazio possibile”; il “teatro naturale di Oklahoma” in America, luogo che secondo B. codifica lo spettacolo come potenza autonoma che prefigura la società e il lavoro futuri; l’incapacità di ricordare in tutti i personaggi, e la lussuria fangosa, e la stanchezza, e Odradek, e lo scarafaggio della Metamorfosi, e molti altri, come “la forma che le cose assumono nell’oblio. Esse sono deformate e irriconoscibili” (OC4, 1934d, p. 147). E al contrario, i pazzi, gli attori, gli studenti, che non si stancano mai, con grande meraviglia di Kafka:

Nell’epoca della massima estraniamento degli uomini tra loro, dei rapporti infinitamente mediati che sono ormai i soli – sono stati inventati il film e il grammofono. Nel film l’uomo non riconosce la propria andatura, nel grammofono non riconosce la propria voce. Ciò è confermato da esperimenti. La situazione del soggetto di questi esperimenti è quella di Kafka (OC4, 1934d, p. 151).

Nota biografica

Donatella Capaldi è ricercatrice alla Sapienza Università di Roma. È autrice di contributi sulla comunicazione del patrimonio culturale, il *digital heritage* e la qualità dei musei, lo storytelling per i beni culturali e il turismo, la mediologia della letteratura e dello spettacolo, la traduzione di poesia. Tra le più recenti pubblicazioni: Archetipi della serialità nella letteratura (con G. Ragone), *Mediascapes Journal*, 7, 2016; Lo storytelling dei beni e luoghi della cultura: teoria e pratica (con E. Ilardi) in S. Calabrese e G. Ragone (a cura di) *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale* (Liguori, Napoli 2016); *I cantieri della Memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali* (con Ilardi E. e G. Ragone, Liguori, Napoli 2012); *Kafka e le metafore dei media* (a cura di) (Liguori, Napoli 2012); «Poi venne il tutto, vacuo e imprevedibile». Immaginari della catastrofe in G. Ragone (a cura di), *Lo spettacolo della fine. Le catastrofi ambientali nell'immaginario e nei media* (Guerini e associati, Roma 2012); *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura* (Liguori, Napoli 2011).

Giovanni Ragone è professore alla Sapienza Università di Roma dove ha fondato il DigiLab, centro di ricerca sulle tecnologie digitali per la cultura. È autore di contributi sui media e gli immaginari, la letteratura e le arti, l'educazione, l'editoria, la pubblicità, il digital heritage e i beni culturali. Tra le più recenti pubblicazioni: Storytelling, immaginari, heritage in S. Calabrese e G. Ragone (a cura di) *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale* (Liguori, Napoli 2016); Radici della sociologia dell'immaginario, *Mediascapes Journal*, 4, 2015; *Analogie Volume 3. Il medium pubblicità* (Liguori, Napoli 2015); Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari. *Between*, 2014; *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali* (con D. Capaldi e E. Ilardi) (Liguori, Napoli 2011); Introduzione alla sociologia della letteratura (Liguori, Napoli 2000). *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno* (Einaudi, Torino 1999).

Bibliografia

- Benjamin, W. (1935). *Parigi, la capitale del XIX secolo, Exposé I del 1935*, in *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, vol I, Torino: Einaudi, 2000, pp. 5-18.
- Benjamin, W. *Opere Complete. Scritti 1906-1922*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Edizione italiana a cura di Enrico Ganni, 9 voll. Torino: Einaudi (OC1-9).
- OC1 (1915). *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, 1915. Torino: Einaudi, 2008.
- OC1 (1916a). *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. Torino: Einaudi, 2008, pp. 293-295.
- OC1 (1916b). *Appendice a Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. Torino: Einaudi, 2008, p. 301.
- OC1 (1917a). *L'idiota di Dostoevskij*. Torino: Einaudi, 2008, p. 305-308. L'articolo fu pubblicato solo nel 1921 sulla rivista «Die Argonauten» di Heidelberg.

- OC1 (1917b). *Balzac*. Torino: Einaudi, 2008, p. 313.
- OC1 (1919). *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*. Torino: Einaudi, 2008, pp. 367 sgg.
- OC1 (1921). *Appendice all' Idiota di Dostoevskij*, Torino: Einaudi, 2008, pp. 309-310. Appunti non datati, scritti forse in relazione alla pubblicazione del contributo sull'*Idiota*.
- OC1 (1922). Le affinità elettive di *Goethe*. Torino: Einaudi, 2008, pp. 531- 680. Il saggio uscì in due parti (aprile 1924 - gennaio 1925) nella «Neue Deutsche Beiträge» di Hugo von Hoffmannsthal.
- OC1 (1922). *Annuncio della rivista: «Angelus Novus»*. Torino: Einaudi, 2008, p. 519.
- OC2 (1926-1927). *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 409-463.
- OC2 (1927a). *Ivan Šmelëv, Il cameriere*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 662-663.
- OC2 (1927b). Berlino segreta di *Franz Hessel*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 724-726.
- OC2 (1927c) *Revisore giurato di libri*, in *Strada a senso unico*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 423-425.
- OC2 (1927d). *Questi spazi sono da affittare*. Torino: Einaudi, 2001, p. 449.
- OC2 (1927e). *Materiale didattico*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 425-426.
- OC2 (1927f). *Antichità*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 436-437.
- OC2 (1927g). *Ventaglio*. Torino: Einaudi, 2001, p. 437.
- OC2 (1927h). *Cemento, di Fedor Gladkov*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 659-661.
- OC3 (1928). *Saga dell'avarizia (Julien Green, Mont-Cinère, romanzo)*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 213-217.
- OC3 (1929a). *Carte per "Il surrealismo", e Il surrealismo*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 269-293.
- OC3 (1929b). *Carte su Proust. Disposizioni per il saggio su Proust*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 370-391.
- OC3 (1929c). *Per un ritratto di Proust*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 392 sgg.
- OC3 (1929d). *Romanzi per le domestiche del secolo passato*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 303-305.
- OC3 (1929e). *Libri di Thornton Wilder e Ernest Hemingway*. Torino: Einaudi, 2010, pp. 552-562: 559.
- OC3 (1929f). *Morale cavalleresca*, Torino: Einaudi, 512-513.
- OC4 (1930a). *Romanzi gialli, in viaggio*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 157-158.
- OC4 (1930b). *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 159-164.
- OC4 (1931a). *Diario dal 7 agosto 1931 fino al giorno della morte*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 468-473: 473.
- OC4 (1931b). *Oskar Maria Graf come narratore*, Torino: Einaudi, 2002, pp. 526-528.
- OC4 (1931c). *6 giugno 1931, conversando con Brecht*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 440-442.

- OC4 (1931d). *Franz Kafka, Durante la costruzione della muraglia cinese*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 449-456.
- OC5 (1932). *Teatro e radio*. Torino: Einaudi, 2003, p. 200.
- OC5 (1933a). *Piccoli pezzi d'arte*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 535-538.
- OC5 (1933b). *Dottrina della similitudine*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 522-524.
- OC5 (1933c). *Esperienza e povertà*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 539-544.
- OC5 (1933d). *Davanti al camino*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 480-484.
- OC6 (1934a). *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese*. Torino: Einaudi, 2004 (OC6), pp. 61-62.
- OC6 (1934b). *Il giornale*. Torino: Einaudi, 2004, pp. 40-41.
- OC6 (1934c). *L'autore come produttore*. Torino: Einaudi, 2004, pp.44-58.
- OC6 (1934d). *Franz Kafka. Nel decennale della morte*. Torino: Einaudi, 2004, pp.128-160.
- OC6 (1936a). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 2004, pp. 271-319 (prima stesura in lingua tedesca, a cui segue la più diffusa seconda redazione in francese, ivi, pp. 527-546).
- OC6 (1936b). *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Torino: Einaudi, 2004, pp. 320-345 (pubblicato nel 1937 su «Orient und Occident»).
- OC7 (1938). *La Parigi del secondo impero in Baudelaire*. Torino: Einaudi, 2006, pp. 101-178.
- OC7 (1939). *Di alcuni motivi in Baudelaire*. Torino: Einaudi, 2006, pp. 378-415.
- OC8 (s.d.). *Frammento 151*. Torino: Einaudi, 2014, p.180.
- Abruzzese, A. (1973). *Forme estetiche e società di massa*, Padova: Marsilio.
- Adorno, Th., Jedlowski P. et alt. (2012). *Benjamin. Il cinema e i media*. Cosenza: Pellegrini.
- Axer, E. (2012). *Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins "Einbahnstraße" und "Berliner Kindheit"*. München: W. Fink.
- Cappa, F. e Negri, M. (2014). Introduzione, in *W. Benjamin. Proust e Baudelaire, due figure della modernità*. Milano: RaffaelloCortina editore, pp. 7-43.
- Chang, J.H. (2014). *Einheit von Reflexion und Medialität*. In *Walter Benjamins Theorie und Praxis der Avantgarde im Hinblick auf den frühromantischen Begriff der Reflexion.*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Desideri, F. e Baldi, M. (2010). *Benjamin*. Roma: Carocci
- Herberichs, C. (2014). *'Der Erzähler ist uns keineswegs durchaus gegenwärtig'. Zu Benjamins Aura-Konzept in narratologischer Perspektive und zur Auratisierung legendarischen Erzählens im Väterbuch*, in Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl (Hg.) / unter Mitarbeit von Alexandra Bündler, *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Zürich: Chronos, 2014, pp. 85-115.
- Hein, M. (2011). *Walter Benjamins Konzept der Lektüre*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Hölderlin, F. (1800-1805). *Das Unendliche*, in *Pindar-Fragmente* (“Untreue der Weisheit”), 1800-1805. *Theoretische Schriften*, J. Kreuzer Hg. Hamburg: Meiner Verlag, 1998, p. 115.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the media. The Spectacle of Modernity*, Cambridge, UK e Malden, Ma USA: Polity Press.
- Lindner, B. (2002). “Erzähl/Zeit/Crash. Eine kurze Dekonstruktion der Romanform”, in Hans Joachim Bieber und a. (Hg.), *Die Zeit im Wandel der Zeit*, Kassel, pp. 293-318.
- Lindner, B. (2011) (Hg) / unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies, *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart-Weimer: Verlag J.B.Metzler.
- Lukács, G. (1916). *Teoria del romanzo*. Milano: SE, 2004, pp. 11-20 (Premessa).
- Maj, B. e Messina, D. (2000), (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*. Firenze: Aletheia.
- Novalis, G. Ph. F. (1797). *Studien zur bildenden Kunst, 1797: Fragment 1249*, in *Schriften*, hg.von J. Minor, Bd. 2, Jena.
- Palma, M. (2006). *L’oggetto poetico come poetato: Benjamin lettore di Hölderlin*, in Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (a cura di), *Dall’oggetto estetico all’oggetto artistico*, Firenze: Firenze University Press, pp. 127-137: 130.
- Rella, F. (1981). *Il silenzio e le parole. Il pensiero ai tempi della crisi*. Milano: Feltrinelli.
- Salonia, M. (2011). *Walter Benjamins Theorie der Kritik*, Berlin: Akademie Verlag.
- Witte, B. (1986). *Paris-Berlin-Paris. Des correlations entre l’expérience individuelle, littéraire et sociale dans les dernières oeuvres de Benjamin*. In H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 uin 1983*. Paris: Cerf, pp. 49-62.
- Witte, B. (2009). *Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin’s Einbahnstrasse, Der Erzaehler and Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, ed. By Rolf J. Goebel, Rochester, New York: Camden House, pp. 91-111.

Note

¹ I paragrafi 1 e 2 sono stati scritti da Donatella Capaldi; il paragrafo 3 da Giovanni Ragone.