

La città come scena del crimine Walter Benjamin e le tracce del detective

Carlo Salzani

The article examines Walter Benjamin's complex engagement with the detective story, positioning the detective as one of the many metamorphoses of the *flâneur* – a figure who navigates the enigmas of modernity and exposes the metropolis's "dark side." Benjamin connects the emergence and evolution of the detective story to the advent of new optical technologies and the forms of panoptic surveillance they enabled: devices that multiply individual traces and allow the state to record and monitor its subjects. Yet the detective also functions as a critique of bourgeois values – particularly the fixation on possession, secrecy, and accumulation. By tracing what lies beneath the phantasmagoria of progress, the detective ultimately becomes, for Benjamin, a figure of the materialist historian, whose task is to uncover the crimes of the past and redeem the forgotten victims of a history marked by violence and oppression¹.

Keywords: Walter Benjamin; detective; *flâneur*; surveillance capitalism; philosophy of history

Commento di Ernst Bloch a proposito del lavoro sui *passages*: "La storia mostra il suo distintivo di Scotland-Yard". Fu nel corso di un colloquio in cui io esposi come questo lavoro – analogamente al metodo della fissione dell'atomo – liberi le immense energie della storia imprigionate nel 'c'era una volta' della storiografia classica.

Walter Benjamin (OC, vol. IX: 518)²

1. Theorie des Kriminalromans

È noto il gusto di Benjamin per i romanzi gialli e polizieschi³. Nel 1930, tra le altre cose, Benjamin pubblicò sul *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung* un breve articolo intitolato *Romanzi gialli, in*

¹ Questa è la traduzione del capitolo 3.1 del mio libro *Constellations of Reading: Walter Benjamin in Figures of Actuality*, Peter Lang, 2009: 92-112. Una prima versione è stata pubblicata in *New German Critique*, 34, 1, 2007: 165-187. La presente versione è stata rimaneggiata e stilisticamente aggiornata e snellita. Ringrazio due anonimi revisori per i loro commenti e suggerimenti e la redazione per l'editing.

² In quanto segue, le *Opere Complete* di Benjamin saranno indicate con l'abbreviazione OC seguita dal numero del volume.

³ Per un elenco parziale delle sue letture in questo ambito si veda Salzani 2009: 282, nota 2.

viaggio. Partendo dall'osservazione che di solito le persone non portano con sé i propri libri da leggere in treno ma ne acquistano di nuovi alle stazioni, Benjamin si chiede perché i romanzi gialli siano particolarmente adatti a questo tipo di viaggio. Entrare in una stazione ferroviaria, per Benjamin, è come entrare nel mezzo di una gigantomachia tra gli dèi delle ferrovie e quelli della stazione, e il viaggiatore moderno deve pagare il suo tributo alle divinità della modernità, "con l'oscura sensazione di far qualcosa di grato agli dèi della ferrovia" (OC, IV: 157). Le stazioni ferroviarie sono le cattedrali della modernità, popolate dal mito, come Benjamin aveva appreso dai surrealisti, e l'abitante della città, in questo caso il viaggiatore in treno, deve farsi strada attraverso di esse come in una foresta primordiale. Un viaggio in treno è pertanto una "successione di mitiche prove e perigli", irto di innumerevoli problemi, dall'ansia di essere "troppo tardi" alla "solitudine nello scompartimento", dal "timore di perdere la coincidenza" alla "paura dell'atrio ignoto" (*Ibidem*). Il modo più semplice per liberare la mente da questa serie di paure, scrive Benjamin, è provocare un'altra paura, che anestetizzerà la prima: per il viaggiatore la

salvezza sta nello stordire l'una paura con l'altra. Fra le pagine tagliate di fresco dei romanzi polizieschi cerca le apprensioni oziose, in un certo senso virginali che potrebbero aiutarlo a superare quelle arcaiche del viaggio (*Ibidem*).

Il romanzo giallo costituisce quindi una momentanea fuga dalle ansie della vita moderna. Nella stazione-cattedrale della modernità, "preferiamo riservare la nostra gratitudine", conclude Benjamin, "ai piccoli altari mobili dai vivaci colori che un chierico della curiosità, della distrazione e del sensazionalismo sospinge strillando lungo i treni", e che ci permettono, per un paio d'ore, di avvolgerci nello scialle protettivo di un'eccitazione fittizia (OC, IV: 158)⁴.

Ad un certo momento Benjamin pensò addirittura di scrivere un romanzo poliziesco: in una lettera del 1933 da Ibiza a Gretel Karplus menzionò il progetto di un *Kriminalroman*, di cui stava abbozzando "scene, motivi e trucchi" (OC, IV: 207); nello stesso anno le scrisse nuovamente, da Parigi, a proposito delle sue discussioni con Bertolt

⁴ Pierre Missac sostiene che le ansie del viaggiatore sono probabilmente le ansie dello stesso Benjamin per il peggioramento della situazione politica e sociale della Germania di Weimar: "Proprio come aveva bisogno di sfuggire alla sua ansia, controparte della fascinazione per il viaggio in treno [...], così il romanzo poliziesco è in un certo senso un antidoto all'ossessione per i crescenti pericoli ora che Hitler è arrivato sulla scena e nuovi conflitti sono in arrivo" (1987:50-51).

Brecht sulla *Theorie des Kriminalromans*, a cui “forse un giorno seguirà un’impresa sperimentale” (OC, IV: 310)⁵. Questo interesse per i racconti polizieschi e la figura del detective faceva probabilmente parte dello *Zeitgeist* degli anni Venti: Siegfried Kracauer, per esempio, scrisse sul tema un lungo studio, *Der Detektiv-Roman: Ein Philosophischer Traktat*; e in Francia, Régis Messac pubblicò nel 1929 un denso libro sull’influenza del progresso scientifico sulla narrativa poliziesca, *Le “detective novel” et l’influence de la pensée scientifique*, da cui Benjamin trascrisse molte citazioni⁶.

Nel corpus benjaminiano i riferimenti alla figura del detective sono molteplici, ma di solito non vanno oltre un accenno o un suggerimento. A parte *Romanzi gialli, in viaggio*, nessun altro scritto è dedicato esclusivamente alla figura del detective o del romanzo poliziesco. Si possono trovare riferimenti, da *Strada a senso unico* agli ultimi appunti dei «*Passages*», soprattutto in relazione a Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, ma anche ai motivi del *flâneur*, dell’*intérieur* borghese, e al tema della traccia. Se queste poche inferenze non possono essere considerate né stravaganti né superficiali, sono tuttavia marginali e disperse, e non si traducono quindi in nessuna teoria compiuta del romanzo giallo. In effetti, l’attenzione critica a questa figura in Benjamin raramente va oltre un breve riconoscimento della sua esistenza, e, ad oggi, pochi studi si concentrano su di essa in modo specifico. Tuttavia, il detective può essere analizzato come una figura coerente e consistente nell’opera di Benjamin, anche se la sua coesione e unità fittizie risultano dal lavoro a posteriori del commentatore. Propongo quindi di collegarlo al motivo della ‘traccia’ – che è parte dell’universo poliziesco, così come è dotata di valore a sé stante – per

⁵Per il previsto romanzo poliziesco (o serie di romanzi), cfr. *Materialen zu einem Kriminalroman*, in Benjamin 1974–1989, VII.2: 846–851. Nel *Nachlaß* di Brecht, gli appunti per il *Kriminalroman* vanno sotto il titolo di *Tatsachenreihe* (serie di fatti), di cui un episodio segue uno schema presente nei *Materialen* di Benjamin (cfr. Brecht 1989: 443–455).

⁶ Mentre il libro di Messac è un riferimento costante nei «*Passages*» di Parigi, non c’è traccia dello studio di Kracauer, poiché Kracauer scrisse sì *Der Detektiv-Roman* tra il 1922 e il 1925, ma non lo pubblicò mai; solo il capitolo “Hotelhalle” fu poi incluso in *Das Ornament der Masse/La massa come ornamento* (1963). In una lettera a Kracauer del marzo 1924, Benjamin scrive di essere “curioso” dell’“analisi investigativa” di Kracauer; ne conosceva quindi almeno una parte e forse i due ne hanno discusso (cfr. Benjamin 1995–2000, II: 430). Ma nella corrispondenza tra i due non compare nessun altro riferimento a quest’opera. D’altra parte, lo studio di Kracauer è un’analisi fenomenologica delle metamorfosi della *ratio*, che si discosta dall’interesse di Benjamin.

ampliarne la portata e dargli un significato più pieno all'interno del progetto teorico benjaminiano.

Il presente articolo analizza innanzitutto il resoconto quasi sociologico che Benjamin fa della nascita e dello sviluppo del romanzo giallo nel XIX secolo come descrizione fantasmagorica della città (per fantasmagoria si intende, dato che Benjamin ne fa un uso specifico, il modo in cui la modernità si manifesta come uno spettacolo seducente e illusorio). Questa descrizione viene poi collegata al fenomeno della folla cittadina e delle ansie e paure che essa suscita. Dopo aver confrontato le figure del detective e del *flâneur*, si mette in relazione la figura del primo con la 'teoria della traccia' che Benjamin sviluppa indipendentemente dal detective, sottolineando così l'importanza politica dell'inseguimento del detective. La conclusione descrive infine il compito dello storico come una ricerca poliziesca e la città come scena del crimine.

2. La fantasmagoria della vita parigina

Allora ci mettevamo a percorrere le vie l'uno sottobraccio dell'altro, continuando la conversazione del giorno, vagabondando a caso fino a ora avanzata, cercando in mezzo alle luci e ombre della popolosa città quegli innumerevoli eccitanti dello spirito che può dare l'osservazione spassionata.
Edgar Allan Poe (2018: 495)

In *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* Benjamin scrive: "Quale che sia la traccia seguita dal *flâneur*, sempre lo condurrà verso un delitto" (OC, VII: 126). La città, che inizialmente era per il *flâneur* un ambiente piacevole, uno spettacolo di eccitazione e di ebbrezza, diviene ora la scena di un crimine. Benjamin sostiene che il genere letterario del romanzo giallo fruga e curiosa nel lato oscuro della metropoli, trasformandola in un luogo di pericolo, paura e angoscia. Anche per il *flâneur*, il 'nativo urbano' che dovrebbe trovarsi perfettamente a suo agio nell'ambiente metropolitano, "la città è divenuta estranea. Ogni letto è per lui un *lit hasardeux*", un letto avventato (OC, IX: 392)⁷. In *Breve storia della fotografia* Benjamin osserva che "[n]on a caso certe lastre di Atget sono state comparate alle fotografie del luogo di un delitto. Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? che ogni passante è un delinquente? E il fotografo – successore degli auguri

⁷ Sia nell'edizione tedesca che nella traduzione italiana dei «*Passages*» le citazioni in lingue in francese o inglese non sono tradotte. In quanto segue, le traduzioni di queste citazioni sono quindi mie.

e degli auspici –, con le sue immagini, non è forse chiamato a rivelare la colpa e indicare il colpevole?” (OC, IV: 491). Il “territorio sacro della *flânerie*” (OC, IX: 471), la strada, il luogo che il *flâneur* considerava casa sua, è ritratto in questo nuovo approccio come inospitale, temibile, pericoloso.

Ecco il perché dell’interesse di Benjamin per la *detective story*. Il racconto poliziesco si sviluppò in Francia a metà del XIX secolo come sostituto di una precedente letteratura urbana, le *fisiologie*, brevi testi di osservazione e descrizione di persone, tipi sociali o aspetti della vita quotidiana di una città, spesso con intenti umoristici e ironici. In queste, il *flâneur*-giornalista aveva descritto i ‘tipi’ sociali della metropoli moderna, dando un senso di intelligibilità e familiarità all’ambiente cittadino. “La fantasmagoria del *flâneur*”, Benjamin scrive nei *«Passages»*, è la pretesa di “leggere dai volti il mestiere, l’origine e il carattere”⁸. Le *fisiologie* miravano ad attenuare il senso di smarrimento provocato dalla nuova e travolgente realtà urbana, ma fallirono nel loro intento, poiché la città si sottrae in definitiva a ogni tentativo di interpretazione e descrizione. La *detective story* gioca invece proprio con questo senso di non familiarità, incomprendibilità e ansia, esacerbando così la paura dell’ambiente urbano. E come genere ha avuto più successo: ha soddisfatto l’ossessione borghese per la minaccia all’ordine e alla correttezza in un’epoca di tumulti politici e sociali: “la minaccia infestava l’immaginario borghese come una concatenazione di tutte quelle forze – dalla rivolta dei ghetti alla più diffusa controcultura con il suo rifiuto dei modelli normativi di comportamento sociale – che minacciavano il controllo della classe media sulla città. Tuttavia, ancor più grande di queste paure politiche, e fungendo in misura considerevole da maschera per esse, vi era l’ansia sociale che dominava l’immaginario urbano di questa classe: la paura del crimine” (McDonough 2002: 116)⁹. Questa paura è il riflesso dell’ossessione borghese per il mantenimento della legge e dell’ordine, per la propria sicurezza ideologica e per la preservazione di un equilibrio politico immutabile (cfr. Mandel 1988: 210). Benjamin scrive a questo proposito che “[n]ei periodi in cui regna il terrore, quando tutti sono un po’ cospiratori, a tutti si offrirà anche la possibilità di fare l’investigatore” (OC, VII: 126). La sua descrizione assume una marcata valenza politica: la società borghese vive in una costante percezione di minaccia, in uno stato permanente di crisi politica e sociale, di terrore ideologico; di

⁸ *Ibidem*, M 6,6, p. 480.

⁹ Dove non diversamente indicato, le traduzioni da testi non in italiano sono mie.

conseguenza, tutti finiamo per assumere, in qualche misura, il ruolo del detective – e per leggere narrativa poliziesca.

Nell'immaginario borghese la città si trasforma in un paesaggio minaccioso, il pericolo e il vizio la tramutano in una riserva di caccia. Come osserva Benjamin in *Cronaca berlinese*: “Solo coloro per i quali la miseria o il vizio trasformano la città in un paesaggio in cui girovagare dal tramonto all'alba ne conoscono un aspetto che io ignoro”(OC, V: 447). Di fronte a questa realtà sociale, il *flâneur* si trasforma da 'passeggiatore filosofico' in lupo mannaro, cacciatore, selvaggio, e l'esperienza della metropoli diviene *avventura*. Inoltre, molti degli appunti dei «*Passages*» fanno riferimento ai romanzi di James Fenimore Cooper, che ritraggono il 'selvaggio' nordamericano che vaga e caccia nella natura. Queste immagini della foresta e del 'nativo' sono trasposte all'ambiente urbano e contribuiscono all'esperienza della città come avventura e alla conseguente creazione della *detective story*: “Sulla scorta dell'influsso di Cooper”, scrive Benjamin, “al romanziere (Dumas) si schiuse la possibilità di dare spazio alle esperienze del cacciatore nello scenario urbano. Ciò ha la sua importanza per la nascita della storia poliziesca”(OC, IX: 490). Una citazione da *Fusées* di Baudelaire riassume questa descrizione della città: “L'uomo [...] è sempre [...] allo stato selvaggio! Cosa sono i pericoli della foresta e della prateria rispetto agli shock e ai conflitti quotidiani della civiltà? Che l'uomo abbracci la sua preda sul viale o la trafigga in foreste sconosciute, non è forse [...] il predatore più perfetto?”(OC, IX: 494).

Questa romanticizzazione della città è, per Benjamin, non meno fantasmagorica dell'operazione di addomesticamento dell'ambiente urbano tentata dalle fisiologie. Immaginare la città come natura selvaggia è un modo per sfuggire alla noia e alla ripetitività della modernità capitalista, per eludere i limiti claustrofobici di una società altamente regolamentata (cfr. Lambert 1988: 49). Il crimine come avventura fornisce quindi una fittizia via di fuga: Edgar Allan Poe, Alexandre Dumas, Eugène Sue trasformano la città in un luogo di pericoli innominabili e di ombre minacciose in agguato dietro ogni porta, cioè in un luogo *eccitante*. Questa fuga è solo immaginaria, generata e prodotta dall'autoinganno, un'ebbrezza che nasconde la realtà sociale, politica ed economica della modernità capitalista¹⁰.

¹⁰ Nei «*Passages*» Benjamin (OC, IX, G 15, 5:209) cita Roger Caillois: “Ebbrezza nel romanzo poliziesco [...]: ‘I tratti distintivi del pensiero infantile, in primo luogo l'artificialità, governano questo universo stranamente presente; nulla accade che non sia stato premeditato da tempo, nulla corrisponde alle apparenze, tutto è preparato

L'individuo, annullato nella folla, imprigionato in una vita di ripetizione, noia e *spleen*, recupera nella *detective story* “un senso eroico del sé”. In essa, intrepidi personaggi compiono gesta eroiche, di sublime coraggio o di magnifica infamia, in racconti che esaltano la vita di tutti i giorni come una lotta eroica per la sopravvivenza. Baudelaire lo chiamerebbe “l'eroismo della vita moderna”. Tuttavia, “il carattere precario della civiltà era strettamente destinato a un consumo innocuo”: non c'è critica sociale, non c'è analisi sociologica del crimine o della povertà, non c'è preoccupazione politica per le potenzialità rivoluzionarie della massa: i cattivi, i criminali, sono sempre aristocratici, e spesso gentiluomini, che cercano “la sfida e l'eccitazione del crimine per se stesso, non solo per un beneficio pecuniario”¹¹. Il romanzo poliziesco è perciò, per Benjamin, parte della fantasmagoria della vita moderna: se le tracce che il *flâneur* segue portano inevitabilmente a un crimine, allora

il racconto d'investigazione, [...] contribuisce alla fantasmagoria della vita parigina. Ancora non trasfigura il criminale; tuttavia trasfigura i suoi antagonisti e soprattutto i territori in cui questi gli danno la caccia (OC, VII: 126).

3. Il nascondiglio della modernità

Un elemento essenziale nello sviluppo della storia poliziesca, scrive Benjamin, è il fenomeno moderno della *folla*. In diversi passaggi e note Benjamin sostiene che all'origine della *detective story* sta la possibilità per il criminale di nascondersi tra la popolazione della grande città. In *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, ad esempio, scrive: “La massa qui è vista come rifugio che protegge l'asociale dai suoi persecutori. Fra i suoi lati minacciosi questo è quello che si è annunciato per primo. Esso è all'origine del racconto d'investigazione” (*Ibidem*)¹². La folla è un fenomeno minaccioso anche perché l'asociale e il criminale vi si possono nascondere. A differenza delle fisiologie, in cui la folla era rappresentata come uno

per essere utilizzato al momento giusto dall'eroe onnipotente che ne è il padrone. Abbiamo riconosciuto la Parigi delle consegne di *Fantômas*”.

¹¹ Tutte le citazioni precedenti sono da Gilloch (1996: 141).

¹² Questa osservazione è ripetuta in diversi passi. Nei *«Passages»*: “La massa in Baudelaire. [...] Cancella, poi, ogni traccia del singolo: è il rifugio più recente del proscritto” (OC, IX: 498). Nella corrispondenza, in una lettera a Max Horkheimer del 16 aprile 1938: “La folla [...] è l'ultimo luogo di asilo del reietto” (Benjamin 1995–2000, 6: 65–66).

spettacolo innocuo e divertente, il racconto poliziesco la descrive come il “il rifugio più recente del proscritto”(OC, IX: 498). Il *flâneur*, che nelle fisiologie si godeva con disinteresse la vita colorata del brulicante boulevard, si trasforma fantasmagoricamente nel detective, che cerca tra le minacciose masse urbane le tracce del criminale. Il *flâneur* come detective diventa un’istanza di controllo sociale, in grado di arginare la paura borghese della folla (McDonough 2002: 105).

Tuttavia, la folla cancella le tracce non solo del criminale: la massa, scrive Benjamin, cancella “ogni traccia del singolo” (OC, IX: 498). Georg Simmel, la cui analisi della modernità metropolitana fu fondamentale per la generazione di Benjamin, scrisse che i

problemi più profondi della vita moderna scaturiscono dalla pretesa dell’individuo di preservare l’indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società, dell’eredità storica, della cultura esteriore e della tecnica (2011: 35).

Il lavoro del detective può quindi essere letto anche come un rassicurante salvataggio delle tracce individuali dall’anonimato della massa. Entrambe le letture – del detective come salvatore dell’individuo e come istanza di controllo sociale – si basano sulla stessa premessa, ovvero che “l’elemento sociale originario del racconto d’investigazione è la cancellazione delle tracce del singolo nella folla della metropoli” (OC, VII: 128). La paura borghese dell’anonimato è bilanciata dalla necessità del criminale – ma anche del povero, del bohémien, di chi vive ai margini della società e della legalità – di nascondersi dal potere di controllo e sorveglianza dello Stato.

La dialettica tra il desiderio di sfuggire all’anonimato della folla e la necessità di nascondersi al suo interno corrisponde alla dialettica di ansia e desiderio che la folla stessa ispira. Per Benjamin, la descrizione della folla trova una formulazione profonda, acuta e contraddittoria in Baudelaire, il cui *flâneur* abbraccia la folla in una sorta di incontro erotico. Ma il riferimento principale di Benjamin è un altro: “Angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto. In Poe essa ha qualcosa di barbarico. La disciplina la frena solo a stento” (OC, VII: 135); “Tetra e confusa come la luce a gas in cui si muove appare, in Poe, la folla stessa di Londra”(OC, VII: 392). Uno dei racconti di Poe fornisce a Benjamin il caso esemplare in cui il *flâneur* si perde e si confonde nella folla:

Nel suo *Uomo della folla* Poe ha fissato per primo e una volta per tutte il caso in cui il *flâneur*, distanziandosi completamente dal tipo del filosofo che passeggia, prende i tratti del licantropo inquieto che vaga nella selva sociale (OC, IX: 467).

Il *flâneur*-detective si confonde quindi con l'uomo della folla, trascinato verso il prossimo da una passione patologica e quindi criminale. Il *flâneur*-criminologo, come istanza di osservazione ottica, diventa così indistinguibile dal *badaud*, *l'homme des foules*, l'asociale: inseguitore e inseguito perdono le loro polarità e il desiderio dell'altro diventa criminale¹³. Per Benjamin, dunque:

L'uomo della folla, la famosa novella di Poe, è una sorta di radiografia del racconto d'investigazione. Della veste esteriore, rappresentata dal delitto, in questo caso si è fatto a meno. È rimasta solo l'ossatura: l'inseguitore, la folla, uno sconosciuto che organizza il suo percorso per le vie di Londra facendo in modo di restare sempre fra la folla stessa. Questo sconosciuto è il *flâneur* (OC, VII: 132).

La descrizione che Poe fa della folla e della strada riassume i motivi fondamentali della modernità, ma la sua narrazione supera la fusione erotica di Baudelaire con la folla. All'inizio de *L'uomo della folla* il narratore si comporta come il *flâneur*-fisionomista, leggendo sui volti dei passanti "la storia di lunghi anni" (Poe 2018: 487). Ma quando scorge il vecchio, si imbatte in una "assoluta singolarità" (*Ibidem*), un volto che non può essere letto, il che spiega l'incipit del racconto: "Vi sono segreti che non si lasciano rivelare" (Poe 2018: 484)¹⁴. L'impossibilità di comunione con la folla e, al tempo stesso, l'impossibilità di sfuggirle costituiscono il paradossale dramma della modernità. Il risultato: ognuno diventa sospetto, tutti sono criminali nella folla.

¹³ Il termine *badaud*, le cui sfumature sono intraducibili in italiano, designa, in opposizione al *flâneur*, la figura del curioso cittadino che si lascia assorbire dalla folla e dagli spettacoli della vita urbana. Se il *flâneur* mantiene una distanza critica e riflessiva rispetto al flusso metropolitano, il *badaud* ne è invece travolto: guarda senza comprendere, partecipa senza coscienza, incarnando la passività dello spettatore moderno.

¹⁴ L'intero brano recita: "Molto a proposito è stato detto di un libro tedesco: *erlässt sich nicht lesen*, non si lascia leggere. Vi sono segreti che non si lasciano rivelare. [...] Troppe volte, ahinoi!, la coscienza umana porta su di sé un fardello tale di orrore da non riuscire a liberarsene se non nella tomba. E l'essenza del delitto perdura inesplicabile" (Poe 2018: 484).

4. Gli usi dell'osservazione

La trasformazione del *flâneur* in detective comporta la legittimazione sociale dell'ozio:

La sua indolenza è solo apparente. Dietro a essa si cela un vigile osservatore che non perde d'occhio il malvivente. Così l'investigatore vede schiudersi ampi spazi alla propria consapevolezza di sé. Sviluppa forme di reazione conformi al ritmo della metropoli. Coglie le cose al volo; in questo modo può sognare di essere affine all'artista (OC, VII: 126).

La nascita del romanzo poliziesco può quindi essere collegata alla giustificazione sociale del tempo lavorativo dei giornalisti e degli scrittori di feuilletons, che, come il *flâneur*, “mettono le loro osservazioni [...] ‘in vendita’ sul mercato” (Shields 1994: 63). A disagio con l'ozio del *flâneur*, la società capitalista trionfa sulla sua resistenza formale imponendo un'etichetta ‘produttiva’ all'attività inoperosa di osservazione. Nella società utilitaristica, il potere di osservazione del *flâneur* viene ‘messo a frutto’.

Il tratto comune al *flâneur* e al detective è quindi la loro capacità di osservazione. Sulla scia di Benjamin, molti hanno tracciato questo parallelo: James Werner, ad esempio, sottolinea le somiglianze tra il *flâneur* e il Dupin di Poe, evidenziando come entrambi prestino “un'attenzione minuziosa ai dettagli riguardanti i tratti del viso, le espressioni e il linguaggio del corpo”; come entrambi presentino un legame con una qualche forma di ricchezza e aristocrazia e un rifiuto snobistico del lavoro “produttivo” e “socialmente rilevante”; come entrambi mostrino anche “isolamento e distacco dalla società” (Werner 2001: 10). L'occhio del passeggiatore può essere casuale e quello del detective mirato, ma entrambi devono essere contemporaneamente di ampio raggio e profondamente penetranti. Sia il *flâneur* che il detective traggono un sottile piacere dallo svelare i segreti della strada, entrambi ne dimostrano un'approfondita conoscenza, ed entrambi desiderano svelare i misteri della città. Infine, entrambi sono in grado di coniugare l'attenzione per i dettagli, una certa distrazione e distanza rispetto al mondo esterno, e la fiducia dell'ozioso nel potere del caso¹⁵.

¹⁵ In *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* Benjamin scrive: “Un elemento significativo del vero Baudelaire – cioè del poeta votato alla sua opera – è stato escluso da questa immagine: la condizione di chi è soprapensiero. – Nel *flâneur* è la curiosità a festeggiare il proprio trionfo. Essa può concentrarsi nell'osservazione – e si ha l'investigatore dilettante; oppure può ristagnare nella curiosità stupefatta – e

Attraverso il suo legame con l'osservazione, la *detective story* è collegata allo sviluppo dei dispositivi ottici della modernità, in particolare la fotografia e il film. *Breve storia della fotografia* mette in relazione lo sviluppo della macchina fotografica con quello di un nuovo modo *scientifico* di osservazione: la fotografia avvicina le cose e le ispeziona, scopre immagini sconosciute, rivela i segreti della realtà – in breve, svela l'inconscio ottico di cui Benjamin parla nel saggio sull'opera d'arte (OC, VI: 296). “La macchina fotografica diventa sempre più piccola”, scrive Benjamin, “e sempre più capace a afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione” (OC, IV: 491). Allo stesso modo, il detective segue le tracce e la *detective story*, con la sua attenzione ai dettagli, porta alla luce ciò che era nascosto. Sia la macchina da presa che la *detective story* problematizzano quindi la relazione tra interno ed esterno nella relazione tra spazio privato e spazio pubblico, su cui si basa la società borghese. Questo è l'argomento dello studio di Tom Gunning sull'*optical detective* di Benjamin: tracciando un parallelo tra il Dupin di Poe e il detective di Benjamin, Gunning sostiene che il metodo poliziesco inverte e complica le relazioni tra ciò che è celato e ciò che è rivelato, tra profondo e superficiale, tra visibile e invisibile, semplice e complesso, interno ed esterno, in modo tale che i confini tra queste categorie apparentemente opposte diventino fluidi sotto lo sguardo del detective. Pertanto, conclude Gunning, la *detective story* mette in scena la dialettica visiva della modernità, fondata non solo sul controllo dello sguardo, ma anche sull'inquietudine di una visione alterata, che scorge presenze assenti e spazi estranei, generando un brivido di riconoscimento (Gunning 2003: 127)¹⁶.

L'osservazione, l'individuazione, il caso: tutti questi elementi confluiscono nella questione del *metodo*, che per Benjamin è il fulcro della *detective story*. Il metodo del detective è simile a quello del *flâneur*: attraverso la *flânerie* e l'osservazione il detective costruisce “una fisionomia sociale della strada” (Shields 1994: 63). La *flânerie*, scrive Benjamin, fornisce un'ottima occasione per ‘giocare’ al detective (OC, VII: 126). Ma se identifichiamo il metodo del *flâneur* con il metodo fisiognomico, allora la *detection* può essere vista anche come un'opposizione a e un'evoluzione di questa fisionomia sociale.

allora il *flâneur* si trasforma in *badaud*. Le descrizioni più istruttive sulla metropoli non sono opere né dell'uno né dell'altro. Provengono invece da coloro che hanno attraversato la città per così dire assenti, persi nei loro pensieri e nelle loro preoccupazioni” (OC, VII: 150–151).

¹⁶ L'argomento di James Werner è molto simile (2001: 13-19).

E la *detective story* può essere considerata quindi un'evoluzione delle fisionomie, in grado di rendere conto delle ansie e paure che l'ambiente urbano produce. Come nota Benjamin, i limiti della *flânerie* hanno portato alla dissoluzione finale del *flâneur* nella figura del *badaud*. La distanza che il *flâneur*-fisionomista pretende di mantenere dalla folla e dagli altri scompare nel Secondo Impero, poiché il *flâneur* finisce per confondersi con il criminale e ogni distinzione tra inseguitore e inseguito viene meno. Per questo *L'uomo della folla* di Poe è per Benjamin una radiografia o, meglio, un modello per il racconto poliziesco¹⁷. L'osservazione del detective è quindi uno sviluppo e miglioramento di quella del *flâneur*-fisionomista. Il metodo del detective sostituisce quello del *flâneur*, poiché è più adeguato alla nuova esperienza della folla e più complesso e dettagliato delle fisionomie¹⁸.

5. Teoria della traccia

Chi non ha dato la firma, chi non ha lasciato un ritratto,
chi non era presente, chi non ha detto nulla,
come lo si potrà prendere?

Cancella le tracce!

Bertolt Brecht Libro di lettura per gli abitanti della città (cit. in OC, VII: 283)

La 'teoria del detective' di Benjamin comporta quindi una dialettica tra l'analisi del racconto poliziesco come rappresentazione fantasmagorica della città e il metodo del detective come segno di modernità e strumento politico di emancipazione. Spostiamo ora l'attenzione su questa seconda strada, collegando la figura del detective alla 'teoria della traccia', che egli sviluppa indipendentemente dalla prima. In Benjamin questa teoria rimane allo stato di intuizione, sparsa negli appunti dei «*Passages*» – soprattutto, ma non solo, nel faldone contrassegnato come "T", *L'intérieur, la traccia* – e in pochi altri testi. È legata alla 'teoria

¹⁷ O, meglio ancora, come sostiene Patricia Merivale, per quella che è stata definita la *detective story* "metafisica", "in cui la molteplicità triadica di detective, criminale e vittima è ridotta a un'unità solipsistica"(1999: 107).

¹⁸ Dana Brandt sottolinea che *L'uomo della folla* è stato scritto prima dei racconti di Dupin e sostiene che non si tratta quindi tanto di una radiografia quanto di un "embrione" della *detective story*(1991: 79). Anche Benjamin traccia una distinzione tra il *flâneur*-fisionomista e il detective: "Da un certo punto di vista si può parlare di un contributo delle fisiologie al romanzo poliziesco. Basti pensare come al metodo combinatorio del *detective* se ne contrapponga uno puramente empirico, che si ispira a quello di Vidoq e che tradisce appunto il suo rapporto con le fisiologie nel *Jackal dei Mohicans de Paris*"(OC, IX: 841).

dell'*intérieur*¹⁹, all'analisi della società del controllo e, infine, alla potenzialità rivoluzionaria dell'architettura moderna¹⁹.

Nell'Exposé del 1935, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, Benjamin scrive che

L'intérieur non è solo l'universo, ma anche la custodia del privato cittadino. Abitare significa lasciare tracce, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprinono le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprinono nell'*intérieur* (OC, IX: 12)²⁰.

In effetti, nota Benjamin, il privilegio di lasciare tracce è quasi un monopolio borghese; e la 'felpa', ossia quel tessuto peloso e morbido che viene a caratterizzare l'interno borghese, è "il materiale su cui è particolarmente facile lasciare tracce" (OC, IX: 12). Benjamin fa riferimento alla *Filosofia dell'arredamento* di Poe come a un fondamentale resoconto di questo fenomeno:

nasce la storia poliziesca, che segue appunto queste impronte. La *Filosofia del mobilio* come i suoi racconti polizieschi fanno di Poe il primo fisionomista dell'*intérieur*. I criminali dei primi romanzi polizieschi non sono né *gentlemen* né *apaches*, ma privati cittadini (OC, IX, 12–13).

Il riferimento a Poe non è casuale: la *detective story* rimane l'unica descrizione adeguata dell'*intérieur* borghese e del suo orrore. Le tracce lasciate sono le tracce di un crimine, l'appartamento borghese appare claustrofobico e terrificante come la scena di un crimine, l'*intérieur* stesso è uno spazio *morto*. Questo legame tra l'*intérieur* borghese e la *detective story* è reso esplicito già nel brano di *Strada*

¹⁹ Non ho trovato prove di un legame diretto tra la teoria benjaminiana della traccia e Freud, ma l'influenza di quest'ultimo su Benjamin suggerisce una connessione implicita. Carlo Ginzburg ha mostrato come, alla fine dell'Ottocento, emergesse un nuovo paradigma epistemologico fondato sull'interpretazione di dati marginali o "indizi" (2000: 127–128). Ginzburg evidenzia il parallelismo tra il metodo di Freud e quello di Sherlock Holmes: in entrambi i casi, tracce minuscole rivelano una realtà più profonda, altrimenti inaccessibile. La teoria della traccia di Benjamin può dunque essere letta come parte di questo più ampio mutamento culturale europeo.

²⁰ In un breve brano di *Ombre corte (II)* intitolato *Abitare senza tracce* (OC, V: 712–713) e, quasi con le stesse parole, in *Esperienza e povertà*, Benjamin ribadisce questo concetto: "Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia, l'impressione: 'qui tu non hai niente da cercare' è la più forte. Qui non hai niente da cercare – perché qui non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia" (OC, V: 877–878).

a *sensu unico* intitolato “Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato”:

L'interno borghese tra gli anni sessanta e novanta[...] può essere degna dimora soltanto di un cadavere. “La zia, su questo sofà, si può solo assassinarla”. La fredda sontuosità delle suppellettili diventa davvero confortevole solo in presenza della salma (OC, II: 412).

L'appartamento borghese è quindi uno spazio morto, senz'anima e senza vita, costruito come una trappola e metaforicamente abitato da cadaveri, da cui ogni essere vivente viene espulso, annientato o ucciso dal culto delle merci senza vita e senza età²¹. Il sogno della permanenza nella cultura della merce perpetua la fantasmagoria della modernità e, in quanto tale, è inebriante come l'hashish, e, come l'hashish, “satanico”²².

Sebbene il proprietario borghese imprima su ogni oggetto il proprio marchio, egli nasconde poi queste tracce a chi non appartiene alla sua cerchia: la sfera privata borghese è una fortezza contro le interferenze della vita pubblica (cfr. Weidmann 1992: 108). Il borghese, come l'asociale, cancella le tracce perché nella modernità è stata stesa una rete di controllo sempre più rigida e ferma sulla vita privata²³. Ne sono un esempio la numerazione ufficiale delle case o l'uso della fotografia come procedura di identificazione da parte della polizia. Lo stesso Benjamin osserva che, a partire dalla Rivoluzione francese, l'apparato amministrativo ha cercato di moltiplicare le tracce dell'individuo in un'istanza di controllo sempre più pressante²⁴. Egli scrive riguardo allo sviluppo della tracciatura amministrativa:

Nella storia di questo processo [l'invenzione e sviluppo del controllo amministrativo], l'invenzione della fotografia costituisce

²¹ Gilloch sostiene che l'interno borghese è lo spazio del morire, ma senza il corpo: non tanto uno spazio di morte quanto uno “spazio morto”: “L'*intérieur* diventa ‘senza età’, il senso di ‘sicurezza borghese che emanava’ dalla casa borghese deriva dalla ‘atemporalità’, dalla negazione della transitorietà. Lo spazio della morte, l'omicidio, diventa contemporaneamente quello dell'immortalità, della permanenza” (1996: 81–82).

²² Un appunto dei «*Passages*» definisce l'intossicazione da hashish, di cui Benjamin aveva fatto esperienza diretta, come “satanica”, collegando l'intossicazione dell'*intérieur* con il “moderno” come “l'epoca dell'inferno” (OC, IX: 609).

²³ La bibliografia su questo tema è assai vasta. Basti qui citare il testo classico di Foucault, *Sorvegliare e punire* (1993).

²⁴ Un appunto dei «*Passages*» recita: “Moltiplicazione delle tracce attraverso il moderno apparato amministrativo” (OC, IX:239).

una cesura. Per la criminalistica essa ha un significato non inferiore di quello avuto dalla stampa per la letteratura. Con la fotografia per la prima volta è possibile fissare in maniera duratura e univoca le tracce di un essere umano. Il racconto d'investigazione nasce nel momento in cui si consolida quella che fu la più incisiva limitazione dell'incognito dell'uomo. Da allora non hanno più avuto fine i tentativi di impedirgli di agire e di parlare (OC, VII: 132).

Le tracce personali diventano così indizi incriminanti, prove pericolose nelle mani del detective-spia. Cancellare le tracce, osserva Brecht, non è necessario solo per chi vive ai margini della legge, ma per tutti, perché tutti, in una certa misura, sono una sorta di criminali²⁵.

L'architettura moderna e lo sviluppo tecnico complicano ulteriormente la teoria della traccia. Se vivere significa lasciare tracce, allora l'architettura moderna sembra incarnare un paradosso: utilizza come materiali da costruzione il vetro e l'acciaio, sui quali è quasi impossibile lasciare tracce. L'idea di trasparenza sembra dominante nell'architettura modernista di Adolf Loos, Le Corbusier e del Bauhaus, che progettano e costruiscono edifici i cui materiali e le cui linee dichiaravano guerra a tutto ciò che l'*intérieur* borghese dell'Ottocento aveva rappresentato: segretezza, possesso, accumulo, collezione. In *Esperienza e povertà* Benjamin – che già aveva fatto sue le considerazioni di Paul Scheerbart sull'*Architettura in vetro* (1914) e le reinterpreta più nell'ottica della trasparenza che in quella del colore che filtra attraverso – scrive che “[l]e cose di vetro non hanno ‘aura’. Il vetro è soprattutto il nemico del segreto. E anche il nemico del possesso” (OC, V: 877). La trasparenza annulla l'opposizione tra interno ed esterno, le pareti di vetro non proteggono lo spazio interno e la funzionalità delle linee moderne dichiara guerra all'*intérieur* ottocentesco: “la sfera privata, il biotopo del proprietario, appare ora distrutto nelle nuove case, che espongono gli abitanti come in un teatro e impediscono la raccolta e l'accumulo di oggetti” (Weidmann 1992: 105–106). Le potenzialità antiborghesi dell'architettura d'avanguardia sono accolte come

²⁵ Nei *Commenti a poesie di Brecht*, Benjamin scrive: “Cancella le tracce! – Una norma per il clandestino” (OC, VII: 284). Da un lato, i poveri e i *bohémien*s non hanno la possibilità di lasciare tracce; dall'altro, sono perseguitati da uno Stato sempre più pervasivo, che al tempo stesso li sorveglia e ne cancella l'esistenza. Per questo, “la prescrizione della prima poesia, ‘cancella le tracce’, è completata per il lettore della nona dall'aggiunta: meglio che se ti vengono cancellate” (OC, VII:287) – cioè: è preferibile cancellare le proprie tracce di propria iniziativa, piuttosto che lasciarle cancellare da chi esercita il controllo su di te.

rivoluzionarie da Benjamin (almeno in questo testo): una nuova *povertà* è necessaria per sovvertire il mondo borghese e la sua ossessione per le tracce, i segni e il possesso; una nuova povertà è lo strumento per “cancellare le tracce” delle modalità capitalistiche-consumistiche di produzione-accumulazione e per riprogettare nuovi modi di vivere. In *Abitare senza tracce* Benjamin scrive:

Ciò è stato ora raggiunto dai nuovi architetti con il vetro e l'acciaio: essi hanno creato degli spazi in cui è difficile lasciar tracce. 'Secondo quanto detto' – ha scritto Scheerbart già vent'anni fa – 'noi possiamo ben parlare di una civiltà del vetro. Il nuovo ambiente di vetro trasformerà completamente l'uomo. E c'è solo da desiderare che la nuova civiltà del vetro non trovi troppi oppositori' (OC, V: 713).

6. Traccia e aura

Gli oggetti di vetro, dunque, non possiedono aura. È forse perché su di essi non può restare alcuna traccia? Qual è il legame tra traccia e aura? Benjamin, insieme a diversi suoi commentatori, si è confrontato con questa domanda, e forse la risposta più diretta può essere: là dove non può essere lasciata alcuna traccia, non può esistere nemmeno un'aura. Ma la relazione tra le due è più complessa, articolata e, a volte, apparentemente contraddittoria: da un lato, esse sono legate, poiché l'aura deriva dall'esistenza unica di un oggetto su cui “si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare” (OC,V: 713); l'aura è quindi il risultato della trasmissione delle tracce come istanza della tradizione. Dall'altro, Benjamin esplicitamente le contrappone e in un appunto dei *«Passages»* scrive:

La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi (OC, IX: 499–500).

Il problema ruota attorno al concetto di tradizione, alla sua conservazione, cancellazione o riscrittura, e al nostro rapporto con essa.

L'argomento può essere introdotto attraverso una discussione sulla merce, dove il rapporto traccia-aura pare rovesciarsi. La merce è 'auratica' nella misura in cui non porta tracce della sua

produzione. In questo caso, aura e traccia sono contrapposte. Terry Eagleton sostiene che, come il *flâneur* o l’emblema barocco, la merce nel modo di produzione capitalista è un frammento decontestualizzato, polivalente e vuoto. Il suo valore risiede nelle relazioni sociali di produzione, ma cancella le tracce della propria origine e fluttua – peraltro come l’allegoria barocca – in una polivalenza di significati (OC, II: 196–224). La merce riceve e mostra solo le tracce di altre merci, in una circolarità viziosa che Eagleton chiama “ambiguità”:

Il processo di scambio delle merci è infinitamente metonimico: ogni merce è definita solo dal suo spostamento di un’altra, costituita solo dalla circolazione infinita della ‘traccia’ che è il meccanismo del suo movimento (1981: 29).

Il detective, mentre segue le tracce, diventa in questo contesto una possibile istanza di ricostruzione delle condizioni di produzione a partire dalla raccolta di prove o tracce delle relazioni sociali nascoste nelle merci. Il detective di Benjamin diventa così un archeologo e le tracce che segue possono essere considerate come i fossili di una glaciazione industriale, ovvero di una preistoria del nostro presente capitalistico. Queste tracce fossilizzate affiorano sulle superfici degli oggetti sopravvissuti alla cancellazione delle condizioni di produzione, i fossili di una cosiddetta “*ur-merce*”, che rivelano nella loro vita ultraterrena il contenuto di verità della produzione (Cfr. Buck-Morss 1989: 56, 211)²⁶. Il riferimento alla figura del detective è importante anche dal punto di vista politico, perché la cancellazione delle tracce dei rapporti sociali di produzione è un *crimine* nei confronti degli oppressi. Il modo di produzione capitalistico è criminale nel suo complesso e cerca di cancellare le tracce del suo maltolto nella merce. Una narrativa poliziesca di emancipazione potrebbe essere usata per mostrare questo aspetto, e questo è ad esempio l’obiettivo, scrive Benjamin, del *Romanzo da tre soldi*²⁷ di Brecht:

egli porta alla luce il delitto che si cela nella società. L’ordinamento giuridico borghese e il delitto – secondo le regole del romanzo poliziesco [–] sono tra loro antagonisti. Il procedimento di Brecht consiste nel conservare l’altamente sviluppata tecnica del romanzo poliziesco, ma abolendo le sue

²⁶ Sul “contenuto di verità”, cfr. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe* (OC, I: 523–589).

²⁷ *Il romanzo da tre soldi* (1934) di Brecht è la rielaborazione in forma di romanzo della sua celebre *Opera da tre soldi* (1928).

regole. In *questo* romanzo poliziesco il rapporto fra ordinamento giuridico borghese e delitto è rappresentato in modo conforme alla realtà. L'ultimo si rivela come un caso particolare dello sfruttamento che è sancito dal primo (OC, vol. VI: 243–244).

Come la merce, che espelle le tracce dei rapporti sociali di produzione, l'oggetto auratico costruisce l'autorità di un'origine cancellando, espellendo e riscrivendo le sue tracce²⁸. L'aura come 'autenticità' e 'autorità' impone una tradizione fittizia (un percorso di tracce) che corrisponde o concorre alla cosiddetta tradizione dei vincitori²⁹. È questa l'aura moderna che il proprietario borghese tenta di imporre all'*intérieur* mercificato: la traccia viene reinscritta, modificata, falsificata³⁰. Dall'altro lato, le potenzialità emancipatrici della riproducibilità tecnica risiedono nella possibilità di espungere tale "aura surrogata" in un atto di violenza rivoluzionaria (Eagleton 1981: 31).

Una personificazione di questa violenza purificatrice è quello che Benjamin chiama "carattere distruttivo": come "*la tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione*" (OC, VII: 304)³¹, così il carattere distruttivo, distruggendo, "ringiovanisce, perché toglie di mezzo le *tracce* della nostra età" (OC, IV: 521)³². Il carattere distruttivo è la forza rivoluzionaria che cancella anche la fantasmagoria dell'*intérieur* e l'ossessione borghese di lasciare tracce di possesso:

Il carattere distruttivo è il nemico dell'uomo-custodia. L'uomo-custodia cerca la sua comodità, e l'involucro ne è la quintessenza. L'interno dell'involucro è la traccia foderata di velluto che lui ha impresso nel mondo. Il carattere distruttivo cancella perfino le tracce della distruzione (OC, IV: 522)³³.

Il carattere distruttivo si sbarazza della tradizione per così dire 'auratica' e "crea spazio", "fa pulizia", "[r]iduce l'esistente in macerie

²⁸ L'oggetto auratico "riscrive continuamente la propria storia per espellere le tracce del suo passato eterogeneo e spezzato" (Eagleton 1981: 33).

²⁹ Sulla tradizione dei vincitori, cfr. in particolare modo le tesi *Sul concetto di storia*, (OC, VII: 483–493).

³⁰ "La traccia, quindi appartiene in un certo senso all'aura, o come suo residuo fisico pietrificato o [...] come traccia inconscia" (Eagleton 1981: 32).

³¹ Corsivo nell'originale.

³² Corsivo aggiunto.

³³ Il termine uomo-custodia (*étui-Mensch*) si riferisce al prototipo borghese di chi cerca comfort e ordine. Il mondo di questo personaggio è simboleggiato dall'*étui*, una custodia rivestita di velluto che conserva e protegge gli effetti personali, riflettendo il desiderio di mantenere il controllo e la sicurezza.

non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa" (*Ibidem*). A questo punto, lo "sconvolgimento della tradizione", la "liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale" (OC, VII: 305), deve garantire la riscoperta delle tracce – quelle cancellate e oblite dalla tradizione dei vincitori – di una storia diversa.

Pertanto, d'accordo con Eagleton, la cancellazione, la conservazione o la ripresa delle tracce è una pratica politica fondamentale. Gli oggetti non sono altro che un palinsesto, sul quale ogni generazione lascia una nuova serie di cicatrici e tracce, che ne segnano la storicità. "Le tracce iscritte sul corpo di un oggetto", scrive Eagleton, "sono la rete che disfa la sua autoidentità, la maglia dei modi di consumo in cui è stato variamente catturato" (1981: 31). La decisione di cancellare o conservare la traccia dipende dalla relazione che si riesce a stabilire con essa: subire l'aura significa diventare oggetti in sua balia, mentre se eliminiamo la tradizione dei vincitori e degli oppressori e recuperiamo le tracce di una storia diversa, della tradizione degli oppressi, se rovesciamo l'aura in traccia, "facciamo nostra la cosa"³⁴. La figura del detective diventa così complementare al carattere distruttivo: salvando e riscoprendo le tracce di un passato frantumato e di una tradizione perduta, il detective diventa una metafora del materialista storico.

7. Conclusione: Lo storico come detective

Benjamin sostiene in modo convincente che la *detective story* si è sviluppata nella seconda metà del XIX secolo come parte della fantasmagoria della modernità, ovvero l'illusione incantatrice della metropoli capitalista, che trasforma la realtà in un flusso di immagini ed esperienze effimere e spettacolari. Raffigurando la città come un luogo di pericolo e di avventura, essa giocava con le paure e le ansie della società borghese. Ma altrettanto romanticizzava l'esistenza noiosa e monotona degli abitanti della città e salvava – anche se solo in modo fittizio – il senso di individualità e di singolarità che la modernità aveva perso nel labirinto della folla. Interessato alle peculiari doti di osservazione del detective, Benjamin mette esplicitamente in relazione questa figura con le nuove tecnologie ottiche. È plausibile sostenere che lo sviluppo della *detective story* sia legato a uno *Zeitgeist* coinvolto in una rivoluzione ottica e marcato da un interesse peculiare per la visione e la visibilità.

³⁴ OC, IX: 500(M 16a, 4).

La tesi proposta è quindi che la figura del detective in Benjamin acquista un significato più completo se messa in relazione con la teoria della traccia. Inseguendo le tracce che il proprietario borghese imprime sui suoi oggetti, il detective svela il crimine e la morte che risiedono al centro dell'*intérieur* borghese; curiosando tra le tracce che la società del controllo e della sorveglianza cerca di moltiplicare per controllare la vita privata, il detective diventa una spia nel complotto capitalista; infine, perdendo queste tracce in un Novecento segnato da un'architettura di vetro e acciaio e dalla riproduzione seriale di arte e merci, il detective rivela le possibilità rivoluzionarie delle nuove tecnologie. In questo percorso interpretativo, ad emergere come possibile tassello finale è l'idea – già abbozzata – che la figura del detective prefiguri quello che nelle tesi *Sul concetto di storia* verrà chiamato “materialista storico” (OC, VII: 484).

L'azione emancipatrice delle nuove tecnologie e del carattere distruttivo deve essere controbilanciata e completata dall'attività di ricerca e conservazione del materialista storico che, come un detective, ha come compito non quello di “cancellare le tracce” (questo lo ha già fatto il carattere distruttivo), ma piuttosto quello di recuperarle e ricostituirle, per risignificarle. Come sottolinea Pierre Missac, “distruggere o frantumare non significa annientare [...] ma piuttosto scompaginare” (1988: 214). In mezzo alle rovine in frantumi della storia ufficiale il detective materialista, come il cacciatore o l'archeologo, è “sulle tracce del passato” (OC, IX: 213); come *flâneur*, straccivendolo, archeologo e storico, egli cerca indizi tra i dati considerati morti. Leggere – o meglio ricostruire – le tracce di una tradizione in frantumi, che è anche tradizione degli oppressi, è l'attività redentrica di questa figura capace di generare costellazioni di significato.

Questa capacità si manifesta nella maniera in cui il *flâneur* percepisce e interpreta lo spazio urbano, dove ogni dettaglio della città porta con sé echi del passato. Per Benjamin, la superficie della città possiede due strati: nell'asfalto calpestato dal *flâneur*, “i suoi passi destano un'eco” (OC, V, 591), quella del passato. E lo spazio, ammiccando al *flâneur* (OC, IX: 468), si anima lungo il suo percorso: il palinsesto della strada rivela immagini del passato che proiettano il *flâneur*-detective in uno stato di “ebbrezza anamnestic” (OC, IX: 468). Lo spettro del passato perseguita il presente, i fantasmi del passato attendono di essere rianimati; il *flâneur* come detective, seguendo le tracce di storie dimenticate, scoprendo ciò che è nascosto nella città, risveglia i morti. Il lavoro dello storico è simile a quello

del detective perché queste tracce sono nascoste e oscure, incomprensibili come geroglifici (cfr. Rauch 1996: 254). Sotto l'acuta osservazione del detective, le tracce rivelano il passato in un lampo, che illumina ciò che era al buio ma che rischia di scomparire se non lo riconosciamo. Come Benjamin alla fine scrive in *Sul concetto di storia*, la storia si cela, l'immagine del passato "minacc[ia] di scomparire insieme con qualsiasi presente, il quale non si riconoscesse implicito in esso" (OC, VII: 485)³⁵. La possibilità della storia è legata alla sopravvivenza delle sue tracce e alla nostra capacità di leggerle, e il compito dello storico-detective è quindi quello di cogliere e rendere leggibili le tracce nel momento del pericolo.

La metafora che mette in relazione lo storico con il detective è ormai ben collaudata: i loro metodi e strumenti sono simili e Benjamin non è solo – né ai suoi tempi né ai nostri – nel suo gusto per i romanzi polizieschi, come suggeriscono sempre più autori³⁶. Robin Winks, un esempio tra i tanti, scrive che "lo storico deve raccogliere, interpretare e poi spiegare le sue prove con metodi che non sono molto diversi dalle tecniche impiegate dal detective, o almeno dal detective della fiction" (Winks 1988: 242). In questo senso, anche Benjamin è stato spesso paragonato al detective. Era un grande collezionista, di oggetti, giocattoli, ma anche di tracce, come sottolinea Mike Featherstone: raccoglieva "gli scarti della vita urbana come volantini, biglietti, fotografie, pubblicità, diari, ritagli di giornale. [...] Seguiva il principio della citazione, chiedendo ai pezzi muti della vita urbana di parlare da soli" (1998: 909).

Quello che questa letteratura tende a trascurare è che lo storico deve operare come un detective, perché ciò che cerca nel passato sono *crimini* da svelare. Questa è sicuramente l'intenzione di Benjamin quando fa riferimento alle inquietanti fotografie di Parigi deserta: "Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo [*Prozess*] storico. È questo che ne costituisce l'occulto carattere politico" (OC, VII: 311). Inoltre, per Benjamin, la storia è una "un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie" (OC, VII: 487), una serie infinita di ingiustizie, di omicidi, di crimini. Il lavoro dello storico come detective è pertanto eminentemente politico. Lo storico condivide con il detective non solo il metodo e la tecnica, l'occhio acuto e il potere deduttivo, la ricerca diligente e l'intuizione

³⁵ Cfr. Cadava 1997:11.

³⁶ Per alcuni esempi si vedano Gavrish (1995), Strout (1994), Winks (1968; 1982; 1988).

penetrante, ma anche l'aspettativa di scoprire un cadavere, il senso del pericolo e la precarietà di trovarsi al buio, la consapevolezza di dover affrontare nemici potenti e spietati, e la ferrea determinazione a scoprire l'assassino, per restituire diversamente alla storia ciò che rinviene.

Bibliografia

- Gavrish, Michael J. Arrato. "The Historian as Detective. An Introduction to Historical Methodology". *Social Education*, LIX, 3 (1995): 151–53.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe*. Voll. I-VI, a cura di Christoph GÖdde e Henri Lonitz. Suhrkamp, 1995–2000.
- . *Gesammelte Schriften*. Voll. I-VII, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, 1974–1989.
- . *Opere complete*. Voll. I-IX, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, 2000–2008 = OC.
- Brand, Dana. *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge University Press, 1991.
- Brecht, Bertolt. *Werke*, vol. 17: *Prosa 2. Romanfragmente und Romanentwürfe*, a cura di Wolfgang Jeske, Aufbau/Suhrkamp, 1989.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, 1989.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 1997.
- Carey, John. *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1932*. Faber and Faber, 1992.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. NLB, 1981.
- Elmer, Jonathan. *Reading at the Social Limit. Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe*. Stanford University Press, 1995.
- Featherstone, Mike. "The Flâneur, the City and Virtual Public Life". *Urban Studies*, XXXV, 5-6 (1998): 909–925.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Alceste Tarchetti. Einaudi, 1993.
- Frisby, David. "The Flâneur in Social Theory". *The Flâneur*, a cura di Keith Tester, Routledge, 81–110, 1994.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Polity Press, 1996.

- Ginzburg, Carlo. *Miti emblematici. Morfologia e storia*. Einaudi, 2000.
- Gunning, Tom. "The Exterior as Intérieur. Benjamin's Optical Detective". *Boundary 2*, XXX, 1 (2003): 105–130.
- Kracauer, Siegfried. *Schriften, I: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, a cura di Karsten Witte. Suhrkamp, 1971.
- Lambert, Gavin. "The Dangerous Edge". *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di Robin W. Winks, The Countryman Press, 38–56, 1988.
- Mandel, Ernest. "A Marxist Interpretation of the Crime Story". *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di Robin W. Winks, The Countryman Press, 209–220, 1988.
- McDonough, Tom. "The Crimes of the Flâneur". *October*, CII (2002): 101–122.
- Merivale, Patricia. "Gumshoe Gothics: Poe 'The Man of the Crowd' and His Followers". *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, a cura di Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney, University of Pennsylvania Press: 101–116, 1999.
- Missac, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*. Seuil, 1987.
- Missac, Pierre. "Walter Benjamin: From Rupture to Shipwreck", trad. dal francese di Victoria Bridges. *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, a cura di Gary Smith, MIT Press: 210–223, 1988.
- Poe, Edgar Allan. *Obscura. Tutti i racconti*. Ed. it. a cura di Giuseppe Lippi. Mondadori, 2018.
- Rauch, Angelika. "Culture's Hieroglyph in Benjamin and Novalis: A Matter of Feeling". *The Germanic Review*, LXXI, 4 (1996): 253–266.
- Salzani, Carlo. *Constellations of Reading. Walter Benjamin in Figures of Actuality*. Peter Lang, 2009.
- Shields, Rob. "Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie". *The Flâneur*, a cura di Keith Tester, Routledge: 61–80, 1994.
- Simmel, Georg. *Le metropoli e la vita dello spirito*. Trad. it. a cura di Paolo Jedlowski. Armando Editore, 2011.

- Strout, Cushing. "The Historian and the Detective". *Partisan Review*, LXI, 4 (1994): 666–674.
- Weidmann, Heiner. *Flânerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Werner, James V. "The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the Flaneur, and the Physiognomy of Crime". *American Transcendental Quarterly*, XV, 1 (2001): 5–21.
- Winks, Robin W. (a cura di). *The Historian as Detective. Essays on Evidence*. Harper and Row, 1968.
- . *Modus Operandi. An Excursion into Detective Fiction*. David R. Godine, 1982.
- . "The Historian as Detective". *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di Robin W. Winks, The Countryman Press, 1988.

