

Liberare le “immense energie della storia”. Valenze, genealogie e coordinate del *mikrologisches Verfahren* in Walter Benjamin

Giulia Ascione

The aim of this article is to examine Walter Benjamin's micrological method as an historical philosophical approach rooted in investigative posture. Drawing an analogy between the historian and the detective, the study highlights how Benjamin's method is characterized by a meticulous attention to detail, fragments, and traces – those marginal or overlooked elements that disclose deep historical energies. The essay situates Benjamin's micrology within a constellation of recurring figures in his thought: the historian, the narrator, the philologist, the kabbalist, the astronomer. Each of these figures exemplifies a form of interpretative and hermeneutic work, reflecting Benjamin's conviction that the past unfolds not through great narratives, but by turning attention to the apparently negligible marks.

Keywords: Walter Benjamin, Ernst Bloch, Messianism, *Eingedenken*, Utopian Marxism.

1. Introduzione

In una conversazione radiofonica realizzata nel 1966 Ernst Bloch è invitato a pronunciarsi sul pensiero e la figura di Walter Benjamin. Esprimendo la sua grande ammirazione verso l'amico, si sofferma lungamente sulla sua dote secondo lui più preziosa, ossia

[...] uno sguardo sempre nuovamente adeguato ai cangianti, e del tutto incomparabili, aspetti di una cosa [...]. Nel cono di luce di Benjamin proprio il secondario e il marginale, e anche il bizzarro, poteva risplendere quasi fosse centrale o proprio in quanto tale, e a quel punto, come una calligrafia reale, diveniva 'emblematico'. Goethe una volta ha rilevato che ci si poteva servire di Lichtenberg come della miglior bacchetta magica. Dove questi faceva una battuta di spirito, là si celava un problema. Con un parallelismo quasi perfetto si può dire qualcosa del genere su Benjamin: dove egli costruisce un paradosso, nel suo sottolineare il dettaglio, nel suo inconsueto sguardo sul mondo che dipinge altrimenti le cose, in questa altrettanto suprema metafisica del secondario, là si schiudeva un *hic et nunc* provvisto di un impatto allegoricamente penetrante [...] (Benjamin 1997,320-321).

L'attenzione per il dettaglio, nonché la concezione del tempo fondata sull'idea dello scardinamento del *continuum* storico e sul recupero di ciò che appariva marginale nel passato per rivoluzionare il presente, hanno costituito le fondamenta della profonda relazione intellettuale tra i due filosofi. In questa occasione, inoltre, Bloch ammette di aver preso proprio dall'amico quell'"arte filosofica da detective" che trova nel dettaglio trascurabile un'istanza utopica da esplicitare per "mostrare una maggiore plasticità" di un'esposizione storica che sia in controtendenza a quella tradizionale.

Un riferimento al romanzo giallo si ritrova, in effetti, nei primi appunti dei *Passages*, databili probabilmente tra il 1927 e il 1930, dove Benjamin annota di aver condiviso con Bloch l'idea di questo metodo 'investigativo':

Una buona formula di Bloch per il lavoro sui *Passages*: la storia mostra il suo distintivo di Scotland Yard. Fu nel corso di un colloquio in cui gli esposi come questo lavoro - al pari del metodo della disintegrazione atomica, che libera le immense forze di coesione dell'atomo - debba liberare le immense forze di coesione della storia assopite nel 'c'era una volta' del racconto storico classico. La storia, in quanto si sforza di mostrare le cose 'come sono andate realmente', è stata il più forte narcotico del XIX secolo [O°,71]. (Benjamin 2010, 945)

Benjamin intende mettere in discussione non solo la concezione della storia, ma il metodo attraverso cui essa viene *raccontata*: la formulazione fiabesca del "c'era una volta" segnala, infatti, l'inganno della storiografia che costringe il dispiegamento storico in uno schema prosaico in cui il fluire del tempo appare omogeneo nella sua continuità. E tuttavia, la menzione alla formulazione fiabesca non è solo funzionale a esprimersi negativamente sullo stato della storiografia e dello storicismo; la fiaba, infatti, è per Benjamin un riferimento frequente: modello narrativo per eccellenza – "il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe" (Benjamin 2004: 336) – essa costituisce un elemento letterario primario della tradizione a cui è necessario attingere ma che, tuttavia, non è più possibile riprodurre nel suo schema rappresentativo. Benjamin gioca costantemente con l'ambiguità tra il piano estetico-letterario e quello storico-filosofico per interrogarsi e interrogare il lettore su una questione che da *Ursprung des deutschen Trauerspiels* si rivela certamente al centro della sua produzione e che, come lui stesso esordisce nella *Vorrede*, costituisce il fulcro di ogni letteratura filosofica, ossia la questione della rappresentazione. La rappresentazione, che riguardi l'ambito storiografico o quello

letterario, si configura come il risultato tra diverse tensioni che agiscono nella scelta del *medium* rappresentativo. Una di queste, certamente fondamentale in ambito gnoseologico, è quella della realtà: ogni rappresentazione tende verso un polo oggettivo, invariante e indifferente alle scelte soggettive che animano il ricercatore. Sul piano storico, l'individuazione di tale polo oggettivo è retto, appunto, dall'intenzione di voler "mostrare le cose 'come sono andate realmente'" (Benjamin 2010: 518). Nella restituzione di una tale rappresentazione, tuttavia, lo storico non può fondarsi su momenti narrativi coesi, con un inizio e una fine delimitati e circoscritti *a priori*. Benjamin, pur ponendo al centro della sua trattazione la questione filosofica per antonomasia, problematizza il concetto di verità in ambito storico intervenendo sulla forma della rappresentazione della realtà storica. Lo storico non deve occuparsi degli inizi, bensì delle origini. Se l'*Ursprung*, inteso alla maniera di Benjamin, nega la sua appartenenza alla categoria di inizio manifestandosi come un vortice nel flusso del divenire¹, i concetti di *noch-nicht* e *Eingedenken*² di Ernst Bloch concorrono all'elaborazione di un messianesimo utopico per liberare il futuro tenuto artificiosamente saldo dalla catena del già accaduto.

Il "non-ancora" è una categoria ontologica che descrive la dimensione processuale, in movimento, dell'esistente. Essa descrive, perciò, lo *Zwischenraum* tra ciò-che-è e la realizzazione potenziale della sua identità. Il *noch-nicht* è, pertanto, la *Grundstruktur* dell'ontologia del possibile di Bloch che, tuttavia, non riguarda solo la sfera onirica o dell'inconscio, ma piuttosto una "materielle Seinseigenschaft" (Siebers 2012: 412), ossia un aspetto dell'essere in potenza che si manifesta come qualità materiale e, cioè, come reale possibilità latente nel divenire storico. Bloch rileva in "ciò-che-è-già-accaduto" un dispiegamento ancora in potenza, – letteralmente un *Noch-Nicht-Geschehenes* – arrivando alla formulazione del concetto di *Eingedenken*, con cui intende porre l'attenzione sulla non-

¹ "L'origine, benché sia una categoria assolutamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. [...] L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice, e trascina nel proprio ritmo il materiale della genesi" (Benjamin 2018, 90).

² Questo termine, pur appartenendo alla religione ebraica, era estraneo al linguaggio filosofico del Novecento prima di essere inserito da Bloch nella prima stesura di *Geist der Utopie* (1918). Stefano Marchesoni, che ha condotto un'approfondita ricerca sul tema (Marchesoni 2016) ricostruendone la genealogia tra l'opera blochiana e benjaminiana, ha proposto una nuova traduzione di *Eingedenken*: in quanto verbo sostantivato costruito a partire dall'aggettivo «eingedenk», usato nella locuzione «eingedenksein», il termine può essere reso nel suo significato più profondo solo con un neologismo, il verbo «immemorare».

simultaneità dell'accadere. Tuttavia, l'*Eingedenken* non si definisce unicamente come non-ancora-accaduto: esso descrive, piuttosto, il dinamismo del dispiegamento storico, l'attivazione del non-ancora accaduto nel già accaduto. Questa attivazione – che è da intendersi in quanto riemersione e sviluppo di istanze sepolte – si rende possibile solo mediante l'azione. L'agire si realizza però come reazione involontaria e, nella sua prima formulazione, non implica ancora, o perlomeno non necessariamente, un agire politico: nell'esordio blochiano, infatti, l'*Eingedenken* si profila come una modalità del ricordo che attualizza l'impulso rivoluzionario limitatamente all'ambito estetico o religioso (Siebers 2012, 609).

Benjamin, assimilando il concetto blochiano dalla lettura di *Geist der Utopie*, riprende la dinamica dell'*Eingedenken* collocandola non solo al centro della sua filosofia della storia, ma assumendola come metodo di scrittura³ nella stesura della *Berliner Chronik*⁴. L'*Eingedenken*, dunque, si profila come gesto di recupero e di significazione di immagini, dettagli, oggetti dimenticati o trascurati, creando una connessione tra passato e presente. Tale connessione si rende evidente solo grazie a ciò che con Bloch abbiamo definito *materielle Seinseigenschaft*, vale a dire al germinante interno alle cose, che nel lessico benjaminiano potrebbe corrispondere al materiale della genesi (*Entstehungsmaterial*) trascinato dal vortice dell'origine.

Prima di analizzare le forme di tale gesto di significazione su cui è stata concepita la struttura dei *Passages*, occorre completare l'indagine riguardo la dinamica che definirebbe il compito storico-filosofico nella sua postura investigativa. Resta da capire, infatti, come dettagli, istanze, oggetti, dimenticati o

³ Nei materiali preparatori delle Tesi sul concetto di storia, Benjamin rimarca la stretta connessione tra l'immemorare, la prospettiva messianica e la scrittura, richiamandosi al saggio sul narratore pubblicato nel 1936: “L'idea della prosa coincide con l'idea messianica della storia universale. Cfr. nel *Narrator*: i tipi di prosa d'arte come spettro della prosa storica.”, Benjamin 1997, 84.

⁴ “Le memorie, anche quando entrano nei dettagli, non sempre costituiscono un'autobiografia. E ciò che sto scrivendo sicuramente non lo è, neppure per quanto riguarda gli anni berlinesi, di cui qui, in effetti, unicamente si tratta. Poiché l'autobiografia ha a che fare con il tempo, con il suo scorrere, con ciò che fissa il fluire continuo della vita. In questo caso, invece, il discorso è incentrato su uno spazio, su attimi e sul discontinuo. Infatti, anche se mesi e anni fanno qui la loro comparsa, ciò avviene solo nella forma che essi assumono nell'attimo della rammemorazione [*Augenblick des Eingedenkens*]. Questa forma peculiare – la si può definire fugace o eterna – non è assolutamente la materia di cui essa è costituita, vale a dire quella della vita” (Benjamin 2003, 267).

trascurati possano nuovamente attirare l'attenzione entrando a far parte del campo visivo-esperienziale di chi svolgerà l'azione dell'"Ausgraben und Erinnern" (Benjamin 1991, 400), per citare un testo benjaminiano che ben descrive le modalità del 'disseppellimento'.

Nel presentare le varie declinazioni del metodo micrologico, inoltre, si prediligerà un approccio continuista all'opera di Benjamin avvalendosi del supporto critico di Stéphane Mosès. Quest'ultimo, infatti, pur distinguendo nell'evoluzione del pensiero benjaminiano l'elaborazione di un paradigma teologico, di un paradigma estetico e, in ultimo, di un paradigma storico-politico, ha evidenziato come questi tre stadi non possano essere concepiti nettamente distinti l'uno dall'altro (Mosès 1993, 108).

2. Alla maniera del raddomante

Benjamin scrive a proposito dell'*Ursprung*:

Nella nuda e manifesta consistenza del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Esso vuol essere riconosciuto da un lato come restaurazione, come un ripristino, e dall'altro come qualcosa, proprio per questo, di imperfetto, di inconcluso. Quel che si determina in ogni fenomeno originario è la forma in cui un'idea si confronta sempre di nuovo col mondo storico, sino a quando non se ne stia lì, compiuta, nella totalità della sua storia. L'origine non emerge dunque da una diagnosi dei fatti, dai dati di fatto, ma riguarda la loro pre-storia e post-storia (Benjamin 2018, 90-91).

Come nei racconti gialli in cui, come osserva Bloch: "prima del primo capitolo è successo qualcosa che nessuno conosce, in apparenza neppure il narratore [...] un punto oscuro, a partire dal quale, e in direzione del quale, si pone in moto l'intero corteo degli eventi che seguiranno" (Bloch 1994, 45), il fenomeno originario, così formulato da Benjamin, è inconoscibile.

L'"oggetto dello scavo" segnala la sua presenza attraverso una dualità che è al contempo ripetizione e differenza. Nel *Passagenwerk* Benjamin inquadra questo dualismo istantaneo con il concetto di immagine dialettica che, riformulato anche nell'elaborazione delle *Tesi*, non ha mai ottenuto un'esposizione chiara ed esaustiva. Ciò che emerge dai frammenti del *Passagenwerk* e dai materiali preparatori delle tesi è, anzitutto, la sua valenza temporale: l'immagine dialettica cristallizza il momento d'urto tra passato e presente che, istantaneamente, convergono. Questo scontro fulmineo, trattenendo in un istante la tensione

dialettica tra i due piani temporali, dischiude un'occasione rivoluzionaria la cui conoscibilità è precaria e fugace, perché legata all'adesso, alla *Jetztzeit*. L'inserirsi degli eventi nel corso della storia, il 'modo', è altresì inteso come il momento in cui si registra una corrispondenza fulminea tra passato e presente che Benjamin chiama "costellazione". Il compito dello storico è, dunque, occuparsi della modalità in cui gli eventi si inseriscono nel corso del mondo e non della loro concatenazione.

Lo storico [...] cessa di lasciarsi scorrere tra le dita la successione delle circostanze come un rosario. Egli afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta a incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come quell'adesso, nel quale per così dire, sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico. [...] Questo presente si condensa in immagini che si possono chiamare immagini dialettiche. Esse rappresentano una 'trovata salvifica' per l'umanità (Benjamin 1997, 57).

Il fulcro di questa concezione della storia che si oppone allo storicismo e al materialismo storico è l'ora', l'attimo vissuto, la *Jetztzeit*. La categoria temporale dell'ora intrattiene un rapporto dialettico con il passato e con il futuro; la sua essenza è messianica, poiché rappresenta un varco temporale carico di possibilità, un'opportunità di salvezza e di redenzione. Più che una dilatazione del tempo presente, la *Jetztzeit* costituisce una sua interruzione, in cui risiede una possibilità di rivoluzione dalla portata collettiva. Questa particolare istanza di presente viene indicata nel *Passagenwerk* con la metafora del risveglio (*Erwachen*). Il risveglio non indica letteralmente la transizione tra il sonno e la veglia, ma una diversa modalità della coscienza, assumendo un atteggiamento disincantato e demistificatorio rispetto alle illusioni del presente storico⁵. L'invito al risveglio è un invito a decifrare il presente con una postura 'profetica', ossia intuendone non solo le potenzialità, ma anche le pericolosità latenti. Si può dire, dunque, che la consapevolezza della potenzialità dell'interruzione rivoluzionaria coincida con il momento del risveglio, il culmine della dinamica dell'*Eingedenken*: il passato oppresso impedisce il corso omogeneo della storia poiché irrompe nel presente, provocando in maniera fulminea un "messianischen Stillstellung des Geschehens" (Benjamin 2010, 149) e rivelando una memoria che non ancora il

⁵ Ancora una volta deve essere ribadito che l'ispirazione per tale approccio storico-politico sia stata di tipo estetico-letterario; il fine storico-politico conferisce alle immagini il carattere dialettico.

presente al passato, ma le conferisce uno slancio utopico verso il futuro.

3. *Ars combinatoria* e pratiche interpretative

Il fatto che si parli di un libro della natura mostra che si può leggere il reale come un testo. È quanto deve avvenire qui per la realtà del XIX secolo. Noi apriamo il libro dell'accaduto [N 4,2]. (Benjamin 2000, 520)

Attraverso la metafora moderna del libro della natura Benjamin torna a riferirsi al compito di decifrazione e lettura della realtà dello storico, che si realizza appieno nella decodificazione dei segni nascosti o ignorati, nella loro significazione e interpretazione. Infatti, se la realtà è sempre soggetta a pratiche interpretative, anche la materia storica, nel suo divenire, non è tracciabile se non attraverso la molteplicità delle sue possibili rappresentazioni. Non vi è alcuna materia storica in sé: “ciò che chiamiamo storia si genera nella scrittura della storia” (Mosès 1993, 159).

L'accesso tra 'il mondo delle cose' e la sfera dei significati inediti è mediato dall'immagine dialettica, una figura tensiva che Benjamin identifica come “momento della conoscibilità”⁶ in cui è possibile innescare il procedimento dell'*allegoreuein* attraverso l'osservazione del dettaglio, per ricercarvi o riattivarvi una significazione legata all'esperienza contingente.

... Solo le immagini dialettiche sono immagini autentiche (cioè non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra, è il linguaggio [N2a,3]. (Benjamin 2000, 516)

Questo procedimento viene descritto da Benjamin come una particolare modalità di lettura della realtà: tra le sue varie formulazioni, infatti, l'immagine dialettica si delinea anche come *gelesenes Bild* (Benjamin 1998, 578). Il suo rapporto con il linguaggio è pertanto un rapporto costitutivo della sua 'essenza' poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. L'immagine letta [*Das gelesene Bild*] vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in

⁶ “L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto”, Benjamin 2000, 531.

sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura⁷.

Diciassette anni dopo il primo scritto sul linguaggio *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), a cui si aggiunge il saggio sulla traduzione nel 1921, Benjamin porta avanti il progetto della sua *Sprachtheorie* con la stesura della *Lehre vom Ähnlichen*⁸.

Al centro della dottrina vi è l'idea che il linguaggio e la scrittura rappresentino l'ultimo archivio disponibile di somiglianze immateriali: la lingua porta in sé le sopravvivenze del passato che sono state integrate nel mondo dei segni della modernità. La "Dottrina della similitudine" si inserisce nell'ambito del progetto benjaminiano di una teoria della conoscenza, rinnovando il puntuale interesse per i nessi nascosti, o poco evidenti, tra dimensioni ed entità apparentemente diverse, con l'intento di far luce su "vasti settori del sapere occulto" (Benjamin 2003, 438).

La natura e, soprattutto, l'essere umano, producono similitudini attraverso la facoltà mimetica. Facendo riferimento ad una dimensione ancestrale, Benjamin sottolinea come la possibilità di fare esperienza della similitudine sia mutata nel tempo: nell'antichità, la legge della similitudine regolava molti aspetti della sfera vitale – ad esempio, attraverso le corrispondenze tra micro e macrocosmo –, nella modernità, invece, raramente gli esseri umani sono in grado di percepire consapevolmente tali corrispondenze (Benjamin 2003, 438). La percezione della similitudine è "sempre legata a un baleno" (Benjamin 2003, 440); in maniera analoga all'apparizione precaria dell'immagine dialettica, la percezione delle similitudini

guizza via [...] si offre allo sguardo nel modo altrettanto fugace e passeggero di una costellazione astrale. La percezione delle similitudini appare allora legata a un momento. È come l'intervento di un terzo elemento, dell'astrologo nel processo di congiunzione di due astri che deve essere colto nell'attimo del suo accadere. In caso contrario, l'astronomo, nonostante tutta la precisione dei suoi strumenti di osservazione, fallisce (Benjamin 2003, 440).

Ipotizzando un'evoluzione della capacità mimetica, più che la sua progressiva dissoluzione, Benjamin intende ricercare e definire

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sull'organicità e la complementarità degli scritti riferibili alla *Sprachtheorie* benjaminiana cfr. Menninghaus 1995.

nuove forme di percezione (e di percettibilità⁹) delle “magiche corrispondenze”. Tale indagine – sebbene in maniera indiretta – è possibile, secondo Benjamin, facendo riferimento alle caratteristiche della tradizione astrologica, poiché nell’antichità essa si basava su un principio d’imitabilità dei moti celesti, praticabile proprio grazie alla facoltà mimetica dell’essere umano. Tuttavia, solo il momento della nascita offriva l’occasione del pieno allineamento dell’individuo alla propria configurazione cosmica: si trattava di un attimo di totale e irripetibile sincronia tra microcosmo e macrocosmo.

La similitudine si definiva, pertanto, secondo due principali caratteristiche: essa era percepibile limitatamente a un determinato istante, senza alcuna continuità temporale, e poteva essere colta senza alcun contatto concreto, configurandosi come esperienza extrasensoriale.

Anche se la civiltà moderna non sembra più concepire la percezione come tipo di esperienza extrasensoriale possibile, Benjamin individua nell’analisi sul linguaggio un altro modo per ricercare la similitudine non sensibile.

Per cogliere le similitudini che “balenano fugacemente dal flusso delle cose per poi scomparirvi nuovamente” c’è bisogno di una lettura profana che accolga, come quella magica¹⁰, il momento critico¹¹ di una lettura tra le righe, “che colui che legge non può trascurare per nessuna ragione, se non vuole restare a mani vuote” (Benjamin 2003, 442). Ragionando su cosa significhi ‘leggere’, Benjamin intende superare la dimensione linguistica, verso una concezione plurale di linguaggio, per riportare nel discorso ogni tipo di similitudine non sensibile. Egli associa alla lettura due verbi,

⁹ Si parla sia di percettibilità che di percezione perché, come egli stesso afferma, bisogna immaginare che in passato anche l’oggetto fosse dotato di un carattere mimetico.

¹⁰ In questo scritto Benjamin non esplicita la differenza tra lettura profana e lettura magica, tuttavia, nelle “Appendici” si trova questo appunto: “Linea di sviluppo della lingua: la distinzione tra la funzione magica e la funzione profana del linguaggio viene liquidata a favore di quest’ultima. Il sacro si trova più vicino al profano che al magico. Tendenza verso una lingua ripulita di ogni elemento magico Scheerbart, Brecht”. (Benjamin 2003, 445)

¹¹ Il metodo critico individua nel presente una tensione verso il futuro messianico cfr. Di Cesare, in: Guarnieri 2009, 11. Per il concetto di critica benjaminiano e per la sua applicazione come metodo filologico cfr. Benvenuti 1994, 72: “Il critico è un carattere distruttivo la cui attività primaria è fare ordine, ricercare spazi liberi, tracciare nuovi percorsi che illuminino il passato attraverso il presente e viceversa”.

“lesen” e “herauslesen”, di cui il secondo esprime l’azione del ‘tirare fuori’ (letteralmente ‘estrarre leggendo’).

Gli anni Trenta figurano come momento sintetico della trattazione benjaminiana sul linguaggio e ciò lo si nota dal fatto che in questo breve scritto vengono impiegati concetti apparentemente criptici su cui l’autore non si dilunga nel fornirci una definizione. Pur sapendo che raramente, nella vastità della sua produzione, Benjamin dia una definizione univoca, è bene soffermarci un attimo sulla profondità e sulla genealogia di certi termini cercando di limitarci al campo di interesse che si intende esplorare in questa sede. Va chiarito, pertanto, il significato e il valore dell’approccio critico che qui si intende applicare nella ricerca delle similitudini.

Nella speculazione benjaminiana sul linguaggio si fa spesso riferimento alla sfera magica, tanto da aver dato il via a numerosi studi dedicati all’autore sul rapporto tra lingua e magia. In questo ambito si colloca la ricerca di Winfried Menninghaus (1995) sulle matrici romantiche della *Sprachmagie* benjaminiana, che prende avvio da una lettera che Scholem scrive a Benjamin nel marzo 1931 in cui descrive l’amico come “il continuatore legittimo delle tradizioni più fruttuose di uno Hamann e di uno Humboldt” (Benjamin 1978, 195) sul piano linguistico-filosofico.

Benjamin, attraverso un evidente approccio mistico-religioso allo studio della lingua, elabora una nuova teoria della conoscenza e sviluppa un messianesimo che, risolvendo la speculazione filosofica in una dimensione metafisico-religiosa, trova il suo fondamento nella teoria linguistica della *Sprachmagie*, teoria identificata in parte con la dottrina della Torah.

Già nel 1917 Benjamin dichiarava a Gershom Scholem la sua intenzione di approfondire il primo romanticismo dedicandosi ad autori come Friedrich Schlegel, Novalis e August Wilhelm Schlegel¹². Da subito, pertanto, Benjamin entra in contatto con la teoria mistica e quella semiotico-retorica della *Schlegelei*, due aspetti che avrebbero trovato un certo seguito nella filosofia della storia e nelle teorie sul linguaggio benjaminiane. “Il centro del primo romanticismo è: religione e storia” (Benjamin 1978, 28) scrive, e tuttavia, ammette, che il modo proromantico di pensare alla religione sia da interpretare in un senso ampio, una sfera superiore in cui essa è concepibile solo congiuntamente al pensiero storico (e

¹² Il suo primo interesse per la *Frühromantik* è filtrato anche dalla lettura di Max Pulver il grafologo che aveva scritto sull’ironia romantica, nonché dall’attenzione riservata a Franz Baader che aveva influenzato fortemente Schelling.

viceversa). Dalla lettera si evince, inoltre, che Benjamin predilige il primo romanticismo non solo per il suo modo originale e inedito di riformulare la congiunzione tra religione e storia, ma anche – e probabilmente questo aspetto è una conseguenza del primo – per essere stato “l’ultimo movimento che abbia ancora salvato la tradizione. Il suo tentativo, prematuro in questo tempo e in questa sfera, ha portato un’apertura assurdamente orgiastica di tutte le fonti segrete della tradizione, che avrebbe inondato incessantemente l’intera umanità” (Benjamin 2003, 29). Dunque, i romantici avrebbero tentato prematuramente – ma con lungimiranza, ci fa intendere Benjamin – di mettere insieme ‘orgiasticamente’ diversi elementi della tradizione, che qui vengono descritti come “fonti segrete” ma che, forse, potrebbero essere intesi, limitando il campo semantico dell’aggettivo *geheim*, come elementi riconducibili a una qualche forma di esoterismo. Nell’indagine sul concetto di *Kunstkritik* romantica, oggetto della dissertazione redatta tra il 1918 e il 1919, Benjamin riporta la seguente riflessione di Schlegel sul concetto di misticismo: “Non si rifugga da questa parola; essa indica l’annunciazione dei misteri dell’arte e della letteratura, le quali, senza questi misteri, non meriterebbero il loro nome; ma prima di tutto, indica l’energica difesa delle forme simboliche e della loro necessità contro l’opinione profana” (Benjamin 2008: 429). Benjamin accoglie il tentativo di Schlegel di ‘riabilitare’ in qualche modo il sapere mistico e di sottrarlo ad un uso confuso e mistificatorio insistendo sulla differenza tra *Mystizismus* e *Mystik*. Nonostante Schlegel non sia preciso nel lessico, Benjamin disambigua la sua affermazione esplicitando il suo riferimento alla mistica, più che al misticismo. Ebbene, questo frammento schlegeliano si aggiunge come ulteriore richiamo alla sfera del *gemei* e, più in generale, dei *Mysterien* che gli appartenenti allo *Jenaer Kreis*, a partire da Friedrich Schlegel, esplorano attraverso l’ossessione per il concetto di *Zauberwort*, con una intensa riflessione sul linguaggio. L’incontro tra estetica, semiotica ed esoterismo è un tratto caratterizzante il primo romanticismo che va fatto risalire alla sua singolare ricezione della Kabbala.

Novalis appunta nel suo *Allgemeines Brouillon* “Magia (dottrina mistica del linguaggio): simpatia del segno con il designato (una delle idee fondamentali della cabalistica)” (Novalis 1993: 26)¹³. Come si è visto, nella *LehrevomÄhnlichen* Benjamin contrappone la lettura magica alla lettura profana: considerando il frammento novalisiano sopracitato, in cui si trova un’equivalenza tra magia,

¹³ Trad. it. mia.

teoria mistica del linguaggio e cabbalistica, è chiaro, dunque, come il concetto di “magico” inteso come particolare approccio interpretativo, abbia a che fare con la ricezione della Kabbala nella *Frühromantik*.

Anche la teoria della traduzione elaborata da Benjamin si articola come sviluppo di idee che trovano una certa congruenza nelle formulazioni novalisiane sul tradurre enunciate nei *Blütenstaub-Fragmente* del 1798, fondamentali anche per aver orientato la ricezione della Kabbala nella letteratura romantica. Nel frammento 68, Novalis distinguendo tra vari tipi di traduzione, individua nella cosiddetta *verändernde Übersetzung*, che stabilisce con l’originale una relazione di tipo intra-linguistico, poetico, retorico, la modalità più “genuina” (Goodman-Thau, Mattenklott, Schulte 1999, 150). La traduzione trasformatrice si realizza come poetizzazione e figurizzazione (*Figuralisierung*) della realtà effettiva; essa trova esemplificazione nell’ironia e, in generale, in vari tipi di inversione semantica. Alcuni studi sui significati attribuiti alla Kabbala in epoca romantica sostengono che quest’ultima definizione di traduzione novalisiana abbia fornito un modello estetico determinante per la ricezione della tradizione cabbalistica, dal momento che, il termine Kabbala, durante la *Romantik* aveva iniziato ad essere utilizzato per connotare quel processo poetologico di trasformazione *progressiva* indicato dal modello della *verändernde Übersetzung*. Così i geroglifici cabalistici venivano man mano svuotati del loro particolare senso allegorico diventando un surrogato per indicare segni liberi da ogni grado di intelligibilità: il linguaggio-codice della Kabbala viene perciò strumentalizzato per veicolare riflessioni storico-filosofiche e filologico-letterarie.

Ciò che viene recepito della pratica cabalistica è la sua prassi retorica di cui la Kabbala stessa, già solo nel suo stesso nome, diventa il tropo indicante uno sconvolgimento retorico permanente, un paradigma di una teoria estetica volta alla creazione di un nuovo linguaggio. Questo processo creativo che Scholem chiama “produktives Mißverständnis” (Klicher 1998, 25) potrebbe essere riassunto in due fasi: da una parte il tentativo di circoscrivere il significato attraverso una giusta veste lessicale, dall’altra il significato che straborda appena trova la giusta ‘veste’, con la conseguente attivazione di una dialettica tra forma e contenuto. Il “frintendimento produttivo” diventa esito di quella che potrebbe essere definita come una prassi metaforica della metamorfosi, *ars combinatoria* da applicare a lettere, concetti e immagini, una prassi che definisce l’approccio semiotico benjaminiano traducendosi, di

volta in volta, nel *modus operandi* dello storico, del traduttore, del cabbalista, dell'astrologo. Tutte queste figure hanno in comune, infatti, l'imitazione di un sistema di segni che non è evidente in sé, ma che necessita una costante riattivazione di un significato nascosto o implicito, sintomo della potenziale plurivocità di cui è dotata la realtà.

Se nel tardo Settecento si era completato il processo di secolarizzazione della Kabbala, è chiaro come la sua ricezione nella modernità – filtrata anche attraverso le riflessioni della *Frühromantik* – sia ancor di più una ricezione non tanto della Kabbala storica, quanto di quella 'metaforica'. Con ciò si intende dire che, nella produzione benjaminiana essa debba esser tenuta presente non solo come riferimento nelle elaborazioni teoriche sul linguaggio, ma – e forse soprattutto – nelle questioni di stile, nella ricerca continua di modi per riformulare, secolarizzare, desacralizzare e rianimare la tradizione.

L'importanza della dimensione linguistica e retorica in Benjamin lo definisce come "Sprachdenker"¹⁴, per cui l'atto dello *Sprachdenken* non va inteso solo come riflessione puramente linguistica, ma anche come riflessione religiosa, politica e poetica. Benjamin ha accesso alla Kabbala indirettamente, e da fonti più o meno coincidenti: se il primo romanticismo, sulla scia di Hamann ed Herder, ha ispirato (e filtrato) quella che Andreas Kilcher ha chiamato "Kabbala metaforica", in una fase successiva, Franz Joseph Molitor, si occupa nuovamente della tradizione cabalistica con un approccio più storico, molto più legato ai testi. Benjamin entra in contatto con la "Kabbala storica" leggendo gli scritti di Molitor, cui si deve una rappresentazione storico-filosofica della Kabbala che mette costantemente in risalto la centralità della sua densità linguistica. La Kabbala secondo Molitor è al tempo stesso *Geschichtsphilosophie* e *Sprachphilosophie*, a cui può essere associata una teoria della tradizione, ossia una modalità del tramandare (Kilcher 1998, 256).

Il metodo micrologico, dunque, trova la sua formulazione fondamentale nella trattazione benjaminiana sul linguaggio, in cui dottrina mistica, l'eco della teoria romantica e la teoria cabbalistica convergono nell'individuare nel singolo termine o nel frammento,

¹⁴ Dubbels sottolinea come lo «Sprachdenken» segni e leghi la tradizione di Hamann, Herder e Humboldt e quella di autori novecenteschi quali, per esempio, Benjamin, Bloch, Scholem, Landauer, che riprendono – ciascuno a proprio modo – la Bibbia, i testi mistici della Cabala e il Chassidismo di Martin Buber. Cfr. E. Dubbels 2011, 31.

tracce di una totalità ancestrale irraggiungibile. Il compito del traduttore, in questo senso, offre un'esemplificazione concreta del *mikrologisches Verfahren* inteso come pratica investigativa: nella ricerca e nella riattivazione dei significati latenti nelle lingue mira a rintracciare il “rapporto segreto” tra le lingue, il loro legame di parentela, senza poterlo mai svelare o ripristinare. Il compito del traduttore è, nella visione benjaminiana, trovare una “Intention auf die Sprache” (intendendo la lingua in cui si traduce) per far in modo che in essa risuoni l'eco della lingua di partenza; una buona traduzione, deve far riecheggiare la gloria dell'opera originale conferendole una più completa interezza che – mai totale – si rinnova ad ogni sua nuova versione prodotta. Riformulando, la traduzione può – e deve – elevare l'opera originale, ma questa elevazione risiede già, in potenza, nell'opera stessa; la traduzione attiva, quindi, la sua “Entfaltung”, il suo sviluppo¹⁵.

4. Frammentare la tradizione, ovvero, salvarla

Nella *Lehre vom Ähnlichen* il metodo critico si traduce nell'individuare nel presente una tensione verso il futuro messianico operando alla maniera dell'astrologo che “legge la posizione astrale leggendovi al tempo stesso il futuro o il destino”. Nell'approccio ai testi, la critica si traduce nel metodo micrologico, ricercando la verità storica non nella compiutezza delle opere, bensì nelle loro macerie e frammenti, nel momento della loro dissoluzione. Ogni operazione critica prevede, infatti, la distruzione dell'opera come momento fondamentale della lettura filologica del testo, che coincide con la riduzione dell'opera a “torso di un simbolo” teorizzata nel *Trauerspiel*.

Il momento critico della ricezione linguistica rifiuta il significato convenzionale delle parole, il loro uso comunicativo. Tale rifiuto è motivato dalla logica temporale che regge la corretta

¹⁵ “Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato. Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto, ma può rappresentarlo in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva”. (Benjamin 2008, 503).

interpretazione e contestualizzazione delle opere, la loro intrinseca “Ungleichzeitlichkeit”¹⁶,

poiché non si tratta di presentare le opere della letteratura nel contesto del loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le conosce, e cioè il nostro. In questo modo la letteratura diventa un *organon* della storia, e il compito della storia della letteratura è appunto quello di renderla tale (e non già di fare della letteratura il campo e la materia della storia). (Benjamin 2002, 401)

Le potenzialità creative della manipolazione linguistica si rivelano un presupposto fondamentale per l'interpolazione testuale; le compromissioni di senso riguardanti la parola, il testo, corrispondono, nella metodologia benjaminiana, all'elemento “catastrofico” necessario all'applicazione di quel principio di interruzione su cui si fonda la sua “Dialektik im Stillstand”.

Questa “Form der Unterbrechung” (Bloch 1985, bd. 4, 369) – così la definisce Bloch nella sua recensione ad *Einbahnstraße* – trova la sua realizzazione più concreta nella prosa attraverso la tecnica del montaggio. Tuttavia, la cesura scandisce anche il vissuto individuale, nonché l'accadere storico, manifestandosi al contempo come *choc* e possibilità latente di rivoluzione.

La rifunzionalizzazione di narrazioni più o meno antiche opera per dare una nuova possibilità al passato di esprimere l'inespresso, per dar valore al presente stesso e scoprirlo nelle sue potenzialità latenti, per dare uno slancio al futuro, senza preformarlo ma immaginandolo senza vincoli, considerando la possibilità che realtà non-contemporanee si connettano nella simultaneità. In questo senso, il montaggio è la chiave della resa testuale ed estetica di una tale concezione storica: tenere insieme il discontinuo per cogliere nel frammento non il senso nichilistico della sua incompletezza, ma l'impulso di una ricerca incessante di totalità.

Ancora una volta, dunque, emerge una convergenza tra la concezione estetica e la proposta di un nuovo metodo storiografico. D'altronde, come ha evidenziato Stéphane Mosès, anche il concetto di allegoria – figura chiave della produzione benjaminiana – mostra in maniera esemplare la sovrapposizione del piano estetico-letterario e quello storico-filosofico in Benjamin: essa, di volta in volta, assume la funzione di figura del discorso, genere letterario, principio di una determinata teoria della conoscenza fino a diventare, nel *Trauerspiel*, ciò che rappresenta l'impossibilità

¹⁶ Letteralmente: “non contemporaneità”; la “Ungleichzeitigkeit” è uno dei concetti fondamentali elaborati da Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* (1935).

storica di risalire al senso originario. Impossibilità che si traduce esteticamente nella “corruzione” di ogni univocità semantica attraverso la produzione di innumerevoli immagini che, tuttavia, non riescono mai ad aderire completamente alla realtà.

Il passato storico e culturale è in frantumi e non può essere ricostituito nella sua prima integrità, pertanto, la realtà non può essere rappresentata secondo un’idea di totalità perché non è mai omogenea, ma costellata di spazi vuoti, interruzioni.

Alla crisi dell’esperienza Benjamin fa corrispondere la crisi dell’*Erzählen*: ciò che ci separa dai veri narratori di un tempo, scrive in *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, è l’incapacità di comunicare l’esperienza, soprattutto in seguito alla traumatica cesura della Grande Guerra. Il gesto artigiano del narratore non ha più la possibilità di sedimentarsi a causa dell’atrofizzazione dell’esperienza e dell’estrema individualizzazione del romanzo che non dà più voce ad una collettività, bensì ad una dimensione privata dell’esistenza. La collettività, la dimensione corale (e orale) della narrazione viene resa attraverso la manipolazione dei materiali più disparati, accostando penne diverse: così la nuova prassi letteraria prende forma come arte combinatoria attraverso il montaggio. La nascita del romanzo, infatti, implica l’allontanamento dalla tradizione orale da cui erano derivate forme come la fiaba e la leggenda. Altro evento responsabile del declino della narrazione nelle sue forme tradizionali è l’affermarsi dell’informazione come nuova forma comunicativa, resa possibile dalla strumentalizzazione della stampa da parte della borghesia capitalista e la conseguente elaborazione di notizie destinate ad un consumo immediato.

Eppure, osserva Benjamin, le vere narrazioni, di cui le storie di Erodoto sono un esempio e la fiaba il modello ideale, rinnovano costantemente la loro capacità di stupire attraverso la potenza del meraviglioso che le contraddistingue. La loro fecondità è paragonabile a quella dei semi sepolti per millenni nelle piramidi che ancora oggi, nelle giuste condizioni, potrebbero riattivare il proprio ciclo vitale dando vita a nuove piante. Immagini come questa, tradiscono il tono apparentemente crepuscolare del saggio del 1936 per mostrarci un Benjamin sempre fedele all’idea di redenzione, ed è in questo senso che va interpretato quando, già nel quarto paragrafo, contestualmente all’idea del tramonto della narrazione, preannuncia una nuova bellezza:

E nulla potrebbe essere più sciocco che vedere in esso solo un «fenomeno di decadenza», per non dire un fenomeno

«moderno»; mentre è solo un accompagnamento di forze produttive storiche, secolari, che ha espulso a poco a poco la narrazione dall'ambito del parlare vivo e manifesta insieme, in ciò che svanisce, una nuova bellezza. (Benjamin 2004, 323)

L'epos, la forma epica più antica, racchiudeva già in sé indistintamente il racconto e il romanzo, ma con l'emancipazione del romanzo dalle forme epiche tradizionali, l'elemento musicale legato alla memoria, evolve nella modalità dell'*Eingedenken*: "È, in altre parole, l'immemorazione o ricordo interiore, che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo" (Benjamin 2018: 90)¹⁷. Le poche righe appena citate, nella loro elevatissima densità concettuale, operano un'efficace distinzione tra i vari termini tedeschi associati alla sfera del ricordo, e ne chiariscono i rapporti di parentela coinvolgendo un altro nodo fondamentale del pensiero benjaminiano, ossia il concetto di *Ursprung*. L'*Erinnerung*, infatti, si definisce come fenomeno originario della modalità del ricordare che, dopo la dissoluzione della forma epica più antica, sgorga nella memoria (*Gedächtnis*) principio formale della narrazione, e nell'immemorazione (*Eingedenken*), l'elemento musicale del romanzo. Riprendendo il principio benjaminiano secondo cui "l'origine sta nel fiume del divenire come un vortice, e trascina nel proprio ritmo il materiale della sua genesi", si può dedurre che la traccia dell'*Erinnerung* permanga, frammentata, negli altri due principi.

Alla luce di quanto considerato, mettiamo a fuoco la teoria sulla narrazione di Benjamin e, pur rilevandone le ambiguità, proviamo a tracciarne dei contorni più o meno definiti: come si è mostrato, l'evento della dissoluzione è già insito nell'origine delle forme di prosa, come conseguenza del suo continuo divenire. E tuttavia, la modalità dell'immemorare non va intesa come decadimento del principio narrativo legato alla memoria, piuttosto, essa va interpretata come rinnovata possibilità di risveglio dal mito, di una salvazione della tradizione dal conformismo.

Inoltre, va rilevato che, nonostante in questa sede Benjamin leghi l'*Eingedenken* al romanzo, nel *Passagenwerk* questa particolare modalità del ricordo appare come suo metodo di scrittura che non è certo quello di un romanziere. D'altronde, sia le prose brevi di *Berliner Chronik* che quelle di *Berliner Kindheit*, non

¹⁷Nel riferimento al concetto di *Eingedenken*, si ritiene opportuno utilizzare la scelta traduttiva di Stefano Marchesoni come "immemorare", piuttosto che "rammemorare", per non perdere in italiano l'originalità e la specificità del neologismo.

intendono restituire uno spaccato autobiografico della vita dell'autore ma, attraverso il movimento rapsodico dell'*Eingedenken*, esse rappresentano una collezione personale di immagini per restituire un passato storico collettivo. Si può ipotizzare che il primo progetto di una *Chronik* intendesse raccontare la storia presentando i propri ricordi proprio come un cronista; a proposito del cronista e del suo rapporto con la storiografia Benjamin scrive nell'*Erzähleraufsatz*:

Il cronista è il narratore della storia. [...] Lo storico è tenuto a spiegare, in un modo o nell'altro, gli eventi di cui si occupa; non può mai limitarsi a presentarli come esempi del corso del mondo. Che è proprio ciò che fa il cronista, specie con i suoi rappresentanti classici, i cronisti medievali, che furono i precursori degli storici moderni. Ponendo essi alla base della loro narrazione storica il piano imperscrutabile della salvezza divina, si sono liberati in anticipo dell'onere di una spiegazione dimostrabile. Al suo posto subentra l'interpretazione, che non si occupa dell'esatta concatenazione di determinati eventi, ma del modo in cui si inseriscono nel grande e imperscrutabile corso del mondo. (Benjamin 2004, 331)

Benjamin porta avanti *Berliner Chronik* e *Berliner Kindheit* quasi parallelamente¹⁸ per prediligere evidentemente la costruzione frammentaria della seconda opera dove il flusso continuo della cronaca si disperde in prose brevi. Nell'impossibilità di riprodurre i nessi narrativi, la scrittura si articola attraverso vuoti e interruzioni, le cesure segnano la distanza dalla continuità narrativa e, allo stesso tempo, la scalfiscono, frammentandola perlopiù in una metanarrazione che riflette continuamente sui propri mezzi. La lingua del mondo messianico è la "prosa liberata" dai vincoli delle forme tradizionali. In questo senso, il montaggio è la chiave della resa testuale ed estetica di una tale concezione storica: tenere insieme il discontinuo per cogliere nel frammento non il senso nichilistico della sua incompletezza, ma l'impulso di una ricerca incessante di totalità che non si dà mai completamente. Pertanto, la rappresentazione su cui deve lavorare lo storico, così come il *nuovo* narratore, deve tendere ad una totalità diversa che, in termini benjaminiani può essere definita 'monadologica'.

Questa intensa – e certamente parziale – ricostruzione dell'approccio benjaminiano alle forme frammentarie intende mostrare come il *mikrologisches Verfahren*, in ogni sua declinazione, possa essere effettivamente sovrapposto al

¹⁸ L'idea che la cronaca costituisse la bozza del libro sull'infanzia non è stata confermata dalla ricostruzione cronologica dei manoscritti.

procedimento indiziario. In quest'ottica, la riflessione su ciò che appare confuso, inespresso, linguisticamente taciuto, nascosto o inaccessibile, si trasforma in una prassi di scrittura che decostruisce la tradizione attraverso i suoi stessi cocci, frammenti, scarti, "pietre angolari", sia nel contenuto che nella forma.

Il metodo benjaminiano della "disintegrazione atomica" trova corrispondenza nell'approccio che Ernst Bloch definirà *detektivisch* nel suo saggio dedicato all'approfondimento del romanzo giallo dal titolo *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, in cui il metodo investigativo viene accostato alla ricerca analitica della psicoanalisi. L'interpretazione dei sogni e delle nevrosi, infatti, segue un andamento molto simile a quello delle indagini nei romanzi polizieschi; entrambi i procedimenti operano il disseppellimento di un non-ancora-conscio, mediante lo smascheramento di una *subjektiv-falsches Bewusstsein* socialmente isolata e nevrotica. Alla *subjektiv-falsches Bewusstsein* Bloch affianca e oppone la falsa coscienza di tipo oggettivo che non rappresenta le nevrosi del privato, bensì la normale condizione di ogni società che non conosce il suo *Unterbau*; una società le cui componenti 'non illuminate' si lasciano illudere dalle grandi parole. Tra i tratti distintivi del *Detektivroman* rispetto alle altre forme narrative, Bloch sottolinea ancora l'elemento imprescindibile dell'*Unerzähltes*, il 'non raccontato', la cui ricostruzione può avvenire solo rintracciando le cause in un accadimento *ante-rem*. Il lavoro investigativo che riesce a fornire tale ricostruzione è paragonato, da Bloch, alla luce che penetra nel buio d'origine (Bloch 1994, 64).

Nei materiali di preparazione al *Passagen-Werk* benjaminiano, l'attimo della conoscibilità e della presa di coscienza del passato vengono accostati al momento in cui ci si ridesta dai propri sogni. Benjamin collega l'approccio investigativo all'approfondimento della dimensione onirica individuando una connessione tra il ricordo e il risveglio, comparando il rapporto dialettico tra "mondo dei sognatori" e "mondo dei desti" a quello tra passato e presente. Più volte in queste pagine, infatti, egli dichiara apertamente una similitudine tra il suo concetto del sapere-non-ancora-consciente e l'oscurità dell'attimo vissuto di Bloch, che – come si è visto – è uno dei suoi interlocutori fondamentali nella formulazione del suo approccio storico.

Anche Benjamin, infatti, s'interessa alla logica del *Krimi* filtrandola attraverso una prospettiva psicologica: nel suo *Kriminalromane, auf Reisen* riconosce al romanzo criminale il merito di rendere *heimlich* l'*unheimlich*. Forse consapevolmente,

egli mutua da questo genere letterario l'osservazione approfondita dei dettagli, riservata nei suoi scritti all'analisi dell'ambiente borghese, e l'attenzione verso una molteplicità di significati; questo è ciò che rileva Bloch associando l'opera *Einbahnstraße* al *detektivisch*. Tuttavia, come abbiamo notato nel corso della nostra disamina, sarebbe riduttivo pensare ad una mera trasposizione della logica del *Krimi* nel campo della critica sociale. L'attenzione al dettaglio, l'intuizione balenante, non rimandano ad una forma di smascheramento di un dato che sarebbe già evidente, bensì ad un modello di significazione dell'esperienza completamente alternativo a quello veicolato dal positivismo. Se il colpevole alla fine del giallo è rivelato una volta per tutte, altrettanto non può dirsi per gli agenti storici e il senso delle azioni che hanno compiuto. La materia storica, così come le narrazioni che ne vengono fatte, sono soggette a tensioni tra parti opposte: il dominio degli oppressori è costantemente mistificato, celato e contraffatto da vesti ideologiche. I fatti su cui deve operare lo storico, la selezione di ciò che è rilevante e il modo in cui la storia non deve essere raccontata non sono mai evidenti in sé. Nella cassetta degli attrezzi dello storico, quindi, devono sempre figurare modalità oblique non solo di lettura, ma anche di scrittura.

Concludendo, il *detektivisches Verfahren* traspone sul piano della tecnica compositiva delle miniature testuali benjaminiani e il principio mistico secondo cui ogni frammento può costituire un analogo del mondo. È solo alla luce di questa massima che il discorso sul marginale si può emancipare dalla condizione di inferiorità cui lo relegava la tradizione; l'elaborazione letteraria, profilandosi come microcosmo, può manifestarsi come sintomo, segnale, simbolo della totalità. Per dirla con Scholem, tale metodo intende "penetrare con lo sguardo il punto in cui uno si trova" (Cresto-Dina 2002, 81).

Benjamin, a partire dalla *Kunstkritik* di matrice romantica pone le basi per la formazione di un personale processo creativo che trova nel principio micrologico la prassi letteraria, configurandosi – soprattutto nelle prose brevi di *Berliner Kindheitum Neunzehnhundert e Einbahnstraße* – in un mosaico che stimola il lettore a ricercare figurazioni inedite. L' "arte filosofica da detective" alla maniera benjaminiana, dunque, pur ispirandosi al metodo investigativo nella ricerca di elementi apparentemente marginali, rifiuta l'atto restaurativo e si realizza nella combinazione di frammenti senza mai ricomporli nella loro originaria integrità.

Bibliography

Belloi, L. - Lotti, L. (a cura di). *Walter Benjamin. Temporalità e linguaggio*, Editori Riuniti, 1983.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bände VII, Suppl. I–III (in 17 Bänden gebunden), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972-1999.

———. *Gesammelte Briefe*, Sechs Bände, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000.

———. 1991a. Band I

———. 1991b. Band II

———. Band IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1991c.

———. *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino, 1978.

———. *Opere Complete*, Einaudi, Torino.

———. Vol. IV , 2002.

———. Vol. V, 2003.

———. Vol. VI, 2004.

———. Vol. I, 2008

———. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Band 3, Hrsg. von Uwe Steiner, Suhrkamp, 2008.

———. “Über den Begriff der Geschichte”. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Band 19. Hrsg. von Gérard Rautet, Suhrkamp, 2010.

———. *Sul concetto di storia*, trad. it. e a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, 1997.

———. *I «passages» di Parigi*, 2 Voll. a cura di R. Tiedemann, trad. it. a cura di E. Gianni, Einaudi, 2010.

———. *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di F. Desideri, trad. it. di Alice Barale, Carocci, 2018.

Bloch, Ernst. *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Suhrkamp, 1985:

———. Band 4: “Erbschaft dieser Zeit”

———. Band 5: “Das Prinzip Hoffnung”

———. Band 9: “Literarische Aufsätze”

———. Band 16: “Geist der Utopie (erste Fassung)”

———. *Principio Speranza*. A cura di R. Bodei, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Voll. 1-3, Garzanti, 1994.

———. *Volti di Giano*. Trad. it. e a cura di T. Cavallo, Marietti, 1994.

———. *Spirito dell'Utopia*. A cura di F. Coppelotti e G. Vattimo, trad. it. V. Bertolino e F. Coppelotti, BUR, 2010.

———. *Eredità di questo tempo*. Trad. it. e a cura di L. Boella, Mimesis, 2015.

Benvenuti, Giuliana. *La cenere lieve del vissuto. Il concetto di critica in Walter Benjamin*, Bulzoni, 1994.

Berg, Nicolas, Burdorf, Dieter (hrsg. von). *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

Chang, Je-Hyung. *'Einheit von Reflexion und Medialität'. Walter Benjamins Theorie und Praxis der Avantgarde im Hinblick auf den frühromantischen Begriff der Reflexion*. Königshausen & Neumann, 2014.

Cresto-Dina, Pietro. *Messianismo romantico. Walter Benjamin interprete di Friedrich Schlegel*. Trauben, 2002.

Dietschy, Beat, Zeilinger, Doris, Zimmermann, Rainer (hrsg. von). *Bloch-Wörterbuch: Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. De Gruyter, 2002.

Dubbels, Elke. *Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900-1933*. De Gruyter, 2011.

Fürnkäs, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis: Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Metzler, Stuttgart, 1988.

Garloff, Peter. «Un concetto romantico di filologia»: forma e intenzionalità nella prima critica letteraria di Benjamin». In: Maj, Barnaba, Messina, Davide. (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*. Aletheia, pp. 103-122, 2000.

Goodman-Thau, Eveline, Mattenklott, Gert, Schulte, Christoph. *Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope*. Max Niemeyer Verlag, 1999.

Guarnieri, Cristina. *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il Primo Romanticismo tedesco*. Mimesis, 2009.

Kilcher, Andreas. *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma: Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der frühen Neuzeit*. Metzler, 1998.

König, Peter. "Zu Walter Benjamins Denkbildern", *Odradek: Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories II* (2016), 2.

Luther, Andreas. "Variationen über die Endzeit. Bloch kontra Benjamin", *Bloch-Almanach*, Folge. 4, hrsg. von Karlheinz Weigand, Nomos Verlagsgesellschaft Baden-Baden, 1984.

Marchesoni, Stefano. (2016): *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens*, Kulturverlag Kadmos, Berlin.

———. *Ernst Bloch – Walter Benjamin, Ricordare il futuro*, Mimesis, 2017.

Mennighaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, 1995.

Mosés, Stéphane. "Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins, „Memoria. Vergessen und Erinnern, Poetik und Hermeneutik XV. hrsg. von A. Haverkamp, R. Lachmann, Wilhelm Fink Verlag, 1993, pp. 385-405.

———. *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Edizioni Anabasi, 1993.

Oesterle, Günter. "Die Idee der Poesie ist die Prosa": Walter Benjamin entdeckt „einen völlig neuen Grund“ romantischer „Kunstphilosophie“. *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, hrsg. von B. Brüggemann, Bormann, G. Oesterle, Königshausen & Neumann, 2009: 161-174.

Opitz, Michael, Wizisla, Erdmut (hrsg. von). *Benjamins Begriffe*. Bd. 1-2, Suhrkamp, 2000.

Pinotti, Andrea. *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Einaudi, 2018.

Rabinbach, Anson. "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism". *New German Critique XXXIV* (1985): 78-124.

Szondi, Peter (hrsg. v.). *Über Walter Benjamin*. Suhrkamp, 1968.

Tagliacozzo, Tamara (a cura di). *Walter Benjamin, Gershom Scholem e il linguaggio*. Mimesis, 2016.

Ujma, Christina. *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus: Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*. M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

Waentig, Peter Wolfgang. “Elementi filosofico-linguistici nella Kunstkritik benjaminiana sul Romanticismo tedesco”. In *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, a cura di M. Barnaba, D. Messina. *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, 2000: 87-102.

Wohlfahrt, Irving. „Die Willkür der Zeichen. Zu einem sprachphilosophischen Grundmotiv Walter Benjamins“. *Anthropology & Materialism*, I (2017): 147-178.

Wolkowicz, Anna. *Mystiker der Revolution. Der utopische Diskurs um die Jahrhundertwende: Gustav Landauer, Frederik van Eeden, Erich Gutkind, Florens Christian Rang, Georg Lukács, Ernst Bloch*. WUW, 2018.