

---

## L'ALTERITÀ E IL MÉLANGE

### Benjamin, Proust e il rovescio dei codici psicologico-morali e culturali

Marco Piazza

---

In un passo non molto noto del *Diario moscovita* Walter Benjamin ci rivela le affinità profonde che intercorrerebbero fra le intenzioni della sua opera sul dramma barocco tedesco e quanto Proust ha sostenuto in due celebri brani della *Recherche*. Muovendo da quel passo e tentando poi di metterne alla prova il contenuto teorico attraverso l'analisi dei brani proustiani, vorrei qui tentare di delineare, sia pur molto parzialmente, due forme di disincantamento dalle convenzioni e di rovesciamento dei codici psicologico-morali e culturali in genere, quali sono in diverso modo quelle di Proust e di Benjamin. Tali forme rimandano entrambe ad un pensiero della complessità e dell'interdipendenza degli opposti che istituisce o rivela un luogo dove il linguaggio ha a che fare con l'alterità. Questo pensiero potrebbe avere per noi un significato non soltanto archeo-ermeneutico, ma anche di attualità, in un contesto culturale dove l'alterità corre sempre il pericolo di essere irrigidita e stigmatizzata. Ma incominciamo dal testo del *Diario* benjaminiano.

#### 1. Il testo benjaminiano

Nel luglio del 1925 Benjamin conclude un contratto per la traduzione del quarto volume della *Recherche*. Immediatamente — tuttavia Benjamin aveva già letto in precedenza l'opera proustiana — il traduttore avverte una forte affinità con Proust. In quel

periodo scrive infatti Benjamin all'amico Scholem <sup>1</sup>:

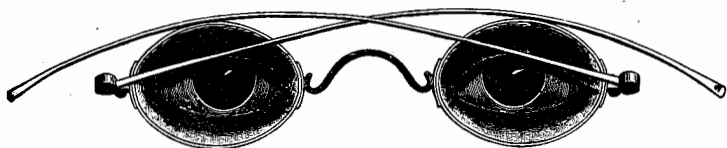
...ti ho già detto come mi sia familiare il tipo di pensiero filosofico che si esprime nei suoi [di Proust] scritti. Ho sentito uno spirito molto affine al mio, in tutte le cose che ho letto. Ora aspetto con molta impazienza di vedere se e in che misura sarà confermata questa sensazione da un più stretto contatto con la sua opera.

Durante il lavoro di traduzione — che tra il 1926 e il 1927 si estende anche al secondo e al terzo volume della *Recherche* — Benjamin ritiene di trovare un'importante conferma di quella sensazione di affinità a cui aveva accennato a Scholem agli inizi della sua fatica. Quella conferma — che pone in relazione l'opera proustiana addirittura con la *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, che Benjamin aveva scritto prima di leggere Proust — è contenuta nella seguente osservazione del *Diario moscovita* e porta la data del 18 gennaio 1927:

lessi da Proust la scena di lesbismo. Asja <sup>2</sup> ne capì il selvaggio nichilismo, come Proust in certo modo si spinga nel salottino bene ordinato del piccolo-borghese, quello con la scritta "sadismo", e spietatamente faccia a pezzi ogni cosa, così che non resta più nulla della concezione pulita, accomodante del vizio, ma in ogni frattura il male mostra in modo lampante la sua vera sostanza, l'«umanità», anzi la «bontà». E mentre spiegavo questo ad Asja mi divenne chiaro quanto ciò coincida con le intenzioni del mio libro sul dramma barocco. Proprio come la sera prima, mentre leggevo da solo in camera mia e mi ero imbattuto nelle straordinarie pagine sulla Caritas di Giotto, mi era stato chiaro che Proust espone in esse una concezione che in tutto e per tutto coincide con ciò che io stesso ho cercato di riassumere nel concetto di allegoria <sup>3</sup>.

Questo testo risulterà più chiaro o meglio libererà tutta la sua portata speculativa qualora si provi

a rileggere Proust tenendo come guida alcuni suggerimenti contenuti in esso. In questo modo avremo una concreta base di confronto intertestuale per trarre qualche conclusione di tipo teorico su Proust e Benjamin. Affrontiamo allora il testo proustiano, iniziando dapprima dalla scena di Montjouvain per poi passare al passo sulla *Caritas* di Giotto.



2. *Montjouvain, ovvero l'alterità nel mélange psicologico-morale*

Proviamo a leggere la celebre “scena di lesbismo”. In essa assistiamo a una sofisticata analisi di un comportamento umano ‘deviante’, che risulta essere anche una incisiva operazione di decostruzione delle categorie correnti al tempo di Proust in fatto di morale e di introspezione psicologica. Questa operazione potrebbe ricordare, anche se solo in parte, le corrosive riflessioni nietzscheane intorno alla morale cristiana: per questo infatti Benjamin la definisce come un “selvaggio nichilismo”. Tuttavia, a ben guardare, il passo proustiano non è così facilmente assimilabile alle intenzioni che sorreggono le riflessioni nietzscheane. È infatti assente in Proust quella *vis polemica* che anima certe pagine decostruttive di Nietzsche. Inoltre il nichilismo proustiano non sembra essere ‘orientato’ verso una meta culturalmente o storicamente precisabile, non ha alcun carattere utopico (carattere invece sempre presente nel ‘materialismo messianico’ di Benjamin). Può essere che allora il ni-

chilismo della *Recherche* si meriti l'appellativo di "selvaggio" proprio per questa sua assenza di utopia, per questo suo apparente ripiegamento su se stesso <sup>4</sup>.

Che Proust poi "faccia a pezzi ogni cosa" all'interno dello schema di convenzioni etico-culturali che fa da orizzonte alla scena di Montjouvain, appare dall'incisività con cui egli opera delle dislocazioni di senso fino a mostrarci l'inapplicabilità di quello schema. Benjamin dev'essere stato per forza attirato da una frase come la seguente: «Ma, di là dall'apparenza, nel cuore della signorina Vinteuil, il male, sul principio almeno, non fu certo allo stato puro [*sans mélange*]» <sup>5</sup>. Qui Proust, come accadrà innumerevoli altre volte nella *Recherche*, si porta dietro le apparenze della realtà <sup>6</sup>. Egli senz'altro compie questa operazione inseguendo delle essenze, delle verità atemporali il cui modello gli è stato svelato dalle *correspondances* della memoria involontaria, ma in questa sua ricerca di verità non piatte <sup>7</sup> e in questa sua operazione di rovesciamento delle convenzioni <sup>8</sup>, si muove nel territorio delle relazioni; dei rapporti dialettici fra denominatori linguistici convenzionali, mostrando come soltanto un *mélange* dialettico (una situazione dove non compare un elemento "allo stato puro", ma una mescolanza di elementi, un *mélange* appunto <sup>9</sup>) possa contribuire ad una migliore definizione o decifrazione della realtà e soprattutto del comportamento umano e delle sue motivazioni psicologiche. Pertanto — come si farà più chiaro fra poco — risulterà che l'alterità è co-implicata nel suo opposto e che quest'ultimo è presente fin dall'inizio nel soggetto preso in esame. Così ciò che era stato bandito dall'io al fine di rendere quest'ultimo eticamente puro, rientra prepotentemente in gioco mostrandosi originariamente mescolato con l'elemento 'puro' del codice morale dapprima istituito.

Ma torniamo ancora a Mlle Vinteuil. Osserviamo come Proust distrugga "la concezione pulita, ac-

comodante del vizio", mostrando l'effettivo *mélange* di *vertu* e di *sadisme* che opera nell'animo della figlia di Vinteuil:

I sadici della specie della signorina Vinteuil sono esseri così puramente sentimentali, così naturalmente virtuosi che il piacere sensuale sembra loro qualcosa di tristo: il privilegio dei cattivi. E, quando concedono a se stessi di abbandonarsi per un momento, cercano di entrare, e di far entrare il loro complice, nella pelle dei malvagi, così da aver avuto un momento l'illusione d'essere evasi dalla loro anima scrupolosa e tenera nel mondo inumano del piacere (I, 162-I, 174-175).

Proust si introduce nel salottino piccolo-borghese, anzi si introduce nell'animo di Mlle Vinteuil e ne esce descrivendoci che cosa accade in un essere così puramente sentimentale quando è alle prese con il piacere sensuale. Proust non ci dice che Mlle Vinteuil non è sadica e neppure ci dice che essa è virtuosa, sostituisce questo problema o lascia inappagata questa possibile domanda (convenzionale) del lettore con la descrizione di un'inapplicabilità di categorie rigide e convenzionali ad un caso (egli infatti parla di una *espèce* di sadismo, non del sadismo in generale) di apparente sadismo.

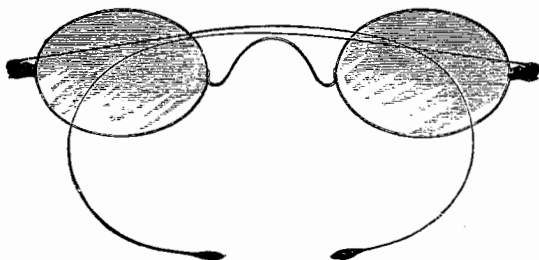
Proust ci mostra poi gli esiti cui conduce l'ignoranza della complessità, del *mélange*, descrivendo sapientemente i turbamenti di Mlle Vinteuil, il suo apparato categoriale rigido e le strategie non del tutto conscie che ella mette in atto per evadere dalla rigidità del suo schema. Nelle coscienze "così naturalmente virtuose", come quella della figlia del compositore Vinteuil, si nota una polarità che allontana, rende sempre più incomunicabili ed estranei "il mondo inumano del piacere", da una parte e "la virtù, la memoria dei morti, l'amor filiale" (*ibidem*), dall'altra. Ma il pri-

mo polo, quello del piacere, per una coscienza che ha il culto (o l'ossessione) del secondo, è qualcosa di astratto (o di perverso): non si può o non si riesce ad evadere pienamente dalla virtù per vivere pienamente un momento di piacere. Quest'ultimo infatti appare a quel tipo di coscienza come il «privilegio dei cattivi», esso ha una connotazione del tutto negativa: per l'anima virtuosa di Mlle Vinteuil «Non era il male a darle l'idea del piacere, ad apparirle attraente: era il piacere a sembrarle perverso [*malin*]» (*ibidem*). Il piacere viene così a significare, per i tipi della specie di Mlle Vinteuil, un'evasione — forse non del tutto inconscia — dallo schema moralistico della virtù in un mondo altro e perturbante che ha tuttavia anche caratteri ludici. Infatti Mlle Vinteuil immaginando «di giocare veramente ai giochi cui avrebbe giocato con una complice come lei snaturata, una figlia che avesse provato realmente quei barbari sentimenti per la memoria del padre» (I, 163 - I, 175) non abdica realmente alla sua virtù: si trasferisce nel mondo del piacere, che cerca di vivere come una dimensione ludica, dove, come nei giochi dei bambini, si rendono necessari la sospensione della propria personalità e il rivestimento di un ruolo ben definito.

L'episodio di Montjouvain è allora un caso — assolutamente comune nel suo *milieu* storico-culturale — di contravvenzione ad una legge rigida e mostra una tendenza a sovvertire la polarità dell'orizzonte simbolico in cui nasce. Tuttavia la sovversione a Montjouvain non riesce: l'atto sacrilego commesso nei confronti della memoria del padre dall'amica della figlia e il turbamento che in quest'ultima si mescola alla perversione non consentono altro che un contatto fugace fra le due polarità, senza adire ad alcun vero *mélange* fra di esse. L'alterità, il polo 'altro' resta pertanto tale anche dopo che la scena si è consumata: l'alterità (il vizio) gioca il suo ruolo tenendosi apparen-

temente lontana dal suo opposto (la virtù) e senza che il suo effettivo *mélange* con quest'ultima risulti cosciente per il soggetto dove quella coimplicazione realmente agisce. Soltanto se Mlle Vinteuil fosse giunta alla consapevolezza del suo schematismo culturale «forse il male non le sarebbe parso uno stato così raro, straordinario, spaesante, ov'era di tal riposo emigrare» e avrebbe potuto «discernere in sé, come negli altri, quell'indifferenza al dolore di cui siamo causa, e che, qualsiasi altro nome gli si possa dare, è la forma terribile e permanente della crudeltà» (*ibidem*). Ma per giungere a questa consapevolezza Mlle Vinteuil avrebbe avuto bisogno dello sguardo telescopico e disincantatore di un Proust. La decostruzione proustiana delle leggi psicologico-morali convenzionali ci rivela dunque che è l'indifferenza alle sofferenze ovvero la crudeltà ad essere la vera sostanza del male, la sua "umanità", così come ci rivela l'umanità di quel piacere che Mlle Vinteuil trovava disumano e diabolico. Proust quindi ci dice che l'alterità (morale) è sempre in noi, ma per una questione di comodo e di abitudini sociali e culturali facciamo di tutto per esentarci dal fare i conti con essa.

Questo rovesciamento proustiano delle convenzioni culturali che svela un *mélange* ben più difficile da accettare e con cui convivere, ha colpito Benjamin per l'assonanza con alcuni presupposti che fanno da sfondo sia dell'opera sul dramma barocco tedesco, sia dei saggi da lui dedicati ai problemi della lingua e della traduzione. Tuttavia, prima di tentare un confronto con alcune teorie benjaminiane, vorrei prendere subito in esame anche il secondo brano della *Recherche* indicato da Benjamin come assonante con le sue riflessioni.



3. *La Caritas di Giotto, ovvero l'alterità nel mélange psicologico-estetico*

Nella *Recherche* è una sguattera incinta a ricordare a Marcel — più precisamente nella *fiction* del romanzo la paternità dell'attribuzione spetta a Swann — una delle figure simboliche rappresentate negli affreschi padovani di Giotto, ovvero la figura che rappresenta la *Caritas*. Sia la sguattera che la *Carità* giottesca non sembrano consapevoli di quanto intimamente le costituisce: l'una sembra ignara del valore e del peso della maternità, l'altra della virtù che incarna. Dice Proust:

Quelle *Virtù* e quei *Vizi* di Padova dovevano avere in sé una grande realtà perché m'apparissero altrettanto vivi come la serva incinta, e lei stessa non mi sembrasse molto meno allegorica. E forse quella non-partecipazione (almeno apparente) dell'anima d'un essere alla virtù che agisce per mezzo suo, possiede, anche fuori del suo valore estetico, una realtà se non psicologica, almeno, come si suol dire, fisiognomica (I,81 - I,89).

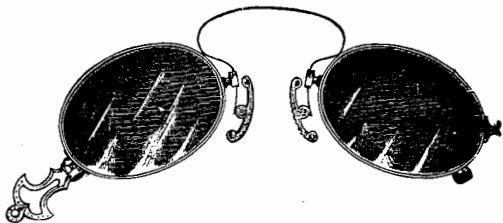
L'impenetrabilità fisiognomica (anzi, molto di più, il dire-altro fisiognomico rispetto ad uno *status* interiore) di questo genere molto particolare di partecipazione — cioè una partecipazione che in apparenza non risulta tale — equivalente ad una presa del simbolo non come tale, ma come qualcosa di "reale",



come il rovescio (appunto fisiognomico) dell'idea. L'attenzione della sguattera al suo ventre non è pertanto un'attenzione cosciente (quest'ultima determinerebbe probabilmente un accordo delle espressioni facciali con lo *status* profondo del soggetto), ma legata soltanto all'impaccio fisico che l'ingrossamento le comporta, così come «il pensiero degli agonizzanti è volto verso il lato effettivo, doloroso» (I, 81 - I, 88) che la morte presenta loro e che costituisce quasi il rovescio fisiognomico della morte stessa. Anche l'ultimo esempio che Proust porta immediatamente dopo quelli già citati e cioè quello «delle incarnazioni veramente sante della carità attiva» che possiedono un'aria «indifferente e brusca di chirurgo frettoloso» (I, 81 - I, 89), mostra che una virtù, ovvero la bontà vera, è partecipata dall'animo di un essere che sembra indifferente a quella virtù. Sembra quasi che la *facies* fisiognomica, aliena allo *status* profondo del soggetto, sia una difesa psicologica che inconsciamente l'io sviluppa per proteggere un nucleo profondo altrimenti indifeso e facilmente attaccabile. L'aspetto fisiognomico, in totale opposizione allo *status* interiore e profondo a cui si accompagna, deve pertanto essere rovesciato come un guanto<sup>10</sup> per rivelare il suo nesso con l'opposto, con il suo totalmente 'altro' con cui in realtà si trova in un rapporto di coimplicazione. La realtà rappresentata come allegoria di un'altra realtà di cui è allegoria, è apparentemente il totalmente altro da quella realtà e tuttavia queste due alterità rivelano una coimplicazione effettiva, assolutamente reale. Esse, si potrebbe dire, sono degli opposti a livello linguistico-simbolico, ma non a livello reale-effettivo e profondo. Lo smascheramento proustiano solleva qui la maschera fisiognomica del soggetto e mettendo a nudo il volto 'altro' che si cela dietro a quella maschera, offre come chiave di lettura psicologico-comportamentale la coimplicazione o il *mé-*

lange dei due opposti, costituiti appunto dalla maschera e dal volto. Il volto risulta così allegorizzato da una maschera totalmente 'altra' a lui stesso.

Il brano della *Caritas* di Giotto è allora per certi aspetti una variante estetica (si occupa del simbolo e dell'allegoria) del brano che contiene la scena di sadismo a Montjouvain: entrambi rivelano la stessa dialettica del *mélange*, la stessa scoperta dell'irrealtà delle polarizzazioni, lo stesso smascheramento delle convenzioni simbolico-culturali. Vediamo ora, sempre tenendo quale riferimento di fondo il passo del *Diario* da cui abbiamo preso le mosse, come Benjamin fosse giunto ad un'idea simile attraverso un'altra via, ancor prima di imbattersi in questi brani proustiani.



#### 4. Linguaggio e alterità in Benjamin

Lo "spirito" allegorico del barocco (da intendersi nei due sensi del genitivo), afferma Benjamin nella *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, si applica in modo "sadico" a «degradare [...] il proprio oggetto e dopo di ciò — o grazie a ciò — [a] soddisfarlo»<sup>11</sup>. L'allegorista barocco è anche nello stesso tempo un sadico perché si alimenta di una polarità portata all'estremo: quella fra natura o materialità *tout court* e spirito. Questi due poli sono appunto i poli "dell'ambito satanico" in cui dimora l'allegorista. E «la coscienza è la loro sintesi ciarlatanesca, che scimmiotta quella autentica, quella della vita»<sup>12</sup>. Aggiunge ancora Benja-

min: «sarebbe infatti come misconoscere l'allegorico voler separare quel patrimonio di immagini in cui ha luogo questo balzo nel regno della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno»<sup>13</sup>.

In questo brevissimo 'assaggio' dalla *Ursprung* cogliamo la medesima dialettica della coimplicazione delle polarità, la stessa «critica» di quella dialettica, che abbiamo già incontrato nei brani proustiani. E paradossalmente troviamo perfino un riferimento al sadismo. In un altro luogo Benjamin indica nel tiranno e nel martire «le teste di Giano [barocche] di chi è incoronato»<sup>14</sup>. La polarità spirito-materia corrisponde nel barocco a quella virtù-piacere o bontà-crudeltà dei brani proustiani e il sadismo, come possibile rapporto che s'instaura in quella dialettica di estremi, figura, ad esempio, sia nel tiranno (e non anche — come masochismo — nella possibile inclinazione all'autodistruzione del martire?) che in Mlle Vinteuil.

Tuttavia il rovesciamento delle convenzioni o meglio la critica della cultura operata da Benjamin unitamente alla sua proposta di una dialettica di estremi qual'è la *Dialektik im Stillstande* (ovvero la "dialettica in quiete" così poco compresa da Adorno<sup>15</sup>), sono legati ad alcune premesse che non trovano un riscontro puntuale in Proust. Queste premesse e alcuni degli esiti che da quelle derivano, sono infatti collegati all'orizzonte teologico e alla riflessione sulla lingua che fanno da sfondo a tutto il pensiero benjaminiano.

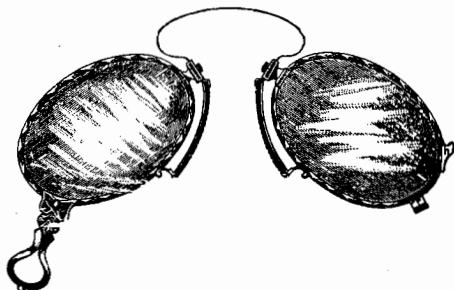
Sia la *Ursprung* che il saggio su *Il compito del traduttore*, ad esempio, sono fondati su una metafisica della lingua che ha come idea cardine quella di una *reine Sprache*, di una lingua pura originaria che direbbe il naturale in modo effettivo. *Physis e logos* nella *reine Sprache* coinciderebbero. Il naturale, ovvero ciò che rimane velato dalle maschere del *logos*, è l'alterità di cui possiamo fare esperienza quotidianamente. Questa alterità, nel momento in cui è nominata dal

linguaggio, si configura ancora come alterità irraggiungibile nella figura dell'opposto dialettico "natura". Quest'ultima risulta essere così l'alterità linguistica di "logos" e tale polarità irrigidita chiede di essere dissolta creando un cortocircuito fra i due opposti. L'allegoria moderna, come il tentativo offerto dalla memoria involontaria proustiana, diventano allora, secondo Benjamin, possibili strumenti per tentare di chiudere (almeno un po') la forbice che si è aperta in origine fra natura e lingua. Una lingua attenta agli aspetti fisiologici delle diverse esperienze umane potrebbe cioè realizzare un *mélange* fecondo di naturale e spirituale e tentare un passo verso una quasi impossibile o utopica archiviazione di questa coppia categoriale che fin dalle origini della cultura occidentale ha sempre teso ad irrigidirsi in una polarità. La *reine Sprache*, l'origine inattuabile che ogni esperienza poetica in qualche misura tenta di duplicare, è anche il luogo del sacro. Sacra e salvifica sarebbe infatti la restituzione della coincidenza fra natura e lingua, fra materia e spirito, restituzione essa stessa dai caratteri messianici e teologici. L'esperienza linguistica offerta dalla poesia tuttavia non va intesa come esperienza del sacro o di *mimesis* diretta del sacro. Fra la sfera inattuabile o indicibile del sacro e la sfera del poetico c'è lo stesso rapporto che esiste, secondo Benjamin, fra l'originale poetico e la sua traduzione<sup>16</sup>. La traduzione è altro rispetto all'originale e al tempo stesso ne è una metafora. La traduzione esperisce infatti l'instabilità costitutiva dell'originale. Ogni traduzione si rivela come un atto arbitrario di fissazione rispetto ad un'erranza dell'originale.

Se noi estendiamo il modello offerto da Benjamin rispetto alla dimensione linguistica (ma naturalmente quello di Benjamin è molto di più che un discorso di linguistica, è un discorso sotteraneamente ontologico-metafisico), all'orizzonte storico-culturale

in generale, o meglio se applichiamo quelle premesse teoriche all'ambito concreto della storia, scopriamo che quest'ultima si configura come una storia costituita interamente e intimamente di linguaggio. La storia è allora soprattutto il luogo dove si affrontano coppie linguistiche irriducibili, attraverso duelli senza fine. In ognuno di tali duelli l'alterità pura, ovvero il totalmente 'altro' incrocia la sua spada con il suo opposto tentando un duplice suicidio-omicidio. Ma, come nei film di cartoni animati, i due opposti si ricostituiscono ben presto sotto spoglie di poco mutate. Nella *Ursprung*, un saggio sul dramma barocco che è un saggio-allegoria del ruolo che può rivestire alla fine della modernità proprio il tema dell'allegoria (e per allegoria si deve intendere ciò che stringe l'altro e il suo opposto in una dialettica che 'fa brillare' gli estremi), tutto ciò risulta chiaro, se messo in rapporto con l'idea di "critica" esposta in altri saggi da Benjamin. «La critica riflessiva non lascia immutato il suo oggetto, non lo riproduce, ma scopre in esso il suo contenuto di verità, il suo problema, velato dagli elementi contingenti della rappresentazione»<sup>17</sup>. La critica riflessiva benjaminiana è dunque svelante, va oltre il contingente nel suo procedere "trans-formante"<sup>18</sup>. Ma questo procedere della critica, come Benjamin afferma nel suo saggio sulle *Affinità elettive*, non si fonda sulla svalutazione del concetto di apparenza: infatti se l'«apparenza non esaurisce l'[...] essenza»<sup>19</sup> di un'opera d'arte, ad esempio, tuttavia «l'involucro [le] è in definitiva essenziale»<sup>20</sup>. «La critica non deve sollevare il velo, quanto piuttosto — attraverso l'essatta conoscenza di esso come velo — sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello»<sup>21</sup>. In ambito estetico Benjamin tocca qui lo stesso tema affrontato da Proust nel brano sulla *Caritas* di Giotto, ovvero il rapporto-*mélange* fra maschera e volto, fra apparenza e realtà. Nella *Ursprung* benjaminiana, l'apparenza che

è soggetta al tramonto è quella degli emblemi del barocco. Ma se l'allegoria barocca nasconde un riferimento alla modernità, quest'ultima, (come il "nichilismo" proustiano?), mirerebbe o tenderebbe a mirare all'oltrepassamento di quella scissione fra nudità del cosmo e soggettività che il romanticismo non era riuscito a sanare.



##### 5. *Abissalità e alterità*

Abbiamo visto che Benjamin lotta con una fornice dialettica che nel corso della storia tende sempre a riaprirsi. Sia pur sotto diverse forme la divaricazione che ogni volta ricompare è pur sempre una divaricazione tra un elemento linguistico (un codice morale o culturale in generale) e uno mai del tutto riducibile al linguaggio (un elemento 'altro', naturale o psicologico profondo). Si tratta di una lotta fra un codice inattuabile e uno dato, tra un elemento che si disloca continuamente e un altro che soffre il proprio irrigidimento. Così avviene anche in Proust: c'è un codice convenzionale e una realtà che, al di là delle apparenze, è irriducibile a quelle convenzioni, anzi le mette in crisi. Tuttavia in Proust non c'è una *reine Sprache*, anzi è proprio la delusione rispetto a certe aspettative contenute nei nomi (soprattutto quelli propri<sup>22</sup>) a consentire un *approchement* rispetto alla verità. Eppure la realtà attinta nella sua verità, approfondita al di là delle apparenze, possiede anche per

Proust un grado di dislocazione, una differenza di piani (sia in senso orizzontale che in senso verticale). Infatti compito del traduttore — tale sarebbe l'artista per Proust: un traduttore di quel libro che è già scritto dentro di noi e che si tratta soltanto di decifrare — è di scandagliare la *profondeur* del reale<sup>23</sup>. Ci si deve portare dietro la realtà, bisogna invertire il senso di lettura della nostra vita<sup>24</sup>, bisogna passare quest'ultima contropelo. In questa operazione, che si connette inestricabilmente all'analisi dei cortocircuiti temporali della memoria involontaria, si scende nelle profondità dell'io e nelle profondità della realtà<sup>25</sup>. In verità l'erranza della realtà è contenuta in un passaggio da un registro convenzionale ad un registro che riesce, seppur in qualche maniera certo ancora approssimativamente, a dire quella complessità di cui dicevamo sopra, che nomina, fra l'altro, quel compromesso con l'alterità che costituisce ogni nostra esperienza<sup>26</sup>. Che la parola poetica o artistica non sia tuttavia parola definitiva ce lo dicono le affermazioni proustiane di tipo prospettivistico<sup>27</sup> oppure la venerazione per il modello musicale, la cui gamma di combinazioni sembra infinita. Nello spostamento verso il profondo, lo sguardo del traduttore-artista tenta la decifrazione di segni e di corrispondenze che talora possono sfuggire persino per sempre<sup>28</sup>.

Il traduttore proustiano d'altra parte non sembra perdersi nelle profondità che va scandagliando nella stessa misura in cui secondo Benjamin lo Hölderlin traduttore di Sofocle cadrebbe nell'abisso del linguaggio<sup>29</sup>. Tuttavia l'abissalità della traduzione hölderliniana va intesa come un'abissalità tecnica, come un luogo di rimandi senza fine, una *mise en abyme*<sup>30</sup>.

L'abissalità testuale benjaminiana o la profondità analogica della *Recherche* proustiana (infatti la scrittura proustiana, come ha rilevato lo stesso Benjamin nel suo saggio su Proust è un "culto dell'analogia"<sup>31</sup>)

sono due modi sottilissimi di fare i conti con l'alterità. È vero che questo termine non ha riscontro in entrambi e tuttavia a che cos'altro rimanda il dire allegorico, il dire simbolico o il dire analogico, se non al dire il veramente altro, all'istituire quello spazio dell'erranza che si crea allorché risulta che quella che *in primis* appare come assoluta alterità si connette invece inestricabilmente a ciò che sulle prime risulta come ovvio e opaco?

Così come la "lingua nominale" <sup>32</sup> o *reine Sprache* originaria benjaminiana è il luogo di una coincidenza inattingibile, ma anche il luogo di una non-appropriazione reciproca fra spirito e fisicità (altrimenti avremmo un'indistinzione nullificante <sup>33</sup>), così anche l'allegoria moderna che erra intorno a quell'origine valorizzando il ruolo dell'analogia, è l'esperienza dell'alterità, del non-identico e soprattutto della coimplicazione e della complessità. L'assolutamente altro è scoperto coimplicato nel suo (apparente) opposto. Non c'è un passaggio mediante, una mediazione in questo cortocircuito analogico-allegorico: il rovesciamento della realtà fa balenare il risvolto ben più impegnativo che la coperta delle abitudini ci teneva velato. Ecco una modalità cruciale e per nulla leggera dell'esercizio spirituale laico offerto da Proust, che ha affascinato lo spirito di quel Benjamin che tanto ha errato nei paesaggi della modernità.





1. Lettera a Scholem del 21 luglio 1925, contenuta in W. BENJAMIN, *Lettere* (scelta), trad. it., Einaudi, Torino, 1978, p. 127.
2. Si tratta di Asja Lacis, la sceneggiatrice russa a cui Benjamin fu legato per un certo periodo della sua vita.
3. W. BENJAMIN, *Diario moscovita*, trad. it., Einaudi, Torino, 1983, p. 111.
4. Si aprirebbe qui in verità lo spazio per un difficile confronto fra la dialettica che stiamo per delineare e certi aspetti del pensiero di Nietzsche. Elemento di apparente affinità è certo un uso fluido che soprattutto Benjamin fa della coppia apparenza-realtà: la coimplicazione che segue allo smascheramento critico determina un gioco di rimandi linguistico-simbolici che pare non imparagonabile con quello presente nella *Nascita della tragedia* a proposito del classico e della coppia apollineo-dionisiaco. Tuttavia, soprattutto in Proust, ma anche in Benjamin, manca il 'gesto' radicale che elimina il piano 'ontologico' della profondità o dell'abissalità. Il campo nietzschiano diventa un campo di forze nominalistico, quello di Proust e di Benjamin, per molti versi invece, è un campo dove la lingua ha di fronte un'alterità e dove la metafora o l'allegoria dicono un 'altro' (che, come vedremo, nel vocabolario di Proust sta in profondità mentre in quello di Benjamin balena nell'abissalità del testo).
5. M. PROUST *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1987-1989, in quattro volumi, vol. I, p. 162, trad. it., *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 1978, in sette volumi, vol. I, p. 174. D'ora in poi le citazioni da Proust saranno contrassegnate soltanto dal numero del volume e da quello della pagina o delle pagine relative, con riferimento sia all'originale che, qualora esista, alla traduzione italiana (separate da un trattino).
6. Cfr. IV 296 - VII, 33: "...a una certa profondità [à mi-profondeur] di là dall'apparenza, in una zona un poco più retratta [dans une zone un peu plus en retrait]"; oppure la lettera all'amico F. Gregh del 4 giugno 1904: "...en quelque sorte derrière la matière..." (F. GREGH, *Mon amitié avec Marcel Proust. Souvenirs et lettres inédites*, Paris, Grasset, 1958, p. 93).
7. Cfr. IV, 477 - VII, 230.
8. Cfr. IV, 475 - VII 228: "Il lavoro compiuto dal nostro orgoglio, dalla nostra passione, dal nostro spirito imitativo, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quel lavoro l'arte lo distruggerà, ci ricondurrà indietro, ci farà tornare agli abissi profon-

di [*la marche en sense contraire, le retour aux profondeurs*] dove quel che è esistito realmente giace ignoto”.

9. Cfr. ad esempio anche l'Esquisse XLI, 2 contenuto nel Cahier 57 del 1910, IV, 887: “Et sans doute cette beauté plus pure et sans mélange que j'avais connue à la société Guermantes était une illusion...”.

10. Benjamin a proposito della noia ha scritto nel *Passagen-Werk* che quest'ultima “è un caldo panno grigio rivestito di una fodera di seta dai più smaglianti colori”; questi ultimi possiamo vederli soltanto in sogno, poiché “chi mai potrebbe con un gesto rivoltare la fodera?”. In un altro testo lo stesso Benjamin ha definito l'oggetto di Proust “il rovescio, *le revers moins du monde que de la vie*”. Così ha commentato F. Rella quest'ultima affermazione benjaminiana, connettendola alla prima: “Questo è precisamente il rovescio di quel panno grigio, che sembrava avvolgere il mondo e la vita stessa: è la scoperta degli arabeschi sul rovescio della fodera, la scoperta dei colori del mondo, dei colori del giorno” (F. RELLA, *Arabeschi*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 38).

11. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Einaudi, Torino, 1980, p. 192.

12. *Ivi*, p. 247.

13. *Ivi*, p. 249.

14. *Ivi*, p. 53.

15. Mentre la dialettica di Benjamin è appunto una “dialettica in quiete” il cui movimento si assesta nel balenare di un'immagine dialettica, la dialettica di Adorno è sempre tesa alla negazione dell'identico, a costo di far divergere sfera teorica e sfera empirica e di rischiare la perdita del contatto con quest'ultima. Adorno aveva giudicato la dialettica di Benjamin “priva di mediazioni”, come riporta H. ARENDT a pp. 126-127 de “L'omino globbo e il pescatore di perle”, contenuto in *Il futuro alle spalle*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1981, pp. 105-170.

16. Cfr. W. BENJAMIN, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus*, trad. it., Einaudi, Torino, 1962, p. 69, dove si dice che la poesia è fondata nella lingua nominale dell'uomo, che è altro dalla lingua innominale della creazione e inoltre pp. 46-47 dove Benjamin afferma che “la traduzione è una forma propria” e “il compito del traduttore va inteso come un compito a sé e nettamente distinto da quello del poeta”.

17. M. PEZZELLA, *L'immagine dialettica*, ETS, Pisa, 1982, p. 68.

18. Cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it., Einaudi, Torino, 1982, p. 18.

19. *Ivi*, p. 247.

20. *Ivi*, p. 248.

21. *Ivi*, p. 247. F. RELLA ha indicato in "L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte", contenuto in «Atque», 5, 1992, pp. 108-109, a proposito di Baudelaire, che è soltanto nel "«contigente» che trapassano, come una luce affondata e al contempo protetta nel buio della caducità, i tratti dell'eterno. La bellezza — prosegue Rella — [...] altro non è che questa duplicità, che contiene in sé la duplicità stessa dell'uomo, le innumerevoli tensioni e polarità che lo abitano e lo costituiscono come soggetto". Ritornando a Baudelaire, Rella precisa poi che nel francese è "il caduco stesso [a farsi] il ponte verso l'«altro»", in una dinamica che ricorda quella 'redentiva' benjaminiana.

22. Riguardo al passaggio dall'"Età dei Nomi" all'"Età delle parole" e al ruolo dei nomi comuni e di quelli propri nella *Recherche*, cfr. G. GENETTE, "Proust e il linguaggio indiretto", trad. it. in *Figure II*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 157-224, nonché A. BONOMI, "Nomi, mondi, libri in Proust", in *Le immagini dei nomi*, Garzanti, Milano, 1987, pp. 167-195, così come C. BENEDETTI, *La soggettività nel racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli, 1984.

23. Cfr. IV, 458 - VII, 210.

24. Cfr. l'Esquisse XXIV, 2 del Cahier 57, IV, 821: "c'est tout simplement le travail inverse de celui qui fait en nous l'intelligence, l'amour-propre, la passion, l'habitude...".

25. Cfr. IV, 461 - VII, 213 e IV, 475 - VII, 228, dove Proust scrive rispettivamente di una profondità al di là dell'apparenza di un soggetto e di un "retour aux profondeurs" in cui consiste il vero lavoro dell'artista.

26. In realtà si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'uso della metafora tanto caro a Proust, ma anche a Benjamin, possa istituire quel gioco di creazione di "metafore vive" che in qualche misura s'insinuano negli spazi fra esperienza e forma linguistica codificata e che vivranno poi inevitabilmente una "letteralizzazione" (nei termini di D. Davidson e di R. Rorty). Quello spazio è lo spazio di erranza

dove opera lo spirito mitopoietico che dal primo romanticismo anima la riflessione sull'esperienza di verità (cfr. a tale riguardo S. GIOVONE, *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari, 1992).

27. Cfr. IV, 474 - VII, 227-228.

28. Cfr. ad es. l'Esquisse XXIV, 2 del Cahier 57, IV, 823: "Je venais de perdre une idée que je ne connaîtrais jamais, une des ces creatures endormies au fond de nous sous le limbe de l'incoscient...".

29. Cfr. W. BENJAMIN, "Il compito del traduttore", trad. it. cit., p. 52: "Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Hölderlin. In esse il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo".

30. Cfr. P. DE MAN, "Benjamin e la traduzione impossibile", trad. it. in «Lettera internazionale», anno 8, numero 33/34, luglio-dicembre 1992, pp. 54-58.

31. Cfr. W. BENJAMIN, "Per un ritratto di Proust", trad. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 27-41, a p. 30. Inoltre cfr. IV, 450-51 - VII, 202.

32. Cfr. W. BENJAMIN, "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", trad. it. in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70, dove, secondo S. SOLMI (cfr. la sua *Introduzione* allo stesso volume *Angelus Novus*, soprattutto a pp. XXIII-XXIV), è esposta una "metafisica del Nome" che si fonda sull'idea di una lingua adamitica originaria, idea che sta alla base dello stesso saggio su "Il compito del traduttore".

33. Nella lingua nominale abbiamo una relazione che mantiene separati i due termini della dialettica: i due termini stanno di fronte l'uno all'altro conservando una differenza che il Nome non riduce, ma illustra. "Nell'apparente astrazione dei termini teologici, Benjamin pone il problema del rapporto tra spirito e physis, e della possibilità di un loro rapporto non esclusivamente condizionato dall'appropriazione" (M. PEZZELLA, *L'immagine dialettica*, cit., p. 85).