



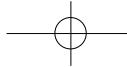
# l'alfabetario e lo scrittoio. Due oggetti-ricordo di Walter Benjamin

*Franco Buono*

Fra le schegge di memoria incastonate nella cornice di *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, il libro di ricordi che l'esule Walter Benjamin compose a più riprese nel corso degli anni Trenta, quando fu sicuro che non avrebbe mai più rivisto la città natale, brillano di una luce particolarmente allusiva le miniature di due oggetti che avrebbero impresso il loro segno indelebile sull'intera vita dell'autore. Si tratta dell'alfabetario (*Lesekasten*) e dello scrittoio (*Pult*). Non a caso essi affiorano alla memoria assai precocemente e trovano posto nelle prime stesure dell'opera. Giacché, come scrive Benjamin,

per ognuno ci sono cose che, più di altre, svilupparono in lui abitudini dure. Grazie a esse si formarono le attitudini che contribuirono a determinare la sua esistenza. E poiché, per quello che riguarda me, esse furono il leggere e lo scrivere, nulla in cui mi imbattei nell'infanzia suscita più cocente nostalgia dell'alfabetario. Conteneva, impresse su piccole tavolette, le lettere dell'alfabeto, singolarmente, in caratteri gotici che le facevano apparire più giovani e anche più leggiadre di quelle stampate. Si adagiavano esili sul gancio inclinato, ciascuna in sé compiuta, e nella loro sequenza vincolate dalle regole dell'ordine – la parola – di cui erano sorelle. Restavo ammirato di come tanta modestia potesse coniugarsi con tanta magnificenza. Era uno stato di grazia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 88-9.





Il secondo oggetto giunge al piccolo Benjamin insieme a un terzo e inseparabile strumento di lavoro, gli occhiali.

Il medico trovò che ero miope. E mi ordinò non solo gli occhiali, ma anche uno scrittoio. Era costruito con estrema ingegnosità. Si poteva spostare il sedile in modo che fosse più o meno vicino al ripiano inclinato che serviva per scrivere, aveva una traversa orizzontale sullo schienale che offriva un sostegno alla schiena, e infine, a coronare il tutto, un piccolo leggio scorrevole. Lo scrittoio vicino alla finestra divenne il mio posto preferito<sup>2</sup>.

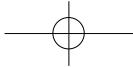
Il termine tedesco *Pult*, che designa precisamente uno scrittoio col piano inclinato, conserva una sfumatura della sua origine arcaica e convenzionale che viene allo scoperto alla fine del capitoletto ad esso intitolato. Nonostante la somiglianza con il nemico banco di scuola, in verità ne rappresentava l'esatta antitesi:

Lo scrittoio e io ci eravamo alleati contro di lui. E ne avevo appena ripreso possesso dopo la desolante giornata di scuola, che già mi trasmetteva energie fresche. Potevo sentirmi non solo a casa, ma addirittura nel guscio, come uno di quei chierici che nei quadri medievali appaiono rinchiusi nel loro inginocchiatoio o nello scrittoio come in un'armatura<sup>3</sup>.

Nella rievocazione di questi due oggetti d'infanzia e nelle sensazioni che vi ineriscono, lo "stato di grazia" indotto dal magico formarsi della parola dall'accostamento delle lettere allineate sul listello dell'alfabetario e il senso di protezione generato dallo stare nell'«armatura» dello scrittoio come un chierico medievale rinchiuso nel suo inginocchiatoio, è dato scorgere gli *Urbilder*, le "immagini primarie", di cui l'esistenza di Benjamin è stata l'ininterrotto manifestarsi. Non trovano forse già qui la loro origine alcuni caratteri precipui del suo leggere e scrivere, segnato dalla devozione assoluta al testo, così simile all'ascesi del chierico, o la volontaria clausura dentro le sale di lettura della Bibliothéque Nationale parigina durante i tredici anni consacrati alla raccolta dell'immenso materiale per l'incompiuto *Parigi, capitale del XIX secolo?* Perfino alcune bizzarre fissazioni benjaminiane sembrano riconducibili a quelle lontane esperienze: è nota ad esempio la sua ammirazione per l'ignoto amanuense che era stato capace di scrivere l'inizio del *Genesi* su un chicco di grano, o il desiderio di riuscire a vergare cento righe nello spazio di un unico foglio, come ci ri-

<sup>2</sup> Ivi, p. 98.

<sup>3</sup> Ivi, p. 100.





corda l'amico di gioventù e grande studioso di mistica ebraica Gershom Scholem, al quale dobbiamo anche le informazioni intorno alle stupefacenti capacità di introspezione grafologica di cui Benjamin era dotato<sup>4</sup>.

### 1. Leggere, divorare, ricopiare

Quanto al modo e alla motivazione per cui si legge da bambini, e come certo è stato per lui, Benjamin ha in seguito richiamato l'espressione "divorare libri". Scribe in *Letteratura per l'infanzia*:

In effetti nessun mondo formale viene a tal punto gustato, ingerito, disgregato e assimilato come la prosa narrativa. Forse è davvero possibile paragonare l'atto del leggere e quello del mangiare [...]. La più antica teoria dell'alimentazione [...] sosteneva che ci nutriamo incorporando lo spirito delle cose mangiate [...]. Ed è per uno scopo analogo che noi leggiamo, non, dunque, per ampliare le nostre esperienze o il nostro patrimonio di ricordi e di vissuto [...] bensì noi stessi. E sono proprio i bambini a leggere sempre così: incorporando, non immedesimandosi. Il loro modo di leggere non è tanto una questione di cultura e di sapere, quanto piuttosto di crescita e di forza vitale<sup>5</sup>.

Ancora al lontano ricordo dello scrittoio-guscio in cui Benjamin bambino si sentiva rinchiuso e protetto come un chierico medievale nel suo ingiocchiatocio, rimanda un significativo aforisma di *Strada a senso unico*, nel quale il critico ormai adulto traccia in una plastica immagine la differenza tra leggere un testo e trascriverlo:

La forza di una strada è diversa a seconda che uno la percorra a piedi o la sorvoli in aeroplano. Così anche la forza di un testo è diversa a seconda che uno lo legga o lo trascriva. Chi vola vede soltanto come la strada si snoda nel paesaggio, ai suoi occhi essa procede secondo le medesime leggi del terreno circostante. Solo chi percorre la strada ne avverte il dominio [...]. Così, solo il testo ricoppiato comanda all'anima di chi gli si dedica, mentre il semplice lettore non conoscerà mai le nuove vedute del suo spirito quali il testo, questa strada tracciata nella sempre più fitta boscaglia interiore, riesce ad aprire: perché il lettore obbedisce al moto del suo io nel libero spazio aereo delle fantasticherie, e invece il copista lo assoggetta a un comando<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano 1992, *passim*.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 422-3.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983, pp. 10-1.



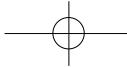
A una tale riproposizione dell'opera del copista in tempi moderni, anzi negli anni più tumultuosi e tecnologici del secolo scorso quali furono quelli di Weimar a cui l'aforisma risale, si potrebbe rivolgere l'accusa di idolatria per forme di cultura arcaiche, come è appunto la ricopiatura, che necessitano appunto di officianti di una religione del libro inteso come testo sacro. Fatto sta che Benjamin proprio attraverso pratiche apparentemente desuete acuisce in realtà la propria capacità di cogliere e penetrare i segni della trasformazione epocale subita nel tempo dalla scrittura. Nessuno come lui e con tanto anticipo ha infatti previsto il tramonto di quella che oggi si suole chiamare «la galassia Gutenberg». Come si legge ancora in *Strada a senso unico*, in un altro aforisma non a caso intitolato *Revisore giurato di libri*, «tutto fa prevedere che il libro in questa sua forma tradizionale stia andando incontro alla sua fine»<sup>7</sup>. Ma contrariamente ai catastrofisti di allora e di sempre, questo presunto passatista si rivela in grado di stilare insieme una diagnosi dello stato di cose presente della scrittura e di gettare uno sguardo penetrante sui suoi sviluppi futuri considerati senza alcun timore. La diagnosi viene tracciata con grande chiarezza e precisione.

La scrittura, che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un'esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico. È questo il severo tirocinio della sua nuova forma. Se molti secoli fa aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale; il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittoriale verticalità. E prima che il contemporaneo arrivi ad aprire un libro è piovuto sui suoi occhi un turbine talmente fitto di lettere variabili, colorate, rissose che le probabilità di penetrare nell'arcaico silenzio del libro si sono per lui assai ridotte. Gli sciame di cavallette della scrittura, che già oggi oscurano agli abitanti delle grandi città il sole del cosiddetto spirito, sono destinati a diventare di anno in anno più compatti. Le mutate esigenze del mondo degli affari faranno il resto<sup>8</sup>.

Altrettanto precisa è la prefigurazione dei cambiamenti che si annunciano:

<sup>7</sup> Ivi, p. 22.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 22-3.





Lo schedario – vaticina il critico nel medesimo luogo – porterà alla conquista della scrittura tridimensionale, sorprendente contrappunto alla tridimensionalità della scrittura nelle sue origini di runa e *quipu* (e già oggi il libro, come insegnano i modi attuali della produzione scientifica, è un'antiquata mediazione tra i sistemi di due diverse cartoteche: perché tutto l'essenziale si trova nelle schede dello studioso che lo ha scritto, e l'uomo di scienza che lo studia l'assimila al proprio schedario)<sup>9</sup>.

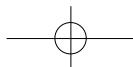
Sia detto solo di passata, ma proprio il lavoro che l'estensore di tali previsioni stava avviando giusto in quel periodo, vale a dire la grande opera sui *passages* parigini, sembra già realizzare alla lettera e nella diretta esperienza personale questa profezia di metamorfosi del libro tradizionale in scrittura tridimensionale, essendo costituito sostanzialmente da un immenso aggregato di schede. Ma ancora più notevoli, per non dire davvero divinatorie, si direbbero le intuizioni benjaminiane relative alle future trasformazioni degli stessi strumenti tecnici della scrittura, ben oltre l'orizzonte di quelli che, come la macchina per scrivere, il progresso tecnologico metteva allora a disposizione di uno scrittore al passo con i tempi:

La macchina per scrivere renderà estranea alla stilografica la mano del lettore solo quando l'esattezza delle soluzioni tipografiche entrerà direttamente nell'ideazione dei suoi libri. È probabile che allora si abbia bisogno di nuovi sistemi capaci di produrre caratteri più variabili. Essi sostituiranno alla mano scorrevole l'innervazione delle dita che comandano i tasti<sup>10</sup>.

È qui prefigurata, e anzi quasi evocata, la creazione di un sistema di scrittura automatizzata dotata delle rivoluzionarie caratteristiche offerte dai moderni computer, all'epoca del tutto inimmaginabili, e questo ad opera di uno scrittore legato per altro verso quasi feticisticamente agli strumenti più classici dello scrivere, se è vero che una determinata qualità di carta e una certa stilografica gli erano assolutamente indispensabili, tanto da scongiurare Gretel Adorno di inviargliene qualche risma da Berlino durante gli anni d'esilio giacché la sua scorta era esaurita, mentre lo smarrimento dell'amata stilografica viene vissuto come un'autentica catastrofe. Anche nel decalogo di consigli e suggerimenti proposti sotto forma di tesi a chiunque voglia scrivere, e che riprenderemo più estesamente, al IV "comandamento" si legge: «Evita strumenti di lavoro qualsiasi. Una pe-

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Ivi, p. 24.





dante fedeltà a certi tipi di carta, a penne e inchiostri ti sarà utile. Non lusso, ma dovizia di codesti arnesi è indispensabile»<sup>11</sup>.

## 2. “L’arte di fare grossi libri” e qualche consiglio tecnico allo scrittore

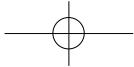
Naturalmente nessuno sarà così ingenuo da credere che basti così poco a garantire il risultato sperato, né tanto meno ad attingere il livello della migliore prosa tedesca del Novecento, quale è stata quella del dispensatore di questo ed altri consigli. Tuttavia Benjamin ha almeno indicato come non si deve scrivere. Questa volta il decalogo prende la forma ironica e assume l’intonazione sferzante del *falso* preceitto compositivo. Sotto la voce “Materiale didattico” risultano ordinati i sette *Principii dei mattoni, ovvero l’arte di fare grossi libri*, dei quali anche ogni odierno dottorando, nonché qualche docente particolarmente pedante, farebbero bene a prendere buona nota. Eccoli, dunque:

- I. L’intera esposizione dev’essere intercalata da continui e prolissi riferimenti al piano dell’opera.
- II. Vanno introdotti termini tecnici per concetti che, dopo questa definizione, non compariranno più in tutto il libro.
- III. Le distinzioni concettuali faticosamente ottenute nel testo vanno rese nuovamente incerte nelle note ai passi in questione.
- IV. Per i concetti che vengono discussi solo nel loro significato più generale si devono produrre esempi: così se si parla di macchine ne vanno elencati tutti i tipi.
- V. Tutto ciò che di un argomento è già chiaro a priori va corroborato con gran quantità di esempi.
- VI. Le relazioni rappresentabili graficamente devono essere descritte a parole. Per esempio, invece di disegnare un albero genealogico andranno enumerati e illustrati tutti i legami di parentela.
- VII. Più avversari che portano la stessa argomentazione vanno confutati uno per uno<sup>12</sup>.

Sul versante positivo si collocano invece in primo grado quei consigli che si possono definire come una serie di suggerimenti atti a creare le condizioni favorevoli all’atto dello scrivere, raccolti sotto il titolo *La tecnica dello scrittore in tredici tesi*. Ad esempio, la modesta quanto saggia abitudine

<sup>11</sup> Ivi, p. 26.

<sup>12</sup> Ivi, p. 24.





di prendere nota di idee e spunti viene riproposta attraverso un pregnante paragone: «Non lasciar passare in incognito nessun pensiero e tieni il tuo quaderno d'appunti con lo stesso rigore con cui l'autorità tiene il registro dei forestieri»<sup>13</sup>. Fra le tecniche suggerite rientrano anche due modalità che abbiamo già incontrato, la scelta accurata e a suo modo “lussuosa” degli strumenti più adatti alla scrittura (determinate qualità di carta, penne e inchiostri) e l'invito alla ricopiatura del proprio testo – si ricordi l'immagine così precoce del copista medievale sbalzata in *Infanzia berlinese* – capace di «occupare una stasi dell'ispirazione» e contemporaneamente di «risvegliare l'intuizione». Quella lontana metafora viene però ora meglio giustificata e argomentata inserendola nei «Gradi della composizione: pensiero, stile, scrittura. Il senso della bella copia è che in questa fase l'attenzione va ormai soltanto alla calligrafia. Il pensiero uccide l'ispirazione, lo stile vincola il pensiero, la scrittura ripaga lo stile»<sup>14</sup>.

Ma accanto a tali consigli tecnico-pratici prendono rilievo il carattere morale e il valore ascetico connaturati all'atto dello scrivere, la sua natura di impegno totale che esige una dedizione assoluta all'opera e ne fa una vera e propria questione di vita o di morte: «Non considerare mai perfetta un'opera che non t'abbia tenuto una volta a tavolino dalla sera fino a giorno fatto»<sup>15</sup>. Di una medesima intonazione “morale” partecipa anche il seguente richiamo all'«onore letterario» dello scrittore: «Non smettere mai di scrivere perché non ti viene in mente nulla. È un imperativo dell'onore letterario interrompersi solo quando c'è da rispettare una scadenza (un pasto, un appuntamento) o quando l'opera è terminata»<sup>16</sup>. La responsabilità morale dell'autore nei confronti del proprio testo, la precisione assoluta nella tecnica d'esecuzione, l'utilizzo degli strumenti più idonei, risaltano anche nella più imprevedibile e sorprendente metafora che Benjamin ci abbia consegnato per designare il lavoro della scrittura: quella di un'operazione chirurgica. Essa risulta ancora più efficace, realistica e convincente in quanto ambientata nel luogo prediletto della vita intellettuale dei primi decenni del secolo, e cioè il caffè letterario, che possiamo senz'altro immaginare essere l'allora celeberrimo Café des Westens ubicato sul *Kurfürstendamm* berlinese e di cui Benjamin era un frequentatore abituale.

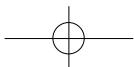
Quella che abbiamo chiamato una vera e propria questione di vita o di morte si rende evidente nella sequenza di immagini inanellate nel delizio-

<sup>13</sup> Ivi, p. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*





so, ma non per questo meno significativo, ritratto dello scrittore-chirurgo alle prese col suo “paziente” nel caffè-sala operatoria, giacché la breve prosa reca appunto il titolo di *Policlinico*. Seguiamo le fasi della delicata operazione che lì viene accuratamente descritta:

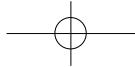
L'autore depone il pensiero sul tavolino di marmo del caffè. Lunga osservazione: così impiega il tempo durante il quale il bicchiere – la lente d'ingrandimento con cui esamina il paziente – non gli sta ancora davanti. Poi estrae un po' alla volta il suo strumentario: stilografica, matita e pipa. La folla degli avventori, disposta ad anfiteatro, fa da pubblico all'intervento. Il caffè, versato con sollecitudine e allo stesso modo sorbito, sottopone il pensiero all'effetto del cloroformio. Cosa esso vada rimuginando, non ha a che fare con l'intero lavoro più del sogno di un anestetizzato con l'intervento chirurgico. Con i tratti guardingo della scrittura si procede all'incisione; all'interno l'operatore sposta accenti, cauterizza le proliferazioni verbali e inserisce a mo' di costola d'argento una parola straniera. Alla fine l'interpunzione gli sutura il tutto con punti minutì, e lui versa al cameriere, il suo assistente, un compenso in contanti<sup>17</sup>.

### 3. Gli “scalini” di una buona prosa e come salirli

Nell'aforisma intitolato *Attenzione agli scalini* Benjamin ritorna sulla progressione dei livelli che qualificano una buona prosa: «Il lavoro a una buona prosa ha tre scalini: uno musicale dove viene composta, uno architettonico dove viene costruita e infine uno tessile dove viene intessuta»<sup>18</sup>. Qualunque teorico dell'arte scrittoria potrebbe già andar fiero di aver fissato in una forma tanto icastica i gradi della buona prosa, e dunque fermarsi senz'altro qui. Ma dal momento che il nostro critico è tanto un formidabile teorico quanto un mirabile scrittore, non si è affatto limitato alla pura enunciazione astratta, e per ognuno di quegli scalini ha offerto esempi di messa in pratica concreta. Ciò che in linea generale veniva chiamato il gradino «musicale» della buona prosa, si precisa nella specifica metodologia compositiva da seguire per far vibrare nella frase la musicalità richiesta: «Una frase che, concepita in forma metrica, venga in seguito scompaginata nel ritmo in un solo punto, crea il miglior periodo in prosa che si possa pensare. Cade così, attraverso una piccola breccia nel muro, un raggio di luce nel laboratorio dell'alchimista, facendo scintillare cri-

<sup>17</sup> Ivi, p. 32.

<sup>18</sup> Ivi, p. 22.





stalli, bocce e stortse»<sup>19</sup>. Non sfuggirà la circostanza che in tale esempio confluiscano due presenze culturali assai differenti e a prima vista contraddittorie: nella valorizzazione della “dissonanza” che scompagina ad arte il ritmo della frase risuona la corda della punta più avanzata della scuola musicale di Vienna fondata da Schönberg e da lui teorizzata nel *Manuale d'armonia*, mentre nell’immagine apparentemente remota e polverosa del laboratorio dell’alchimista balena la presenza del principio alchemico che sempre presiede all’opera del poeta, come ben sapeva il Rimbaud di *Alchémie du verbe*.

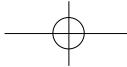
Alla esemplificazione pratica del secondo requisito teorico di una buona prosa, vale a dire lo scalino «architettonico», provvede, ancora in *Strada a senso unico*, l’aforisma *Architettura d’interni*:

Il trattato è una forma araba. Il suo esterno è in un sol blocco e poco appariscente, come la facciata degli edifici arabi la cui articolazione comincia solo nel cortile. Così anche la struttura articolata del trattato non è visibile da fuori ma si manifesta solo dall’interno. Se lo compongono dei capitoli, questi non sono intitolati con parole, ma contrassegnati da cifre. La superficie delle sue considerazioni non è pittorescamente animata ma piuttosto coperta dalla rete dei motivi ornamentali che si snodano senza mai interrompersi. Nella compattezza decorativa di questa esposizione vien meno la differenza tra argomentazioni tematiche e digressive<sup>20</sup>.

Qui Benjamin schizza il modello compositivo, il piano «architettonico» su scala ridotta, della prosa critica che predilige la forma del trattato di cui è stato maestro, e chi dopo averne osservato la planimetria progettuale volesse poi metter piede nell’edificio che ne è il risultato non ha che da addentrarsi in qualcuna di quelle insuperabili architetture saggistiche che egli ha saputo innalzare. Ed è proprio all’interno di una di esse che compare nell’atto concreto della scrittura il terzo e ultimo principio della buona prosa, quello che l’enunciato teorico indicava come lo scalino «tessile». Il trattato in questione è il grande saggio intitolato *Il narratore*. Esso risulta davvero costruito come uno di quegli edifici arabi descritti in *Architettura d’interni*: compatto, scandito secondo una sobria numerazione dei capitoli interni, percorso da un reticolo di motivi che vanno e vengono, seguendo il filo dell’argomentazione che tiene insieme il tema principale e le molte digressioni. L’argomento del trattato è la decadenza del-

<sup>19</sup> Ivi, p. 25.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 30-1.



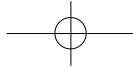


l'arte della narrazione, e ne vengono indicate con assoluta precisione le cause:

L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, perché non si tesse e non si fila più ascoltandole. Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta. Se è occupato dal ritmo del lavoro, porge ascolto alle storie in modo che la facoltà di rinarrarle a sua volta gli si trasmette quasi naturalmente. Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata intrecciata millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali<sup>21</sup>.

Ebbene, nel momento in cui la trama della narrazione viene colta nell'atto e nelle motivazioni storico-sociali del suo disfarsi, la «tessitura» della scrittura saggistica benjaminiana ne ricompone trama e ordito, e al tempo stesso ci offre l'esempio di come si raggiunga lo scalino «tessile» della buona prosa.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 255.





## ABSTRACT

*The alphabet  
blocks and the  
writing desk.  
Walter  
Benjamin's  
souvenir*

The alphabet blocks and the writing desk can be reassembled and traced back to Benjamin's memory fragments set in the fictional framework of *Berlin Childhood around 1900*. This book was composed in successive stages during the 1930s when Benjamin was sure that he would have never come back to his homeland. The author's message unveils that very distinctive objects, which have the power of developing habits and empower attitudes, determine our own existence.

