

ELISA CAPORICCIO

*Esercizi di sguardo. Il binomio lontananza-vicinanza*  
in Immagini di città di Walter Benjamin e ne Le città invisibili di Italo Calvino

In

*Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELISA CAPORICCIO

*Esercizi di sguardo. Il binomio lontananza-vicinanza  
in Immagini di città di Walter Benjamin e ne Le città invisibili di Italo Calvino*

«Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca». Con questa concisa, suggestiva proposizione, Walter Benjamin rivela l'ottica che guida la costruzione delle sue particolarissime Immagini di città, consegnate, nel corso degli anni Venti, a varie testate giornalistiche: un'ottica che si muove alternativamente tra vicinanza e lontananza, tra estraneità del visitatore e proiezione del vissuto personale. Il presente intervento vuole indagare la centralità di questa dicotomia nei reportages benjaminiani, instaurando un parallelo con *Le città invisibili*, opera innervata dalla medesima tensione, e che, per una non casuale convergenza, fu pubblicata da Einaudi solamente un anno dopo aver dato alle stampe la prima edizione italiana delle benjaminiane Städtebilder.

Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi,  
la primissima visione di un borgo, di una città nel paesaggio  
è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo.<sup>1</sup>

Il bel passo posto *in exergo*, tratto da *Strada a senso unico* di Walter Benjamin, mette in risalto non solo il tema del viaggio e della città, ma anche un motivo più specifico, che costituirà il punto focale del presente contributo: il binomio lontananza-vicinanza, dicotomia ineludibile per realizzare una costruzione letteraria dell'ambiente urbano. Attraverso questa chiave di lettura verranno analizzate, con un'ottica comparatistica, due opere novecentesche in cui la rappresentazione della città, e del rapporto tra il viaggiatore e la città, si declina secondo modalità particolarmente affascinanti: *Le città invisibili* di Italo Calvino e *Immagini di città* di Walter Benjamin.

Testi certamente distanti, come si vedrà, per impostazione narrativa e per destinazione editoriale, appaiono tuttavia accomunati da una serie di motivi affini, ed affini modulazioni del linguaggio e dello sguardo dello scrittore-viaggiatore. Un accostamento delle due opere è stato promosso in maniera brillante e convincente nel 2002 da Guido Bonsaver, in un interessante saggio che ne illustra i principali punti di contatto, focalizzandosi maggiormente sul sovvertimento del convenzionale concetto di tempo e sull'adozione di una «cronologia debole», che risulta condivisa da entrambi gli autori. Senza soffermarci in questa sede sugli aspetti già evidenziati e debitamente trattati nel saggio di Bonsaver, di cui si invita alla lettura, ci limiteremo a riprenderne alcuni assunti imprescindibili per il nostro discorso, partendo dal riconoscimento dei parallelismi esistenti tra *Le città invisibili* e *Immagini di città*.

Una lettura delle pagine di articoli e saggi autobiografici raccolti in *Immagini di città* non può non lasciare il critico calviniano incuriosito e affascinato per i numerosi paralleli, stilistici nonché tematici, che saltano all'occhio tra gli scritti «metropolitani» di Benjamin e quelli di Calvino.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006, 41; si riporta qui per intero l'estemporanea riflessione benjaminiana, catalogata sotto la dicitura *Oggetti smarriti*: «Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi, la primissima visione di un borgo, di una città nel paesaggio è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo. Ancora l'abitudine non ha concluso la sua opera. Non appena cominciamo a orientarci, ecco che il paesaggio è di colpo sparito, come la facciata di una casa quando vi entriamo. Ancora la vicinanza non ha preso il sopravvento grazie alla costante esplorazione divenuta abitudine. Una volta che abbiamo cominciato a orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarsi mai più».

<sup>2</sup> G. BONSAVER, *Città senza tempo: cronologia debole e tracce benjaminiane nelle Città invisibili di Calvino*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. XXXI, 2/3, maggio/dicembre 2002, 51-62: 59. Bonsaver propone nel suo studio anche «un breve *excursus* tra le descrizioni benjaminiane», in particolare fra quelle

Parallelismi e somiglianze che, innanzi tutto, partono da una convergenza storica ed editoriale.

*Le città invisibili*, com'è noto, vengono pubblicate nel novembre del 1972 da Einaudi. La medesima casa editrice, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, aveva intrapreso una prima importante opera di traduzione e conseguente diffusione in lingua italiana delle opere di Walter Benjamin.<sup>3</sup> L'iniziativa, inaugurata dalla pubblicazione nel 1962 della raccolta *Angelus novus*,<sup>4</sup> vide protagoniste principalmente le figure di Renato Solmi, Cesare Cases ed Enrico Filippini, con cui Calvino, in virtù del ruolo attivo che ricopriva in quegli anni all'interno del consiglio editoriale einaudiano, era in stretto rapporto; appare dunque logico asserire, con Guido Bonsaver, che egli fosse a conoscenza del progetto e «ne avesse anzi seguito con attenzione la genesi»<sup>5</sup> e lo sviluppo.

Il piano di lavoro Einaudi porta all'uscita, nel 1971, di un volumetto contenente pagine dal fascino esotico, raccolta eterogenea di testi benjaminiani accomunati dal soggetto urbano; il titolo scelto da Cesare Cases (curatore) e Marisa Bertolini (traduttrice) è *Immagini di città*, che ben si avvicina all'originale *Stadtbilder* sciogliendo il composto in un suggestivo sintagma. L'opera einaudiana ricalca infatti fedelmente la prima edizione in lingua tedesca, pubblicata postuma nel 1963 dalla casa editrice Suhrkamp per le cure di Peter Szondi. Il volume, esito dunque dell'attento, ma pur sempre estraneo alla volontà autoriale, lavoro di selezione e montaggio di Szondi, riuniva una serie di prose composte da Benjamin nella seconda metà degli anni Venti e apparse originariamente su rivista, ospitanti le riflessioni di viaggio scaturite dall'incontro con diverse città europee: Weimar, Mosca, Marsiglia, San Gimignano.<sup>6</sup> A questi brani, che definire meramente dei *reportages* sarebbe riduttivo vista l'elevata complessità e figuralità della scrittura benjaminiana, il curatore affiancava un testo dedicato al *Mare del Nord* e una selezione di passi scelti dal più tardo *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (pubblicato poi integralmente sempre da Einaudi nel 1973); concludeva il volume così confezionato un'acuta postfazione dello stesso Szondi. L'opera sarà ripubblicata in una nuova edizione italiana – cui si è fatto riferimento per la presente analisi –, sempre da Einaudi, solamente nel 2007, a cura questa volta di Enrico Gianni, il quale decide non solo di pubblicare per intero il capitolo dedicato a Mosca, ma anche di ampliare la versione originale di ulteriori tre scritti, tematicamente e cronologicamente affini ai restanti: un brano dedicato a Napoli, scritto insieme ad Asja Lacis (*Neapel*, «Frankfurter Zeitung», LXX, 19 agosto 1925), un brano su Parigi (*Paris, die Stadt im Spiegel*, «Vogue», 30 gennaio 1929) e un

---

dedicate alla città di Mosca, per cogliere alcune di quelle immagini che potrebbero convergere, su di una stessa lunghezza d'onda, con l'immaginario offertoci dalle calviniane *Città invisibili*.

<sup>3</sup> Sulla ricezione di Benjamin in Italia si rimanda in primo luogo alle rassegne bibliografiche messe a punto da Riccardo Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, Firenze, Sansoni, 1982 ed Edoardo Greblo *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, «Aut Aut», (1982), 189-190, 269-272, nonché alla dettagliata bibliografia primaria e secondaria posta al termine della monografia di Fabrizio Desideri e Massimo Baldi (F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010); molto utile rimane inoltre l'analisi condotta da Girolamo De Michele nel suo *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano, Mimesis, 2000.

<sup>4</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962 (Solmi scrive tuttavia l'introduzione già nel 1959); seguono, sempre per Einaudi: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di E. Filippini, prefazione di C. Cases, 1966; *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, con un'appendice di C. Cases, 1971; *Immagini di città*, trad. di M. Bertolini, a cura di C. Cases, nota di P. Szondi, 1971; *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, nota di C. Cases, 1973; *Infanzia berlinese*, trad. di M. Bertolini Peruzzi, a cura di G. Davico Bonino, 1973.

<sup>5</sup> G. BONSAVER, *Città senza tempo: cronologia debole e tracce benjaminiane...*, 55-56.

<sup>6</sup> *Moskau*, «Die Kreatur», II (1927), 1, 71-101; *Weimar*, «Neue Schweizer Rundschau» (ottobre 1928), 10; *Marseille*, «Neue Schweizer Rundschau» (aprile 1929), 4; *San Gimignano*, «Frankfurter Zeitung» (23 agosto 1929). In questi anni, la sofferta esclusione dal mondo accademico aveva infatti indotto Benjamin a rivolgersi alla scrittura giornalistica.

ulteriore brano su Marsiglia (*Hascbisch in Marseille*, «Frankfurter Zeitung», 4 dicembre 1932); viene conservata, per il suo indubbio valore critico, la postfazione di Szondi, ed aggiunta una prefazione di Claudio Magris.<sup>7</sup>

Nel momento in cui si è prossimi a intraprendere una lettura e un'analisi di queste affascinanti impressioni di viaggio, è opportuno tenere presente come esse vadano ad iscriversi all'interno di un più ampio progetto letterario dell'autore, orientato a descrivere e riflettere sulla città come segno dell'affermarsi della modernità: un progetto che inizia a delinearsi a partire dalla metà degli anni Venti, con una fase proemiale che include non solo i testi giornalistici raccolti nel volume in questione ma anche *Strada a senso unico* (1925-1928) e il *Diario Moscovita* (1926-27), e che guarda già in direzione delle successive opere propriamente berlinesi di Benjamin (la sopra menzionata *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, scritta dopo il 1930, nonché la serie di programmi radiofonici su Berlino, che coprono un lasso di tempo compreso tra il 1929 e il 1938). Presenza costante, infine, in questo arco temporale, sarà il continuo lavoro, rimasto incompiuto, sul monumentale disegno dei *Passagenwerke*, che accompagnò Benjamin per oltre dieci anni e a cui lo scrittore attribuiva importanza fondamentale.

Tornando più da vicino alle *Immagini di città*, se ne vuole proporre in questa occasione un attraversamento che tenga conto in particolare dell'ottica adottata da Benjamin nella costruzione di queste istantanee urbane, andando ad analizzare il rapporto instaurato dallo scrittore-viaggiatore con i luoghi di volta in volta visitati e attraversati. Interrogandosi dunque sul modo in cui le visioni delle città vengono filtrate dallo sguardo dell'autore, le coppie dicotomiche che andremo a verificare in questa lettura saranno quelle che oppongono il nativo e il forestiero, la proiezione del vissuto e la scoperta dell'esotico, l'immersione emotiva e la distanza critica. Si tratta, al fondo, di una costitutiva tensione fra lontananza e vicinanza, che innerva in maniera capillare i resoconti stesi da Benjamin durante i suoi viaggi a Weimar, Marsiglia, Parigi, Napoli, San Gimignano e Mosca. Sono tutti, si noti, nomi di città straniere all'autore – all'altezza del 1929, infatti, Parigi può essere ancora considerata un luogo non familiare per Benjamin, il quale poi vi emigrerà a partire dal 1933.

Una prima testimonianza utile per un'analisi dei suddetti motivi ci viene offerta dal saggio-recensione *Il ritorno del flâneur (Die Wiederkehr des Flâneurs)*, che Benjamin dedica al libro dell'amico Franz Hessel, *Passaggiare a Berlino (Spazieren in Berlin)*. La recensione è datata 1929, e pertanto, come nota giustamente Peter Szondi, si colloca esattamente «a cavallo tra i saggi sulle città straniere e il libro di ricordi su Berlino»<sup>8</sup>; non stupisce, dunque, che Benjamin si soffermi in queste pagine sulla «diversa ottica con cui l'immagine di una città si forma in uno straniero oppure in un nativo»<sup>9</sup>:

Se si volessero suddividere in due gruppi tutte le descrizioni di città esistenti secondo il luogo di nascita dell'autore, risulterebbe certamente che quelle scritte dalle persone native del luogo sono nettamente in minoranza. Lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero. Perché un nativo giunga a rappresentare l'immagine di una città occorrono motivi diversi e più profondi. Motivi che inducono a viaggiare nel passato anziché in luoghi lontani. Se

---

<sup>7</sup> Le traduzioni sono in quest'occasione ad opera di Marisa Bertolini, Giorgio Backhaus, Gianni Carchia, Hellmut Riediger e dello stesso Enrico Gianni; i singoli testi seguono la lezione che ne è data nelle *Opere complete*, la cui pubblicazione è stata avviata da Einaudi a partire dal 2000 a cura di E. Gianni, sulla base dell'edizione tedesca delle *Gesammelte Schriften* a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenauser (dopo un primo progetto guidato da Giorgio Agamben interrottosi nel 1993).

<sup>8</sup> P. SZONDI, *Postfazione* a W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, 127.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

una persona scrive un libro sulla propria città, esso avrà sempre una certa affinità con le memorie; non per nulla l'autore [F. Hessel] ha trascorso la sua infanzia nel luogo descritto.<sup>10</sup>

Appare sin troppo evidente come Benjamin si riferisca qui non soltanto al libro di Hessel, ma alluda anche alla propria produzione di quello stesso torno di anni, «guardando indietro criticamente alle descrizioni di Napoli (1925), Mosca (1927), Marsiglia (1929), e progettando il libro sulla *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*»<sup>11</sup>, chiamando in causa tematiche e nodi del pensiero (in particolare il rapporto tra la memoria e la città) che erano per lui oggetto di continua e attenta riflessione. Come accade spesso per le dichiarazioni rilasciate dagli autori sulla propria opera, tuttavia, in sede interpretativa occorre adottare le dovute cautele. Se infatti per quanto riguarda il libro berlinese l'osservazione appena citata «coglie nel segno», trattandosi di un viaggio nel passato, con lo sguardo rivolto all'indietro e mosso dall'impulso del ricordo, Szondi si accorge senza troppa difficoltà di come essa risulti ben poco veritiera per quanto concerne le descrizioni di città straniere, mettendoci così in guardia da un'erronea lettura, di stampo “qualitativo”, che opponga la «profondità» delle pagine sulla città natale alla «superficialità» delle prose dedicate a luoghi esotici:

[...] Poco invece il suo giudizio si ataglia alle descrizioni che egli ha già dato delle città straniere. Ché i motivi ispiratori di queste ultime per nulla si differenziano da quelli che improntano il libro di memorie; a nessun titolo qualifiche come «superficiale» o «profondo» potrebbero valere, nel caso di Benjamin, per classificare le sue opere. Sembra piuttosto che nei ritratti delle città straniere egli abbia voluto dimostrare la superficialità della distinzione fra luoghi nativi e luoghi stranieri. In secondo luogo, che non solo il passo riportato interpreta le *Immagini di città*, ma anche che a sua volta questo ha bisogno di interpretazione. E l'interpretazione la forniscono proprio le *Immagini di città*.<sup>12</sup>

Contrariamente a quanto lascerebbe pensare il passo del saggio del 1929, le due opere benjaminiane risultano dunque tutt'altro che contrapposte, e anzi si scoprono «intimamente connesse»<sup>13</sup>:

Alla base delle descrizioni delle città straniere di Benjamin non troviamo motivi meno personali di quelli che ispirarono *Infanzia berlinese*. Ma ciò non significa che egli non abbia saputo vedere quei luoghi nella loro realtà. Ché un paese straniero riesce a operare la magica trasformazione del visitatore in fanciullo solo se gli si mostra così pittoresco e così esotico come una volta era apparsa al bambino la propria città. Simile al fanciullo che sta con occhi attoniti nel labirinto inestricabile, Benjamin nei paesi stranieri si consegna con tutto il suo stupore e la sua avidità alle impressioni che lo investono. A ciò deve il lettore quelle immagini che non potrebbero essere più ricche, più colorite, più precise.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> W. BENJAMIN, *Il ritorno del flâneur*, in Id., *Ombre corte*, Torino, Einaudi, 1993, 468. Si vedano le considerazioni di Leonardo V. Distaso in *Appunti sulla Parigi di Walter Benjamin: superamento nel moderno e non del moderno?*, «Bollettino Filosofico», (2016), 31, 107-118, e in particolare il secondo paragrafo dell'articolo, dedicato nello specifico alla recensione benjaminiana al libro di Hessel.

<sup>11</sup> P. SZONDI, *Postfazione...*, 128.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G. GRAZIANI, *Il fascino seduttivo delle città viste da Walter Benjamin*, edito dapprima su «Carta», febbraio 2008 e poi online sul blog personale di Graziano Graziani, in data 25/02/2008, all'url <https://grazianograziani.wordpress.com/2008/01/25/il-fascino-seduttivo-delle-citta-viste-da-walter-benjamin/> [ultimo accesso 6/04/2019].

<sup>14</sup> P. SZONDI, *Postfazione...*, 133-134. Szondi nota inoltre come sia possibile rinvenire più di un elemento in comune tra le descrizioni di città straniere e *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*: dal *topos* del labirinto, che compare sempre nel brano su Mosca («Al nuovo arrivato la città appare allora come un labirinto») e ritorna significativamente nelle frasi iniziali del libro su Berlino («Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare»), al ricorrere in entrambi i testi del motivo dell'infanzia e del grembo materno. Si vedano le notazioni del critico alle pp. 131-133: «Altro

«La potenza di queste *Immagini di città* risiede allora», significativamente, «proprio nella capacità di ribaltare questo assioma, facendo della narrazione di luoghi sconosciuti un'opera di profondità pari alle memorie, e altrettanto costellate di luminose scoperte e suggestioni»<sup>15</sup>. Cade la proclamata distinzione tra esotico e richiami al vissuto del viaggiatore, tra forestiero e nativo. A negarla è, prontamente e in maniera piuttosto eloquente, l'*incipit* del brano dedicato a Mosca, che recita: «Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca». Questa suggestiva, concisa affermazione è sufficiente per «sintetizzare l'approccio – multiprospettico – con cui il pensatore tedesco conduceva l'osservazione delle città, uno dei tratti più salenti della sua opera»<sup>16</sup>, rivelando esplicitamente come anche durante la visita ad una città sconosciuta il rapporto dialettico con i luoghi della propria biografia rimanga insopprimibile e di vitale importanza. Il primo breve paragrafo che Benjamin riserva al ritratto della metropoli russa è interamente costruito sul perenne confronto e rinviarsi dei due luoghi, Mosca e Berlino, annoverando gli effetti che la visita di un nuovo ambiente urbano riesce a produrre nel modo in cui ritorniamo a guardare luoghi a noi familiari:

Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca. A chi torna dalla Russia la città appare come appena lavata. Non c'è sporcizia in giro, ma non c'è neppure la neve. Le strade gli si presentano in realtà desolatamente lustre e ripulite, proprio come nei disegni di Grosz. E anche l'autenticità dei suoi personaggi gli risulta più tangibile. Avviene per l'aspetto della città e per gli uomini non diversamente che per le espressioni della cultura: l'*ottica nuova* con cui li si guarda è il risultato più evidente di un soggiorno in Russia. [...] Proprio per questo, del resto, un viaggio di tal genere è per gli stranieri un banco di prova così decisivo. Ognuno è costretto a scegliere il proprio punto di vista. Ma in fondo l'unica garanzia per una corretta comprensione è l'aver preso posizione prima di arrivare.<sup>17</sup>

E ancora, nella parte conclusiva di questa prima sezione il confronto diviene esplicito, con un continuo rimbalzare tra le due capitali, in cui l'autore-viaggiatore incastona un delicato, affettuoso bozzetto delle figure femminili che affollano gli angoli delle strade di Mosca, traboccanti di merci e colori:

[...] Quale esuberanza ha qui la strada, gonfia non solo di gente; e com'è morta e vuota, al confronto, Berlino! A Mosca la merce trabocca dappertutto fuori dalle case: è appoggiata alle siepi, è appesa agli steccati, è stesa sul selciato. Ogni cinquanta passi ci sono donne con sigarette o con frutta o dolciumi. Hanno accanto la cesta del bucato, talvolta anche una piccola slitta. Uno scialle di lana variopinto protegge dal freddo le mele e le arance; sopra allo scialle sono messi in mostra i due campioni. E ancora formine di zucchero, noci, caramelle. Vien da pensare a una nonna che prima di uscire di casa si sia guardata intorno alla ricerca di un'infinità di cose con cui fare una sorpresa ai nipotini. E ora si ferma per la strada, in piedi, per riposarsi un po'. Le strade di Berlino non conoscono angoli del genere, pieni di slitte, sacchi, carrettini e ceste. Confrontate

---

ancora accomuna le descrizioni di città straniere al saggio su Berlino. Non solo infatti le terre lontane si sostituiscono nell'adulto alla lontananza dell'infanzia, ma esse lo rendono bambino», avvalorate dagli esempi testuali tratti nuovamente da *Moskau* («Subito, appena si arriva, ci si trova retrocessi ad uno stadio infantile. Camminare sullo spesso ghiaccio di queste strade è infatti una cosa del tutto nuova, che bisogna imparare») e dalla descrizione di San Gimignano, fitta di rimandi allo stadio infantile (la città, infatti, «non dà l'impressione che sia possibile raggiungerla. Ma se si fa tanto di riuscirci, allora il suo grembo ci accoglie, e ci si perde nel concerto dei grilli e nel vociare dei bambini»; e poco più avanti, descrivendo le slitte, si legge nuovamente: «Ci si sente come un bambino che sulla sua sediolina giri per la casa»).

<sup>15</sup> G. GRAZIANI, *Il fascino seduttivo delle città...*

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> W. BENJAMIN, *Immagini di città...*, 18.

con quelle di Mosca, sembrano una pista appena ripulita dove un gruppo di concorrenti si affanna in una desolata «segiorni».<sup>18</sup>

Il risultato principale del soggiorno nella capitale russa consiste dunque nell'acquisizione di «una nuova ottica», della capacità di saper osservare in maniera diversa i luoghi della nostra infanzia. Commenta pertanto Szondi:

Ciò che è straniero non porta il visitatore all'oblio di sé; questi non si lascia inebriare dal pittoresco e dall'esotico, non si stacca da sé stesso; si vede solo con occhi nuovi. Il viaggio nella lontananza non agisce diversamente dal viaggio nel passato, che è pur esso un viaggio nella lontananza.<sup>19</sup>

Appare dunque chiaro come le prose che Benjamin dedicò nel corso degli anni Venti alle città con cui, per varie ragioni e casualità, ebbe l'occasione di venire in contatto, vivano di una continua, sistematica oscillazione tra immersione emotiva e distanza critica, tra scoperta di luoghi esotici e rimandi alla sfera dell'*Erlebnis*, in un'onnipresente tensione tra lontananza e vicinanza, ineludibile per realizzare una costruzione letteraria dell'ambiente urbano. Una tensione che arriva a motivare anche l'andamento del linguaggio, che trova la sua cifra nell'affollarsi di similitudini e metafore, così ricorrenti nelle prose di viaggio benjaminiane da configurarsi come «la legge stessa del narrare»:

[...] Altri sono i motivi per cui, nel ritrarre le città, egli si serve così spesso della metafora e della similitudine. Il linguaggio delle immagini consente di capire lo straniero senza che questo cessi di essere tale; la similitudine porta il lontano vicino, e lo fissa nel contempo in un'immagine che è sottratta alla forza divoratrice dell'abitudine. Il linguaggio metaforico aiuta Benjamin – analogamente alla struttura da lui preferita: l'articolazione in brevi periodi – a dipingere le immagini di città come miniature. Nella loro sintesi di lontananza e vicinanza, nella loro incantata realtà, esse assomigliano a quei globi di vetro in cui la neve cade su un paesaggio, che furono tra gli oggetti preferiti da Benjamin.<sup>20</sup>

Per concludere il presente attraversamento di quest'atipica, affascinante opera, sembra opportuno riportare le motivazioni per cui, secondo Peter Szondi, Benjamin avrebbe cessato di scrivere di città per lui straniere dopo la data del 1933:

Fra emigranti, ci si raccontava allora la storiella dell'ebreo che progettava di trasferirsi in un paese straniero e che, quando i suoi amici a Parigi si mostrarono stupiti che egli volesse andare così lontano, chiese: «Lontano da dove?». Con la perdita della patria, anche la categoria della distanza va perduta; se tutto è straniero, svanisce anche quella tensione fra lontananza e vicinanza da cui le immagini di città di Benjamin traggono vita.<sup>21</sup>

La medesima tensione è individuabile, come elemento portante, anche nelle rarefatte descrizioni urbane raccolte nella seconda opera oggetto del nostro discorso, *Le città invisibili*. A ben vedere, l'invenzione di fondo del libro calviniano si regge proprio sul valore costruttivo della distanza.

---

<sup>18</sup> Ivi, 18-19.

<sup>19</sup> P. SZONDI, *Postfazione...*, 131.

<sup>20</sup> Ivi, 140; poco prima Szondi sottolinea l'importanza della struttura metaforica per la costruzione stessa dell'opera benjaminiana: «È la struttura metaforica che fa delle *Immagini di città* di Benjamin ciò che esse sono. Non solo esse le devono il loro incanto e, in senso assai preciso, la loro notazione poetica; anche l'ispirazione di questi brani, l'esperienza dello straniato e dello straniero si realizza soltanto nel medium della lingua, che è una lingua di immagini» (ivi, 137).

<sup>21</sup> Ivi, 143.

L'oggetto reale del discorso che Calvino vuole coraggiosamente portare avanti nel suo esile libro del 1972, vale a dire la crisi delle moderne metropoli e lo spezzarsi del legame ancestrale che aveva indotto l'uomo a vivere nella città, a farne la propria sede – argomento dunque estremamente attuale, estremamente vicino –, necessita di essere allontanato. Calvino riesce in questo intento attraverso il filtro del modello medioevale del *Milione*, espediente che gli consente brillantemente di racchiudere il nucleo della materia dell'opera in un involucro dal sapore favoloso e mitico.<sup>22</sup>

I segnali di una simile presa di distanza rispetto ad una realtà avvertita come “troppo vicina” appaiono disseminati in tutta l'opera, e risultano particolarmente evidenti nella condizione psicologica dei due personaggi principali, tratti dalla fonte trecentesca.<sup>23</sup> Kublai Khan, monarca di un impero sterminato composto da una miriade di popolazioni diverse, «è per definizione estraneo ad esso, non lo conosce»<sup>24</sup>: «l'imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi»<sup>25</sup>, si legge in uno dei corsivi che incorniciano gli undici brevissimi capitoli dell'opera. Anche Marco Polo, a sua volta, ignora le lingue del Levante e i costumi dei suoi popoli: è lo straniero per antonomasia, che inizialmente non è neppure in grado di comunicare con l'imperatore. Persino quando imparerà a parlare con fluidità e dovizia di particolari nella lingua tartara, i suoi racconti conserveranno l'effetto straniante impressogli dall'operazione di riscrittura stessa, da quell'originale gioco di specchi che viene a crearsi fra il Marco Polo del modello trecentesco e il Marco Polo del XX secolo. L'ambasciatore novecentesco mima magistralmente il linguaggio dal tono arcaizzante e le tipiche espressioni formulari del suo predecessore medioevale; eppure, nel tessuto testuale emergono, di tanto in tanto, dei frammenti di riflessione sulla città moderna, o trapelano con esiti stridenti termini attuali come «aeroplano», producendo un sovrapporsi di piani e di ruoli che rende il personaggio stesso un «segno narrativo»:

L'uso del «segno» narrativo Marco Polo, che evoca le immagini dei suoi viaggi con una parlata lucida e impersonale, enumerando sobriamente i particolari, riprendendo a tratti i modi e i giri di frase del Milione, dà un effetto di distanza, di straniamento.<sup>26</sup>

Lo sguardo del viaggiatore veneziano è uno sguardo fortemente straniante, «nel momento in cui dietro le sue città fantastiche – che si dilatano e sospingono verso la periferia montagne di rifiuti destinate prima o poi a scontrarsi con altre montagne di rifiuti – appaiono le città del presente, quelle che ci circondano e in cui viviamo»<sup>27</sup>.

Inoltre, per restare maggiormente aderenti all'impostazione del discorso tracciato in relazione ai testi benjaminiani, il binomio vicinanza-lontananza risulta essere, anche in questa occasione, alla base del rapporto instaurato dal Marco Polo calviniano con le immaginarie città incontrate nelle sue ambascerie. Si tratta infatti nuovamente, e direi inevitabilmente, di un rapporto giocato sull'alternarsi

---

<sup>22</sup> Si veda ad esempio quanto afferma Pier Vincenzo Mengaldo, secondo cui Calvino ha saputo «instaurare la distanza massima fra il carattere attuale, scottante del tema che sottostà alle sue invenzioni (quello, centrale in lui da molto tempo, della città moderna) e l'estraniante trasposizione irrealistica e favolosa di esso» (P. V. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 440-441). Tale distanza è realizzata sia sul piano spaziale, talmente «remoto e così sterminato da divenire puramente virtuale», sia sul piano temporale di «un passato (a rigore il Medioevo, come nel *Cavaliere inesistente*) la cui lontananza e astrazione sono accentuate [...] dal suo stesso offrirsi come ancor meno reale, e più paradigmatico, che nella serie degli *Antenati* e nel *Castello dei destini incrociati*» (ivi, 431).

<sup>23</sup> Si veda, a tal proposito, F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1977.

<sup>24</sup> P.V. MENGALDO, *L'arco e le pietre...*, 431.

<sup>25</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, 29.

<sup>26</sup> G. SANDRINI, *Le linee di una mano: Italo Calvino e la memoria ne Le città invisibili*, «Studi novecenteschi», XVIII, (1991), 42, 357-393: 374.

<sup>27</sup> M. LAVAGETTO, *Le carte visibili*, in Id., *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, 22.



e sul vicendevole bilanciarsi di alterità e familiarità: il viaggiatore-descrittore di città necessita di «un luogo noto ed originario che serve da premessa per aprirsi alla conoscenza dell'ignoto»<sup>28</sup>, e a cui far costantemente ritorno come termine dialettico. È questo, nota acutamente Giovanna Rizzarelli, «il punto di vista implicito per ogni gnoseologia», determinato dalla «tendenza del soggetto a proiettarsi sull'oggetto da conoscere», dall'«alterità percepibile solo nella dialettica con ciò che è più familiare». Ne *Le città invisibili* tale luogo originario è costituito dalla città di Venezia, cui Calvino dedicò anche, nel 1974, un interessante e chiarificatore saggio dal titolo *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*.<sup>29</sup> Nonostante ad un livello esplicito dell'opera la città nativa dell'instancabile viaggiatore non venga mai descritta né menzionata, Marco Polo confessa tuttavia come Venezia – e così, in chiave autobiografica, fece Calvino in *Dall'opaco* parlando di Sanremo – sia di fatto presente, in filigrana, in ognuna delle descrizioni indirizzate all'imperatore. Anche se l'ambasciatore giunge persino a negare la somiglianza fra la città veneta e gli innumerevoli ponti di Quinsai, ci si accorge assai agevolmente di come «l'ombra di una Venezia lontana si proietti in maniera inevitabile» sulle forme e sulle descrizioni delle meravigliose città orientali visitate da Polo, «definendole per somiglianza o per differenza da essa, ma sempre come funzioni di una immagine primigenia e preesistente che Marco si porta dentro, profonda ed inestricabile dalla propria identità personale»<sup>30</sup>. Venezia, ad uno sguardo che sappia andare in profondità, si svela come l'archetipo che informa l'intera opera calviniana, la forma implicita in ogni rappresentazione e descrizione del mondo esterno. Essa rappresenta «la città che rimane invisibile o meglio implicita rispetto alle altre»<sup>31</sup>, nome non pronunciato ma da cui hanno origine tutti i racconti che Polo tesse per l'imperatore dei Tartari; e l'ambasciatore lo ammette, stavolta senza riserbo, anzi quasi ridendo dell'ingenuità del Kan, nella seconda parte dell'undicesimo corsivo – con la cui citazione, di sempre piacevole lettura, concludiamo questo breve intervento:

Era l'alba quando disse: – Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.  
 – Ne resta una di cui non parli mai.  
 Marco Polo chinò il capo.  
 – Venezia, – disse il Kan.  
 Marco sorrise. – E di che credevi che ti parlassi?  
 L'imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho sentito fare il suo nome.  
 E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.  
 – Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.  
 – Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> G. RIZZARELLI, *La città di carta e inchiostro: Le città invisibili di Italo Calvino e la letteratura utopica*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXI, (2002), 2/3, 219-235: 222.

<sup>29</sup> Si tratta di un dattiloscritto pubblicato nel settembre 1974 sulla rivista tedesca «Merian», e poi riprodotto in I. Calvino, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, a cura di C. Milanini, M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, 2688-2692.

<sup>30</sup> R. LUDOVICO, *Le città invisibili di Italo Calvino: le ragioni dello scrittore* (tesi di dottorato), Montreal, McGill University, 1997, 65.

<sup>31</sup> G. RIZZARELLI, *La città di carta e inchiostro...*, 221; si legge poco oltre: «Venezia diviene una categoria ideale, nasce dal desiderio e dalla nostalgia dell'infanzia perduta, ed allo stesso tempo da un confronto dialettico con le città dell'esperienza».

<sup>32</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili...*, 88.