



MIMESIS
ESSERE E LIBERTÀ

Collana diretta da *Claudio Ciancio*

GIANLUCA CUOZZO

L'ANGELO
DELLA MELANCHOLIA

Allegoria e utopia del residuale
in Walter Benjamin



MIMESIS
Essere e libertà

Volume pubblicato con il contributo dell'Assessorato alla Cultura e dell'Assessorato all'Università e alla Ricerca della Regione Piemonte, della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino e del MIUR, fondi di ricerca del Programma di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale 2006: "Etica e ontologia. Fatto/Valore/Soggetto" (Coordinatore scientifico: Prof. Gianna Gigliotti).

© 2009 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono e fax: +39 02 89403935
E-mail: mimesised@tiscali.it
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: info.mim@mim-c.net

INDICE

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	p.	7
PREMESSA	p.	9
INTRODUZIONE		
PENSIERO E IMMAGINE NELLA FILOSOFIA DI WALTER BENJAMIN	p.	13
I. PROTOLOGIA: ORIGINE E LINGUAGGIO	p.	25
1. Origine, creazione, fenomeno	p.	25
2. Mondo decaduto: Franz Kafka tra mito e critica del presente	p.	32
3. Metafisica del linguaggio: Turris Babel	p.	53
II. NOME, BELLEZZA E VERITÀ	p.	63
1. Il segreto non comunicabile del nome e il potere dissacrante dell'allegoria	p.	63
2. Idea, rappresentazione e bellezza	p.	70
3. L'“ideale del problema” nell'opera d'arte	p.	78
III. <i>COLLATIONES</i> MELANCHOLICHE	p.	95
1. La 'melancholia' come ipertrofia della riflessione: il pessimismo tragico benjaminiano	p.	95
2. La galleria dell'antiquario: collezionismo, cascami del passato e utopia del residuale	p.	111
3. Mondi onirici e filosofia della marginalità	p.	118
4. 'Dame Mérencoly': tra Marsilio Ficino e Albrecht Dürer	p.	124

IV. FIGURE DELLA REDENZIONE	p. 137
1. Allegorie della resurrezione e tecniche del risveglio	p. 137
2. Dialettica della reminiscenza: la svolta copernicana del sapere storico	p. 150
3. Soglie del tempo: i <i>passages</i> parigini	p. 158
4. Condizione messianica d'arresto: la scacchiera teologica	p. 172
 CONCLUSIONI	
DALL'ABISSO DELLA TRAUER: REDENZIONE ALLEGORICA E POTERE 'MIMETICO-SIMBOLICO' DELL'ALLEGORIA	p. 181
 INDICE DEI NOMI	p. 197

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per le opere di Walter Benjamin si è fatto riferimento alle *Gesammelte Schriften*, 7 voll., edite a Francoforte da Suhrkamp, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhäuser (e con la collaborazione di T.W. Adorno e G. Scholem) tra il 1972 e il 1989. Esse saranno citate nel testo, tra parentesi tonda, con l'abbreviazione GS. Il numero romano immediatamente seguente all'abbreviazione si riferisce al volume dell'edizione tedesca, mentre quello arabo al numero di pagina; dopo il punto e virgola si fa riferimento con il numero romano (dove è stato possibile) al volume della traduzione italiana delle *Opere complete* (9 voll.), mentre con quello arabo al numero di pagina della stessa. Dei nove volumi previsti delle *Opere complete* italiane, a cura di E. Ganni (Einaudi, Torino), sono al momento apparsi i seguenti volumi: vol. I (Scritti 1906-1922), 2008; vol. II (Scritti 1923-27), 2001; vol. IV (Scritti 1930-31), 2002; vol. V (1932-33), 2003; vol. VI (1934-1937), 2004; vol. VII (Scritti 1938-1940), 2006; vol. IX (*I "passages" di Parigi*), 2000. Laddove le recenti *Opere complete* italiane non siano giunte a pubblicare testi benjaminiani citati nel testo (e nel solo caso del vol. IX), si è proceduto a citare le traduzioni dalle seguenti edizioni: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura e trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1982 (abbreviato con AN); *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986 (abbreviato con PW); *Sul concetto di storia*, a cura e trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997 (abbreviato con CS); *Metafisica di gioventù (Scritti 1910-1918)*, trad. it. di I. Porena, A. Marietti Solmi, R. Solmi, A. Moscati, Torino, Einaudi, 1982 (abbreviato con MG); *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco (Scritti 1919-1922)*, trad. it. di C. Colaiacono, R. Solmi, A. Marietti Solmi, A. Moscati, G. Agamben, Torino, Einaudi, 1982 (abbreviato con RT); *Critiche e recensioni. Tra avanguardia e letteratura di consumo*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1979 (abbreviato con CR).

PREMESSA

Se vi è un punto arduo della riflessione di Walter Benjamin, esso è senza dubbio rappresentato dall'intreccio fra filosofia e politica. Le pagine che seguono sono un tentativo di restituire la complessità del pensiero benjaminiano, le sue indefinite volute e apparenti digressioni, attraverso un'interpretazione che ponga al suo centro le insistenti affermazioni metafisiche di Benjamin. Il concetto di origine (*Ursprung*) è forse la chiave di volta della sua produzione trattatistica, capace di stringere in un solo abbraccio riflessione politica, storica ed estetica, nonché critica letteraria e metafisica in senso stretto.

Nel far ciò, conformemente allo stile e al metodo di Benjamin, si è adottato un procedimento genetico-concettuale, che dispiega la sua variegata produzione nel senso di una topografia simultanea di idee e concetti, dove lo sviluppo cronologico (articolato negli "estremi temporali") risulta rappreso nell'istantaneità di nessi puramente ideali, e dove l'interpretazione rasenta costantemente il rischio di celarsi dietro il semplice commento interlineare – rabbinico!¹ – della pagina benjaminiana.

Che non si renda giustizia allo sviluppo cronologico dei pensieri dell'autore, è un rischio che si può correre soltanto nella ferma convinzione della profonda unitarietà della riflessione benjaminiana. Anche la cosiddetta svolta marxista di Benjamin trova in realtà la sua collocazione in un impianto teorico già costituito che ruota intorno al nesso materialismo-utopismo messianico, una sorta di "parallelismo spesso indecifrabile dei due indirizzi ideali, quello metafisico-teologico e quello materialistico".² L'utopia, tema che già occupa Benjamin durante la lettura del *Geist der*

1 "Le sue facoltà intellettuali [di Benjamin] tendevano sempre di più a fare di lui un commentatore di testi importati, intorno ai quali riusciva a cristallizzarsi il suo pensiero. Il suo talento speculativo non si adoperava più tanto a escogitare cose nuove, quanto a penetrare il dato, interpretandolo e trasformandolo in senso paradigmatico": G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. di E. Castellani e C.A. Bonadies, Milano, Adelphi, 1992, p. 175.

2 Ivi, p. 192.

Utopie di E. Bloch (1918) nel gennaio del 1920,³ è il *prìus* di una riflessione in cui origine e futuro redentivo (anche inteso come “violenza rivoluzionaria”) (GS VI, 99; CS 283) stringono la storia dell’uomo nel suo alveo filosofico-teologico più fecondo. Il marxismo di Benjamin, d’altronde, è un marxismo restituito al suo intrinseco significato religioso e profetico, capace di contrastare la religione culturale del capitalismo, quale “manifestazione di potenze spettrali e demoniache” (ivi 99; CS 282), proprio in virtù della sua apertura all’ulteriorità di un regno messianico (della giustizia, della liberazione) che non si esaurisce sul piano secolare e mondano: “L’autentico potere divino può manifestarsi *in modalità diversa da quella distruttiva* soltanto nel mondo a venire (del compimento)” (*ibid.*).

Origine e utopia, origine come futuro utopico della *Erfülltheit*. Di contro sta un mondo secolare “imparentato al mito”, dove un *nomos* mondanizzato, teocratico e parassitario, perpetua i suoi crimini condannando l’uomo ad un’esistenza peccaminosa e senza *chance* salvifica. Al cospetto di questa “situazione mitica”, contrassegnata da una tristezza e una melancholia che sono come la didascalia luttuosa dell’intera storia del mondo, la realtà creaturale preserva il suo legame con la trascendenza al di là di ogni concezione totalizzante e posizione di dominio secolare da parte del “principio supremo” mondanizzato (capitalismo, ideologia del progresso, tecnocrazia). Il mondo è vero soltanto come margine, runa e *frammento anarchico*. L’origine, quale realtà integralmente storica “insatura” (*unerfüllt*) e “insaturabile” (*unerfüllbar*),⁴ brilla soltanto nei fenomeni che si sottraggono al mondo sottoposto a norma secolarizzata, incorporata nel *nomos basileus* e nella legge mitica e tirannica delle ideologie dominanti.

Utopia del residuale, in tal senso, è la categoria che meglio sembra cogliere il nucleo metafisico della filosofia di Benjamin, un atteggiamento volto “a ritrovare un frammento della luce messianica sparsa nel mondo devastato che lo circondava”, un istinto “a salvare qualcosa di prezioso e di insostituibile dal naufragio del tempo”.⁵ È proprio nell’immagine del residuale e del marginale che transitorietà ed eternità trovano il loro punto di conversione dialettica. La monadologia benjaminiana, come si evince dal *Passagen-Werk*, deve declinarsi nel senso di una filosofia dei “rifiuti della storia”, dove sono le scorie – gli elementi del rimosso col-

3 Ivi, p. 141.

4 G. MARRAMAO, *Messianismo senza attesa. Sulla teologia politica ‘postreligiosa’ di Walter Benjamin*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e un paradigma del moderno*, a cura di M. Ponzi e B. Witte, Torino, Aragno, 2006, p. 37.

5 G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 21.

lettivo: oggetti desueti e fuori moda – a rivelare l'impianto discontinuo e soteriologico della storia.

Seguire la filosofia di Benjamin, allo stesso modo, è un compito da *flâneur*, quale “esploratore degli interstizi” della topografia cittadina.⁶ Occorre rovistare negli anfratti del suo pensiero, seguendo quelle cesure salvifiche in cui la complessione melanconica, propria del rimuginatore al cospetto della catastrofe imminente in cui il mondo storico-sociale è prossimo a precipitare, può trasformarsi in puro sguardo angelico e redentivo. Questa inversione dialettica, capace di distillare dal lutto la dimensione utopica, è forse tanto l'*origine* della filosofia di Benjamin, quanto la *speranza* di ricomposizione in essa riposta in un estremo gesto rappresentativo, allegorico in senso pieno: in fondo la redenzione non è che la “liberazione da una rappresentazione (drammatica)” (*ibid.*). Come a dire: una “penetrazione filosofica del mito”, una pantomima ironica – allegorica e distruttiva – di quel mondo mitico che è alla base di ogni forma secolare del diritto e della giustizia.⁷ L'incantesimo liberatorio della fiaba, capace di convertire il male nel bene, restituisce in pieno il senso benjaminiano di questo ribaltamento assiale del lutto nella speranza.

6 G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai post-moderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 71.

7 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit., p. 59.

INTRODUZIONE

Pensiero ed immagine nella filosofia di Walter Benjamin

“Scrivere e disegnare sono due atti fondamentalmente identici”.
(Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Ginevra 1964).¹

La filosofia benjaminiana, per molti aspetti, può essere concepita come una riflessione ermeneutica sul potere simbolico-allegorico dell'immagine. Non soltanto perché Benjamin concede molto spazio al linguaggio figurato e al suo potenziale di “immaginario verbo-iconico”;² bensì poiché la sua stessa teoria della conoscenza assume l'aspetto, per così dire, di una ‘gnoseo-eikonologia’: di un pensiero per immagini (o “pensiero visivo”), che sebbene – direbbe Sigmund Freud – sia “un modo assai incompleto di divenire cosciente”, è per Benjamin il solo modo per far emergere “il materiale concreto del pensiero”³ dai primordi del nostro passato, ponendolo infine dinanzi al pensiero giudicante e ‘redentivo’ dello storico dialettico in vista di una sua possibile “salvazione” (*Rettung*).

Ogni immagine di vita storica che affiora dal passato, per quanto smozzicata e residuale, è come una rappresentazione sintomatica del dimenticato, rispetto a cui lo storico benjaminiano deve articolare la propria compren-

-
- 1 Per l'“essenza scritturale” della pittura “anticromatica” di Paul Klee si veda F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980, in particolare la nota 1: *Benjamin e Klee: per una logica elementare del segno*, pp. 74-78.
 - 2 J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 1999, p. 37.
 - 3 Dove per Freud la parola possiede, in ordine al pensiero, un indiscutibile privilegio rispetto all'immagine, per Benjamin *Wort e Bild* sembrano essere consustanziali: entrambi, in effetti, mostrano una costituzione intrinsecamente allegorica. Per la citazione cfr. S. FREUD, *L'Io e l'Es*, trad. dal tedesco di C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1985⁵, pp. 29-30. Sul rapporto Benjamin-Freud, scrive G. DIDI-HUBERMAN, “Benjamin aveva compreso che non vi era storia possibile senza teoria dell'‘inconscio del tempo’: le sopravvivenze esigono dallo storico qualcosa di simile ad una interpretazione dei sogni”: *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. dal francese di S. Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 91.

sione in più direzioni: in una meticolosa *antropologia*, attenta ai dettagli più insignificanti ed anacronistici quali “ricettacoli inesauribili della rammemorazione” (secondo il motto benjaminiano: “Nulla di ciò che è avvenuto dev’essere mai dato per perso”) (GS I/2, 694; CS 23); in una *archeologia materiale* della modernità, secondo cui lo storico si configura come lo “straccivendolo” (*Lumpensammler*) a caccia degli scarti e del pattume dimenticato dell’esistente, attento però a quelle possibilità emancipative, tuttora futuribili, latenti in questi stessi lacerti e cascami del passato; e, non in ultimo, in una vera e propria *archeologia psichica* (o archeologia dell’inconscio della storia), “dal momento che il *lavoro* della memoria si accorda anzitutto con il ritmo dei sogni, dei sintomi e delle ossessioni, con il ritmo delle rimozioni e dei ritorni del rimosso, delle latenze e delle crisi”.⁴ Il canone della dialettica storica, in altre parole, “è il recupero (*Verwertung*) degli elementi onirici al risveglio” (GS V/I, 580; PW 602).

A questo proposito è di fondamentale importanza la distinzione fra *fantasmagorie oniriche* e *immagini di pensiero* colte repentinamente in quella “cesura nel movimento del pensiero” (*Zäsur in der Denkbewegung*) che è il risveglio (*Erwachen*): “È uno degli impliciti presupposti della psicoanalisi – scrive Benjamin – che la netta opposizione tra sonno e veglia non abbia alcuna validità sul piano empirico delle forme di coscienza degli uomini, e si risolva tutto in un’infinità varietà di concreti stati di coscienza, condizionati dai più diversi gradi intermedi di lucidità di ogni possibile centro psichico. Questo stato della coscienza, suddivisa dalla veglia e dal sonno in una molteplicità di sezioni e di spicchi, va ora trasposto dall’individuo al collettivo. Va da sé che gran parte di ciò che per l’individuo è esterno appartiene per il collettivo alla propria interiorità: architetture, moda [...] sono, all’interno del collettivo, ciò che i processi organici, i sintomi della malattia e della salute, sono all’interno dell’individuo. Essi sono, finché permangono nella loro inconscia e indistinta figura di sogni (*unbewussten, ungeformten Traumgestalt*), dei veri e propri processi naturali (*Naturvorgänge*), allo stesso titolo della digestione, respirazione ecc. Si mantengono nel decorso ciclico dell’eterna ripetizione (*Kreislauf des ewigen Selbigen*), fino a quando il collettivo se ne impadronisce nella politica perché ne nasca la storia” (GS V/1, 492; PW 509).

Il collettivo, grazie alla *forza riparatrice* e *profetica* della memoria, trasforma le “visioni oniriche” (*Traumgesichte*) del proprio passato in “immagini dialettiche” e ricordi coscienti che sono la “presentificazione” (*Vergegenwärtigung*) e l’“attualizzazione” (*Aktualisierung*) storica “in cui

4 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 100.

la comprensione lo [il passato] riconosce e lo colloca” (ivi 495; 512): una sorta di “*télescopage* del passato attraverso il presente” (*Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*) che apre costantemente all’avvenire facendo emergere “gli aspetti più attuali del passato” (ivi 572; 594). Da questa *agnizione immaginale* dell’ora presente deriva l’improvvisa “illuminazione” – sullo sfondo oscuro di un passato immemorabile – da cui s’irraggia il futuro redento dell’umanità. Si tratta della nascita del *novum* storico che scardina il sempre uguale del tempo-natura, liberando l’umanità dall’“indolenza” (*Trägheit*), dalla “coscienza onirica” (*Traumbewusstsein*) e dall’“oblio” (*Gefälle vom Vergessen*) con cui il collettivo si abbandonava al “volto [velato], seducente e minaccioso, della protostoria (*Urgeschichte*)” (ivi 496-7; 514): quello “sguardo di Medusa” con cui il passato ci paralizzava, nelle legittime aspirazioni alla felicità del presente, all’identità inesorabile di un già-divenuto del tutto naturalizzato e irreversibile: “Il compito più proprio dell’esperienza dialettica è dissolvere l’apparenza del sempre-uguale (*Immer-Gleiche*), anche solo quella della ripetizione (*Wiederholung*) della storia. L’autentica esperienza politica è assolutamente libera da questa apparenza” (ivi 591; 614).

Quando l’“immagine balenante” (*aufblitzendes Bild*) sopraggiunge (ivi 591; 614), l’uomo accede alla vera contemplazione storica: ora, scrive Benjamin, “ogni vera visione crea un vortice (*Wirbel*)” (GS V/2, 1011; PW 1039), sicché la storia – “simile a un cumulo di stracci”⁵ e macerie – esplosa in più direzioni, aprendosi fulmineamente al proprio avvenire; l’immagine, in altre parole, per il suo carattere di discontinuità ed intermittenza temporale, fa “detonare l’esplosivo che il XIX secolo ha immagazzinato” (GS V/1, 500; PW 518).

L’immagine, per altro verso, esplica questa sua ‘virtualità anacronistica’ in un istante assolutamente transitorio ed effimero, l’“istante dell’indifferenza fra morte e [l’avvento del] significato” (ivi 582; 604): “La vera immagine del passato appare solo in un lampo (*dans une éclair*). Immagine che sorge per eclissarsi per sempre un attimo dopo. La verità immobile che attende il ricercatore non corrisponde affatto al concetto di verità in materia di storia. Essa si appoggia piuttosto al verso di Dante che recita: un’immagine unica, insostituibile del passato svanisce con ogni presente che non ha saputo riconoscersi come suo bersaglio” (GS I/3, 1261; CS 65).

In questa *dottrina eikonologica*, tra concetto e idea emerge possente, approssimandosi la filosofia al momento estetico, il problema filosofico della

5 Ivi, p. 107.

Darstellung, ovvero della rappresentazione in immagine (*Bild*) dell'essenza utopica della storia. Non a caso il motivo della rappresentazione, a detta di Benjamin, è il tema della filosofia in quanto tale: “È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi, ad ogni sua svolta, di nuovo di fronte al problema della rappresentazione” – così Benjamin nell’*Origine del dramma barocco tedesco* (GS I/1, 207; II 69).

Il pensiero filosofico, secondo Benjamin, è un tentativo di arrestare il divenire della natura “in immagini sfumate” (GS IV/1, 427; V 435); ovvero, ricapitolazione concettuale del fluire temporale della realtà in costellazioni sincroniche che pongono la dialettica storica in una condizione messianica d’arresto (*Stillstand*):⁶ la dialettica, scrive Benjamin, “non è un decorso, ma un’immagine discontinua, a salti (*sprunghaft*)” (GS V/1, 577; PW 598), mentre “l’immagine è la dialettica nell’immobilità” (ivi 578; 599), quasi “fissata come emblema”⁷ e “immobilizzata nel suo oggetto”.⁸ Non per nulla, come emerge dalle *Thesen über den Begriff der Geschichte*, compito dello storico è di rappresentarsi l’accadere sotto forma di attimi discontinui e monadici (le cosiddette *Jetztzeiten*), ovvero di topografie sincrone in ciascuna delle quali il tempo sembra stratificarsi in una articolazione spaziale di elementi relazionali. Quest’articolazione topografica è del tutto simile a quella ravvisabile nella molteplicità armoniosa delle tessere di un mosaico o nel rapporto parti-tutto vigente tra i singoli tratti di un’icona. La rappresentazione dei fenomeni, *il loro costituirsi in figura*, riposa, nelle monadi-icone, “prestabilita, come nella loro oggettiva interpretazione”. In questa ‘condensazione immaginale ed ermeneutica’ – dove l’interpretazione, per Benjamin, ha sempre a che vedere con l’articolazione del singolo dettaglio nella totalità delle determinazioni di significato – emergerebbe “la configurazione dell’idea (*Konfiguration der Idee*) in quanto totalità contrassegnata da una possibile coesistenza (*Nebeneinander*) degli opposti” (GS I/1, 227; II 87); opposti che, nell’ambito della diacronia storica, quali meri *Extremen* temporali, non vengono mai

6 “La dialettica per Benjamin non è [...] (come per Hegel e per Marx) uno strumento del *continuum* – seppure attraverso grandi rotture storiche che insieme negano e conservano, ma che non possono che muoversi in un unico senso, teleologicamente – bensì il momento di una sua rottura: l’irruzione nella costruzione storica da parte del dimenticato e dell’assetato di vendetta”: E. RUTIGLIANO, *Lo sguardo dell’angelo. Su Walter Benjamin*, Bari, Dedalo, 1981, p. 21.

7 H. MAYER, *Walter Benjamin. Congetture su un contemporaneo*, trad. it. di E. Ganni, Milano, Garzanti, 1993, p. 37.

8 F. VERCELLONE, *Introduzione a Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 182-183.

in contatto tra loro. Di fatto, scrive Benjamin, “non di natura temporale, ma *immaginale* (*bildlicher Natur*)” è il carattere proprio delle rappresentazioni autenticamente storiche (GS V/1, 578; PW 599).

La proustiana “memoria involontaria”, capace di scardinare il *continuum* del tempo nel “far coincidere un contenuto d’esperienza del passato con un contenuto d’esperienza del presente” – “come se la successione dei momenti temporali non avesse presa su un’esperienza che si dà come intemporale, eternizzata”⁹ –, è l’organo di questa ‘condensazione spaziale’ del tempo. In base a questa ‘alchimia spazializzante’ ogni “esser-stato” diviene per Benjamin un ideogramma saturo di tensioni fino ad esplodere, quasi un geroglifico (quale “immagine dell’idea divina”) (GS I/1, 206; II 206) in cui le tre estasi temporali – convergendo in un unico campo tensionale – divengono contigue, giustapposte spazialmente sotto forma di momenti ‘coesistenti’ dell’essenza. In questa fissazione mnemonica ed immaginale, passato e futuro altro non sono che ideali e virtuali *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* dell’evento originario oggetto d’indagine storica: ‘preistoria’ e ‘storia futura’, dunque, congiunte nell’“immagine dialettica” (*dialektisches Bild*), ma solo in quanto affrancate da ogni accidentalità e contingenza empirico-temporale. Di fatto, scrive Benjamin, ciò che si raccoglie nell’idea ‘iconizzata’ “ha una storia solo come contenuto, e non come un accadere che lo riguarderebbe. Esso conosce la storia solo dall’interno, e non più nel senso di un divenire senza fine, ma in un senso riferito all’essenziale”; al modo di una storia naturale (*natürliche Geschichte*), ovvero di “uno stato perfetto e pervenuto alla quiete, nell’essenzialità”, in cui tutto il divenire *consummatum est*: “L’essere della scienza filosofica non si soddisfa nel fenomeno, ma vuole consumarne la storia” (GS I/1, 228; II 87); sicché “solo nell’immobilità di un quadro la storia [...] è ‘salvata’”.¹⁰

Qui, scrive Benjamin, si riconfermerebbe nel vecchio senso la tendenza di ogni autentica concettualità filosofica: “La tendenza a cogliere il divenire dei fenomeni nel loro essere” (*ibid.*), ovvero come punti fissi di una costellazione simultanea di senso, quali momenti dell’idea in quanto loro “coordinazione (*Anordnung*) virtuale oggettiva” (ivi 214; 74).

Allo storico, fissando il proprio sguardo sul tempo fenomenico ridotto ad *eikon*, “spetta il compito, niente meno, di disegnare in scorcio (*in seiner Verkürzung zu zeichnen*)” l’immagine del mondo storico, dischiudendo così, come nella più piccola percezione della monade leibniziana, un’“in-

9 J.-J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 46.

10 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 132.

terpretazione oggettiva del mondo” (GS I/1, 228; II 88) che riposi in sé come diagramma, schema o mappa topografica dell'intero decorso storico. In essa ogni estremo temporale – sottratto al fluire del tempo – è colto da un'*ars coincidentiae* che abolisce, in linea di principio, la distinzione tra *quaestio juris* e *quaestio facti* (ivi 226; 86), ovvero che elide lo scarto fra dover-essere e la più incerta delle categorie modali: la possibilità, su cui pare reggersi la storia umana vista come “vicenda sublunare” soggetta alle sue indefinite e imprevedibili aperture al futuro e agli scarti differenziali dovuti all'incidenza del caso. Grazie a ciò, l'*idea iconizzata*, in quanto “pura essenza” (*reine Wesenheit*), assume in sé, nella quiete essenziale della propria eterna e plastica configurazione, tutta la serie delle sue forme storiche, passate presenti e future, come proprio momento costitutivo ed essenziale; vale a dire, come articolazione spaziale della sua struttura immanente che si dispiega allo sguardo del filosofo alla stregua di un'icona, di un arabesco o arazzo ornamentale. Si tratta dunque di un tempo rappreso, involuto e sedato topograficamente nella tela logica delle relazioni eidetiche che sono la sostanza in sé quieta dell'idea rappresentata.

Lo “splendore trascendente dell'icona” è dunque immagine della verità, poiché la stessa verità, secondo Benjamin, si presenta solo *in imagine*; o, per meglio dire, la verità è essa stessa '*imago auratica*', l'apparire fugace, da una lontananza incolmabile, di una scheggia siderale dell'eterno¹¹ – eternità che irrompe nella struttura discontinua del tempo ponendo in questione la sua convenzionale interpretazione assiale, raccogliendo intorno a sé i frantumi creaturali nello strenuo tentativo di portare il mondo fenomenico a totalità. Ora, questa rappresentazione totalizzante, come complicazione essenziale e spaziale di ogni divenire, altro non è che la *platonische Rettung* del mondo fenomenico: salvazione, dunque, come *traduzione del tempo nello spazio*, del pensiero discorsivo (franto e discontinuo, in quanto immerso nel fluire del tempo) nel ‘pensiero immaginale’ (colto in ‘istantanee fotografiche’ che fissano il discorso in costellazioni sincrone di immagini: fugaci, appena percepibili, eppure cariche d'eternità). Il tempo, più che dipanarsi linearmente come un filo liscio tra le mani dello storico, è così “una corda molto sfilacciata e svolta in mille matasse che pendono come trecce sciolte, nessuna delle quali ha un posto determinato prima che tutte quante siano raccolte e intrecciate nell'acconciatura del capo” (GS I/3, 1233-4; CS 94).

11 Come scrive J.-J. WUNENBURGER, l'aura è per Benjamin “quell'alone di presenza che emana dal suo [dell'immagine] essere e che è la prova del suo affacciarsi al visibile e al dicibile da un mondo soprasensibile”: *op. cit.*, p. 239.

Come esempio di questo procedimento può valere la tecnica cinematografica (e letteraria)¹² del montaggio (*Montage*), a cui Benjamin si richiama ripetutamente:¹³ se “l’intermittenza è l’unità di misura temporale del cinema” (GS V/2, 1011; PW 1039), ogni fotogramma è un arresto della vita storica, che porta con sé – attraverso la sua virtuale capacità di analessi e prolessi – il tutto della sequenza. Ciascun fotogramma, quale essenza intermittente del tempo colto *sub specie imaginis*, non è dunque mera transizione, un mero instabile ed evanescente *medium* tra il prima e il poi, un *quantum* appena determinato sull’asse unidirezionale dello svolgimento della pellicola (prossimo a scomparire nell’‘ora-non-più’ del passato e nell’‘ora-non-ancora’ del futuro). Esso, ben diversamente, quale monade-icona complicante l’intera sequenza, possiede uno spessore suo proprio, ove il prima (*vor*) e il poi (*nach*) si concentrano spazialmente nella fissità di uno ‘schema topografico’ nel quale, quasi per incanto, *totus simul est*; ovvero, nella costellazione sincrona di tratti ed elementi giustapposti che aprono spazialmente l’“istante”¹⁴ in avanti (nell’attesa di ciò che verrà) ed indietro (nella memoria del già-stato), contorcendo così il decorso temporale su se stesso come nella involuzione puntuale e monadica dell’intera *Weltgeschichte* (storia universale colta, secondo Leibniz, in una singola percezione tanto puntuale quanto “intensiva”; o, come scrive Benjamin, concentrata in un’immagine che è “segnatura, monogramma dell’essere”) (GS I/1, 388; II 249).

Ogni immagine dialettica, come figura complicata dell’intero accadere storico, è un’esperienza della soglia, di cui, lamenta Benjamin, “oggi siamo divenuti molto poveri” (GS V/2, 617; PW 640). Essa, però, deve “essere distinta molto nettamente dal confine (*Grenze*). La soglia (*Schwelle*) è una zona” (ivi, 618; 641), che “racchiude in sé [...] tanto il senso del limite, quanto la possibilità di superare questo limite”;¹⁵ in essa dentro e fuori, interno ed esterno, medesimo e diverso, prima e dopo confluiscono l’uno

12 “Questo lavoro [il *Passagenwerk*] deve sviluppare al massimo grado l’arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio”: GS V/1, 572; II 593.

13 “L’originalità di Benjamin è stata di permettere di scorgere nel cinema un caso concreto di realizzazione del processo dialettico. Nell’ambito della storia essa consiste nel considerare quella sintesi che deve realizzarsi nel presente tra quest’ultimo e il passato alla stregua di una citazione, un gioco di parole che fonde insieme la citazione letteraria e la citazione all’ordine del giorno di un comandante di una unità militare”: P. MISSAC, *Passage de Walter Benjamin*, Parigi, Seuil, 1987, p. 121.

14 Cfr. M. CACCIARI, *L’angelo necessario*, nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1992, p. 55.

15 M. PONZI, *Le figure dell’angelo*; in AA.VV., *L’angelo melanconico. Walter Benjamin e il Moderno*, a cura di M. Ponzi, Roma, Lithos, 2001, p. 31.

nell'altro,¹⁶ coesistendo in quello spazio magico – sacro per certi popoli primitivi, che pongono la soglia al centro dei loro riti d'iniziazione – ove gli estremi, cose tra loro lontane nel tempo, si sovrappongono, stratificandosi su se stessi “come a terrazza”: le differenze e gli estremi assumono qui “il rango di energie complementari, e, si potrebbe dire, la storia si riduce alla frangia colorata di una simultaneità cristallina” (ivi 218; 79).

Guardare filosoficamente la realtà, secondo Benjamin, significa allora ‘fissarla’ in “immagini di pensiero” (*Denkbilder*),¹⁷ incantarla ed eternarla in istanti in cui la vista storica si cristallizza, quasi idealmente rappresa, nella fitta rete intessuta dalla contemplazione filosofica. Queste immagini, catturate come istantanee fotografiche, irrompono sulla scena della speculazione ben scontornate da ogni *procursus*, proprio là dove – come nel meriggio nietzscheano, in cui attimo ed eternità, spazio e tempo vengono a coincidere nei pressi della porta carraia in cui è scritto *Augenblick und Ewigkeit* (altra metafora della soglia!) – le cose assumono contorni più netti. L'immagine di pensiero “ha il carattere dell'improvvisa raggiunta fissità”,¹⁸ di una monade – che si staglia isolata rispetto ad ogni processo – in cui si arresta la giostra del divenire temporale: “Quand'è mezzogiorno, le ombre sono solo i neri, acuti margini ai piedi delle cose in procinto di ritirarsi in silenzio, all'improvviso, nella loro costruzione, nel loro segreto. Allora è giunta, nella sua compatta, serrata pienezza, l'ora di Zarathustra, l'ora del pensatore nel ‘mezzogiorno della vita’, nel ‘giardino d'estate’. Come il sole al sommo della sua orbita, la conoscenza delinea i contorni delle cose col massimo rigore” (GS IV, 428; V 436).

Fissare, nella peripezia del pensiero benjaminiano, la funzione filosofica dell'immagine, è il compito affidato alle pagine che seguono. Nel far ciò si è cercato d'intravedere un certo retaggio neoplatonico,¹⁹ che influisce a più

16 Cfr. U. PERONE, *Soglie: l'altro mondo a casa propria*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, Atti del Convegno del 21-22 ottobre 1994 (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), a cura di E. Guglielminetti, U. Perone e F. Traniello, Torino, Celid, 1996, pp. 35-36.

17 Questa espressione pare avere una certa affinità con ciò che R. ARNHEIM definisce “concetto visuale”, mediante cui la mente umana, conoscendo, “opera con la vasta gamma di immagini disponibili attraverso la memoria ed organizza l'esperienza di tutta un'esistenza”: *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. dall'ing. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1974³, p. 345.

18 R. BODEL, *I confini del sogno. Fantasie e immagini oniriche in Benjamin*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, cit., p. 185.

19 Come scrive G. MARRAMAO, per quanto nei confronti di una chiave di interpretazione neoplatonica circa il pensiero di Benjamin si possano nutrire dei dubbi, “la ritengo tuttavia utile e produttiva: se non altro perché consente di pensare Benjamin

livelli sull'opera di Benjamin. La figura düreriana della *Melancholia I*, intesa in senso profondamente antinomico da Marsilio Ficino,²⁰ è la chiave di volta di questo tentativo di lettura: essa compare – anche in forma dissimulata – in più punti della sua riflessione. Ma vi è forse una dimensione empatica che lega Benjamin, a suo dire succube della complessione saturnina del melancolico, a questa allegoria:²¹ è forse solo un caso che la maggior parte delle fotografie che di lui ci sono rimaste lo ritraggano con sguardo assorto, il capo chino da un lato sorretto dalla mano appoggiata alla tempia (in modo del tutto simile alla raffigurazioni canoniche della melancolia)? In tal senso, non tendono forse esse “ad una rappresentazione di tipo düreriano”,²² quasi a riprodurre la triste postura della dama melancolica?

Che in questa figura vi sia anche un “indice segreto che rimanda alla redenzione”, è l'altra faccia della moneta dell'interpretazione storica (o ‘filosofia della storia’) proposta da Benjamin, il cui *rectus* negativo reca l'immagine dello “scheletro con la falce”, emblema della creazione decaduta (GS V/1, 421; 431). Che vi sia un *versus*, un simmetrico “contro-canto” (*Widerspiel*)²³ immaginale di questa vicenda creaturale e della sua possibile “leggibilità storica”, tale da trasformare ogni “tirannicidio” in

in una prospettiva non solo teologica, ma *stricto sensu* filosofica (il che mi pare importante, a fronte dei vecchi e nuovi pregiudizi della filosofia accademica nei confronti dell'opera benjaminiana): *La passione del presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 112.

- 20 Dürer, afferma E. PANOFSKY, con la propria *Melancholia I* operò “da una parte, una intellettualizzazione della malinconia e, dall'altra, un'umanizzazione della geometria”, stringendo in un unico emblema la teoria medievale delle complessioni umorali e dei vizi (quest'ultima oggetto della teologia morale), e le raffigurazioni delle arti liberali (anche applicate) del *Typus geometriae*. In tal senso, continua Panofsky, Dürer “immaginò un essere dotato del potere intellettuale e delle conquiste tecniche di un'arte”, eppur disperato perché dominato dall'umore nero”. Raffigurò una geometria divenuta malinconica, o per dirla nell'altro verso, una malinconia dotata di tutto quello che è implicito nella parola geometria – in breve, una *Melancholia artificialis* o melanconia dell'artista”: *La vita e l'opera di A. Dürer*, trad. dall'inglese di C. Basso, Milano, Abscondita, 2006, p. 210.
- 21 H. MAYER, in effetti, ha sottolineato come a Benjamin piacesse “gli pseudonimi e le mistificazioni. Un romanzo di Goethe o un quadro di Paul Klee – e perché no, persino un'allegoria düreriana – si prestano in maniera ottimale ad un tentativo di autoscandaglio”: *op. cit.*, p. 32.
- 22 D. SCHÖTTKER, *Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen*, in AA.VV., *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, a cura di D. Schöttker, Catalogo della Mostra di Berlino (Haus am Waldsee, 29 ottobre '04 – 31 gennaio '05), Francoforte, Suhrkamp, 2004, p. 28.
- 23 Ciò, secondo BENJAMIN, avviene in modo emblematico nel Barocco, dove “l'apoteosi è in controcanto alla sua visione delle cose” segnate dal “troppo-terreno”

“tragedia martirologica”, il lutto in speranza, l’“angelo decaduto”²⁴ della storia (impossibilitato a redimere le macerie dell’accadere storico) nella figura salvifica del Messia, il pattume del dimenticato e il torso del passato in nuova promessa di felicità, è uno dei tratti paradossali del pensiero benjaminiano. Fissarlo in questa immagine ambivalente ed anamorfica – in cui ogni aspetto del suo pensiero, cambiando insensibilmente prospettiva, può ribaltarsi inaspettatamente nel suo opposto²⁵ – è compito di ogni interpretazione che voglia essere fedele all’intimo *gioco luttuoso* (*Trauer-Spiel*) ingenerato dalla concettualità filosofica (non solo distruttiva e nichilistica, ma anche ricostruttiva e palingenesiaca) propria di Benjamin. In questo “campo di forze” (*Kraftfeld*) ‘ludico’ (nel senso dell’umanistico *serio ludere*),²⁶ infatti, morte e resurrezione, mondo infernale della creazione e salvazione del fenomeno, ammiccando l’un l’altro come i due amanti della vicenda goethiana narrata nelle *Wahlverwandtschaften* – personaggi agiti dallo straordinario magnetismo naturale della cieca passione –, sono sul punto di convertirsi l’uno nell’altro mediante un repentino “ribaltamento dialettico” (*dialektischer Umschlag*) (GS V/2, 1001; PW 1029). D’altra parte, così Benjamin scrive ne *Il narratore*, “il pensiero dell’eternità ha sempre avuto la sua fonte principale nella morte” (GS II/2, 449; VI 329), e non in altro deve essere cercato.

La dama melanconica, piegata tristemente sugli strumenti della sua spasmodica riflessione, in preda al più cupo *taedium vitae*, sembra suggerire Benjamin, è pur sempre un angelo: e se essa potesse all’improvviso dispiegare le sue ali per librarsi nel cielo della redenzione, risolvendo in sé “la presunta infinità della disperazione” (GS I/1, 406; II 266)? Non mi pare che Benjamin fosse immune da questa inflessione moderna della eriugeniana *duplex theoria*: uno stesso mondo, colto ad un tempo *sub specie mortis* e *sub specie aeternitatis*. Questa inflessione ermeneutica, capace di insinuarsi nelle pieghe più celate della nostra esistenza storica per ribaltarne costantemente senso e leggibilità, sembra sottoporre l’intera opera benjaminiana a quel gioco duplice e anamorfico di alcune creazio-

(*Allzu-Irdischen*) insito nel corso storico come “natura decaduta” (*gefallene Natur*): GS I/1, 356; II 215.

24 M. PONZI, *Le figure dell’angelo*, cit., p. 43.

25 Per l’uso barocco delle tecniche della rappresentazione anamorfica, cfr. J. BALTRUSAITIS, *Anamorfoosi o thaumaturgus opticus*, trad. it. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 2004, soprattutto le pp. 51-132.

26 Per questi aspetti rimando al mio saggio ‘Gioco della fortuna’ e ‘gioco della palla’. *Fato, fortuna e libertà in Leon Battista Alberti e Nicola Cusano*, in “Annuario Filosofico” XXII (2006), pp. 99-116.

ni allegoriche rinascimentali e barocche: in queste una stessa immagine, ad esempio, può esser vista come simbolo della celebrazione delle arti liberali e – con l’ausilio di una lente deformante o mediante l’adozione di una prospettiva obliqua sulla stessa raffigurazione – quale simbolo della mortalità creaturale e della *vanitas* di tutte le conoscenze umane. Così una medesima rappresentazione, capace di raffigurare la gloria e il potere secolare dei dignitari enfaticamente ritratti, può celare in sé, appena visibile, il simbolo inquietante del teschio.²⁷ L’organo di questa ‘contorsione immaginale’ – nel caso di Benjamin, dal lutto alla redenzione, dal sonno alla veglia –, è il “risveglio storico”, non a caso individuato da Benjamin quale fondamento dialettico della “leggibilità” (*Lesbarkeit*) critica, rivoluzionaria e redentiva, della faccia enigmatica e luttuosa del nostro passato più prossimo. L’interpretazione storica di Benjamin, da questo punto di vista, può essere intesa come un tentativo – sulla base della facoltà teologica della memoria (che “ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia”) (GS V/1, 589; PW 611) – di distillare dal lutto, vissuto in tutta la sua angosciosa negatività, la possibilità di un mondo finalmente redento: “Tenere sempre presente che il commento a una realtà [storica] (poiché qui [nel *Passagen-Werk*] si tratta del commento, di una interpretazione nei particolari [*Ausdeutung in der Einzelheiten*]) richiede tutt’altro metodo di quello di un testo. La scienza fondamentale in un caso è la *teologia*, nell’altro la filologia” (ivi 574; 595).

Ma questa dimensione di salvezza, ottenuta da Benjamin per un semplice gioco di rovesciamenti dialettici, è in grado di superare realmente e definitivamente la morte? O forse non dovrà essa, da un momento all’altro, far trapelare necessariamente dalle sue trame redentive quel teschio che è sempre il suo possibile ‘controcanco dialettico’ di ordine negativo? Questa indecisione, vissuta costantemente come un possibile ‘doppio-passo’ nella sua riflessione filosofica (uno in avanti, verso il futuro salvifico, l’altro all’indietro, verso la cataratta dell’inferno), sembra essere un tratto caratterizzante dell’*utopia antistoricistica* di Benjamin. La sua stessa ricerca personale di salvezza, cercando in ultimo di lasciarsi alle spalle l’occupazione nazista verso il Nuovo Mondo – l’adorniana promessa di democrazia e libertà –, si concluse tragicamente in quella ‘eterna’ terra di confine che è Portbou. Si tratta, per Benjamin, dell’ultima e decisiva concrezione utopico-regressiva, quanto mai lugubre e impraticabile, del proprio *passage* esistenziale verso la salvezza, allo stesso tempo oggetto

27 J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, pp. 107-112, a proposito de *Gli ambasciatori* di H. Holbein (1533).

di promessa e costantemente negata: “Come l’esaudimento della preghiera non era altro che la morte, così anche il salvataggio finale rimane una semplice apparenza”; dall’inizio alla fine il lettore di Benjamin, sembra suggerire Adorno, quasi al cospetto di una melanconica Biancaneve che solo in ultimo s’illude di potersi essere salvata, “non riesce a credere che sia stata svegliata effettivamente la fanciulla che giaceva come se dormisse nella sua bara di vetro”.²⁸ Dal fondo di questa bara cristallina – come la più statica e disperata *negatio negationis* –, sembra parlarci ancora, in tutta la sua ambivalenza e paradossalità, la speranza benjaminiana di felicità. Essa, in effetti, come Biancaneve – esprime “la malinconia in modo più perfetto di ogni altra fiaba” –, è pur sempre la figliastra della regina che si è punta filando alla conocchia, regina che spera di avere una figlia somigliante al candore della neve che cade dal cielo, nonché “alla tinta nera e luttuosa del telaio della finestra e alla goccia di sangue che scaturisce dalla puntura”.²⁹ La pensosa regina, d’altra parte, muore proprio nel momento in cui nasce Biancaneve, l’oggetto della sua vana – ma pur sempre dotata di ali angeliche – speranza melanconica.³⁰

28 T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Introduzione e note di L. Ceppa, trad. dal tedesco di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994³, p. 140.

29 *Ibid.*

30 Per l’affinità di questo aforisma di Adorno con *La Premessa* al libro su *Il dramma barocco tedesco*, incentrato nella figura della Bella Addormentata, rimando al Capitolo IV del presente lavoro, in particolare al paragrafo primo (*Allegorie della resurrezione e tecniche del risveglio*), segnatamente la pp. 146-147.

I

PROTOLOGIA: ORIGINE E LINGUAGGIO

1. *Origine, creazione, fenomeno*

Benjamin, alla luce della *Premessa gnoseologica* dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, considera le idee, in quanto fondamento noetico della realtà, come lacerto e runa in cui si è frammentata la verità (intesa come origine) nel suo dilacerato affidarsi al mondo storico e fenomenico. La struttura della verità, dal punto di vista del sapere mondano, è data da una molteplicità ideale che, alla stregua di tessere lacunose di un mosaico franto, aspirano alla loro ricomposizione nell'unità relazionale di una topografia di idee che è il *logos* archetipico. Esso, come il *Nous* plotiniano, schema ipostatico e spirituale dell'Uno ineffabile antecedente la vita psichica immersa nel tempo, è il *télos* approssimativo di ogni conoscenza filosofica quale ricomposizione asintotica dell'infranto. Similmente alla filologia storica di Giambattista Vico, data la reversibilità di *cogitare e colligere* – nel linguaggio benjaminiano: data la simmetria di riflessione filosofica, politica e collezionismo –, anche per Benjamin “i grandi frantumi dell'antichità, inutili finor alla scienza perché erano giaciuti inutili, tronchi ed slogati, arrecano grandi lumi, tersi, composti ed allogati ne' loro luoghi”.¹

L'unità sintetica del vero, scrive d'altronde Benjamin nel giovanile *Programma della filosofia futura* (1917), “costituisce probabilmente il concetto supremo di una tavola logico-trascendentale, e forse è veramente in grado di offrire una fondazione autonoma alla sfera della conoscenza, aldilà della coppia terminologica soggetto-oggetto”. Questa sintesi presupposta è quella delle idee, “su cui si fonda l'unità dell'esperienza”; nelle idee, dunque, “deve essere ritrovata la ragione dell'unità e della continuità di quell'esperienza non volgare e non soltanto scientifica, ma metafisica” (GS II/1, 167; MG 224).

1 G. Vico, *I principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori 1999², vol I, p. 554. Per i rapporti tra Benjamin e Vico, cfr. *infra*, nota 4, pp. 64-65.

Il sistema filosofico, da questo punto di vista, “ha la sua validità soltanto là dove la sua struttura è ispirata dalla costituzione stessa del mondo delle idee”; logica, estetica e metafisica, le grandi articolazioni dei sistemi filosofici classici, in quanto *dottrine di idee*, sono “monumenti della struttura discontinua del mondo ideale” (GS I/1, 213; II 74). Le idee platoniche, per altro verso, sono come le “madri faustiane”, da cui trae vita la molteplicità fenomenica: esse stesse vivono e hanno concretezza soltanto in quanto intorno a loro si raccolgono i vari elementi eterogenei di cui sono l’originaria unificazione, i fenomeni. Le monadi ideali, inoltre, data la loro costituzione di “frammento” (*Bruchstück*) e *disiecta membra* del vero, sono numericamente finite e discontinue; come gli antichi modelli di arazzi o fregi ornamentali, da qualche parte lasciano trapelare una piccola deviazione o lacuna nell’ordito del loro tracciato regolare (GS IV/1, 425; V 433). Decisivo, da questo punto di vista, “non è tanto lo sviluppo lineare di conoscenza in conoscenza, quanto piuttosto il salto (*Sprung*) che esiste in ogni singola conoscenza” (*ibid.*).

La riflessione filosofica, avvertita di questi scarti e cesure, ambisce ancora all’unità. Quest’ultima, tuttavia, a partire dalla discontinuità essenziale del mondo fenomenico, appare sempre come un’unità ricomposta e riconquistata attraverso la struttura rapsodica e franta del reale. Il filosofo, nel suo tentativo di unificare le tessere disperse dell’essere, “non teme il frammentarsi dello slancio” (GS I/1, 208; II 70); egli, nelle sue affannose ricerche, attende che una luce, “ormai inattesa e sorprendente, scenda sulla situazione descritta” (GS V/1, 442; PW 455) come nel chiarore aurorale del “bleu cristal du matin”.²

La filosofia, che si occupa della ricostituzione dell’ordito ideale, scrive Benjamin, è essenzialmente *interpretazione*, un atto dello spirito “atemporale” ed “intensivo” capace di calarsi nel nucleo più intimo della realtà, raggiungendo “la carne nascosta delle cose”.³ Da esso emergono quelle interconnessioni tra i brani ideali che sono – al pari delle opere d’arte – in se stessi sottratti al fluire del tempo, e che “tuttavia non mancano di rilevanza storica”.⁴ Interpretare significa allora far compenetrare, risolvere i

2 C. BAUDELAIRE, *Vin des amants*, in *I fiori del male*, trad. it. di L. De Nardis, ed. con testo a fronte e saggio introduttivo di E. Auerbach, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 210.

3 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 83.

4 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, Francoforte, Suhrkamp, 1966, vol. I, p. 322; trad. it. di A. Marietti e G. Backhaus in Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, p. 72.

fenomeni nell'essere delle idee, "che sono la loro coordinazione virtuale oggettiva, la loro interpretazione oggettiva" (GS I/1, 214; II 75): le idee, di fatto, "non si annettono i fenomeni ma costituiscono solo la luce, nel cui riflesso questi giungono ad essere interpretati",⁵ costituendosi così in totalità. Ora, scrive Benjamin, "ogni sapere umano che voglia essere responsabile deve avere la forma dell'interpretazione", mentre "le idee sono lo strumento dell'accertamento interpretativo"; compito dell'interpretazione, "in cui l'elemento costruttivo ha una importanza pari a quella che la pietra filosofale ha per l'alchimia",⁶ in altri termini, è "raccogliere la vita creaturale nell'idea", *fissarla* intensivamente in un mondo intelligibile in cui è riposta la chiave esplicativa della sua più propria essenza inapparisciente – ovvero sempre caratterizzata "dalla chiusura, del riserbo" – sul piano fenomenico.⁷

Il rapporto vicendevole tra le idee (da cui risulta propriamente la verità, il platonico *mundus intelligibilis*, come "insieme di unità d'intelligibilità primordiali, irriducibili le une alle altre"⁸), scrive Benjamin, è simile a quello tra i tanti soli nell'universo, esistendo "in una compiuta autonomia e intangibilità [...] l'una rispetto all'altra" (GS I/1, 217; II 78): questi soli sono perfettamente autarchici, monadi indipendenti, eppure danno luogo a rapporti armonici, a costellazioni determinate di senso; ora, "il rapporto armonioso fra queste essenze è la verità" (ivi 218; II 78). Tali costellazioni, per quanto lacunose e discontinue, non sono né casuali né accidentali: attraverso un nesso di vicendevole rimando, vorrebbero trasformarsi nella "frangia colorata di una simultaneità cristallina" (ivi 218; II 79). Le idee, scrive ancora Benjamin con evidente slittamento semantico, "sono stelle", di fronte a cui si erge maestoso "il sole della rivelazione", la piena e messianica risoluzione del mondo sublunare in quello intelligibile (quella fiam-

5 G. CARCHIA, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 74.

6 Lettera a G. Adorno del 16 agosto 1935, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 687; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 309.

7 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 322; trad. it. *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 72-73. Ciò corrisponderebbe al metodo proprio della meditazione filosofica di Benjamin: "Le sue facoltà intellettuali tendevano sempre di più a fare di lui un commentatore di testi importanti, intorno a quali riusciva cristallizzarsi il suo pensiero. Il suo talento speculativo non si adoperava più tanto a escogitare cose nuove, quanto a penetrare il dato, interpretandolo e trasformandolo in senso paradigmatico": G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit., p. 175.

8 S. MOSÈS, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Parigi, Seuil, 1992, p. 132.

ma che verrà accesa nel giorno del giudizio finale, “e che trova nutrimento in tutto ciò che è accaduto tra gli uomini”) (GS I/3, 1239; CS 76). Queste stelle “non brillano nel giorno della storia, operano solo invisibilmente in esso. Brillano solo nella notte della natura”, ed è compito della filosofia trasformare quest’oscurità, questo stato d’involuzione storico-fenomenico delle idee, nella “notte [finalmente] redenta”.⁹

Nel rapporto metaforico istituito tra la molteplicità delle idee-stelle e l’unicità del sole, Benjamin sembra riprendere l’immagine del cielo intelligibile di Plotino, metafora del *Nous*, Re e Signore incontrastato dell’anima e del tempo: le idee sono le singole stelle fluidificate e unificate nel movimento del pensiero noetico ed intuitivo, sino a che nella singola forma non si rifletta la totalità della costellazione intelligibile, ingenerando – attraverso un gioco di rimandi vicendevoli e di reciproci rispecchiamenti – il solo ed unico “sfavillio di stelle” prodotto dall’‘autopensiero’ dello Spirito:¹⁰ *l’unum reflectens ardorem* della prima proposizione del *Liber XXIV philosophorum*.¹¹ Secondo questa dottrina neoplatonica ciascuna idea, quale specchio e riflesso ‘in scorcio’ dell’intero universo e di Dio, complica in sé tutte le altre, la totalità del cosmo eidetico; “così come, nelle monadi del *Discorso di metafisica* del 1686, in ciascuna sono presenti confusamente tutte le altre” (GS I/1, 228; II 88). Ora, dire con Leibniz “che l’idea è monade significa in breve: ogni idea contiene l’immagine del mondo (*Bild der Welt*)” (*ibid.*).

In Benjamin pare comunque prevalere, almeno a tratti, l’immagine dell’armonia o “combinazione sonora” (*tönendes Verhältnis*) ingenerata dal gioco delle sfere celesti: “Come l’armonia delle sfere si fonda sulla rotazione dei corpi celesti, che non si toccano mai, così il consistere del *mundus intelligibilis* si fonda sulla ineliminabile distanza tra le pure essenze. Ogni idea è un sole, e il suo rapporto con le altre idee è come un rapporto fra altrettanti soli” (GS I/1, 217; II 78).

Le costellazioni d’idee, secondo Benjamin, sono la chiave d’accesso ai meandri segreti del reale, il vocabolario originario (per quanto lacunoso e discontinuo) di cui l’alterità varia e molteplice dei fenomeni è la “rappresentazione” (*Darstellung*) sotto forma di scrittura cifrata. La pura lingua, scrive Benjamin ne *Il compito del traduttore*, è il sistema ideale e

9 Ivi, p. 72.

10 PLOTINO, *Enneadi* II, 5 8, 4.

11 *Liber XXIV philosophorum*, a cura di P. Lucentini, ediz. con testo latino a fronte (secondo l’edizione critica di F. HUDRY, *Corpus Christianorum. Continuatio Medioevalis. Hermes Latinus*, vol. III 1, 143A), Milano, Adelphi, 1999, prop. I, p. 54.

assoluto delle verità eterne, il mosaico integrale quale sistema organico di tutti i veri: esso è il “regno predestinato e *negato* della conciliazione e dell’adempimento” delle varie lingue storiche nel loro tentativo di adeguare il *Verbum*, il nominare originario e creativo di Dio (GS IV/1, 15; AN 45).¹² In questo sistema, “la capricciosa varietà delle *single* tessere non lede la maestà dell’insieme”; qui, infatti, avverte Benjamin, “il valore dei *singoli frammenti* di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l’insieme” (GS I/1, 208; II 70). Ne emerge un particolare rapporto tra “elaborazione micrologica” (secondo cui “la più piccola cellula di realtà intuita è tale da controbilanciare tutto il resto del mondo”¹³) e “forma globale”, in base al quale il contenuto di verità di una dottrina “si lascia tanto più intendere quanto più è precisa la penetrazione dei singoli dettagli di un concetto” – dettagli che, apparentemente, si dispongono come particolarità irrelate e a sé stanti, slegate ed autonome l’una rispetto all’altra (*ibid.*). Di qui la parentela medioevale, evidenziata in più luoghi da Benjamin, tra trattato filosofico e mosaico: “Entrambi si compongono di elementi disparati”, dove però “il fulgore della rappresentazione” dipende proprio dal valore insito nei singoli frammenti. Basta infatti anche soltanto lo spostamento di un solo dettaglio perché vari la totalità di senso dell’insieme: così come avviene con “un caleidoscopio nelle mani di un bambino, che ad ogni [minima] rotazione scompone i suoi pezzi per ricostituire un nuovo ordine” (GS V/1, 428; PW 439).¹⁴

La riflessione filosofico-ermeneutica è l’organo preposto alla scoperta di nuove ed invisibili connessioni tra le singolarità, superando l’anarchia del dettaglio sullo sfondo di un orizzonte di senso compiuto che, di

12 Il linguaggio “si fonda in ultima analisi nella parola del creatore, e pertanto nella forza che suscitò il mondo da uno stato di caos. Il reale, in quanto creato, è realtà linguistica, ed in tal modo partecipa della lingua. In quanto esiste, si esprime. Questa espressione è costituita dagli innumerevoli linguaggi nei quali si comunica l’essenza di tutto ciò che in qualche modo sia reale”: H. SCHWEPPEHÄUSER, *Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, a cura di L. Belloi e L. Lotti, Roma, Editori Riuniti, Roma, 1983, p. 55.

13 T.W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, Francoforte, Suhrkamp, 1970, p. 22.

14 Il caleidoscopio, afferma G. DIDI-HUBERMAN, assume in Benjamin la funzione di *modello ottico* finalizzato al “montaggio erratico” della storia, una composizione sincopata della struttura discontinua – a salti (*sprunghaft*) – del tempo a partire dall’ordine dei rifiuti e dalla disseminazioni di particolarità irrelate che sono come i residui o fossili del tempo: “La magia del caleidoscopio dipende dal fatto che la perfezione chiusa e simmetrica delle forme visibili deve la sua ricchezza inesauribile all’imperfezione aperta e erratica di un pulviscolo di frammenti”: *op. cit.*, pp. 128-9.

volta in volta, appare sempre alla portata (*immanenza* dell'ordito ideale nel mondo fenomenico), eppure sempre situato oltre il particolare ambito di relazioni intelligibili posto in essere dall'*ars inveniendi* del filosofo (sua costitutiva *trascendenza* e *valenza utopica*).¹⁵ Questa pluralità ideale, in vista della ricostituzione del sistema integrale della verità, deve essere compenetrata dal contenuto metafisico, “irrorata come fa il sangue con il corpo” (GS I/1, 220; II 80). Qui, a detta di Benjamin, si ha a che fare con una “scienza platonicamente orientata alla rappresentazione delle essenze” (GS I/1, 221; II, 81); essa, allo stesso tempo, realizza la “salvazione” (*Rettung*) o “recupero” (*Bergung*) dei fenomeni, svelandone quella componente essenziale e autentica (articolabile idealmente nel sistema relazionale delle verità) che fa di essi la rappresentazione, l'incorporazione mondana del vero. Il rapporto fra il singolo e l'idea, scrive dunque Benjamin, “non ha alcuna analogia col rapporto fra il singolo e il concetto: nel secondo caso esso cade sotto il concetto e rimane quello che era – particolare; nel primo esso sta nell'idea e diventa ciò che non era – totalità. E questa è la sua platonica ‘salvazione’” (GS I/3, 951; II 272) nella *tela logica* dell'essere. L'origine, da questo punto di vista, può definirsi “come un campo di forza, un ambito tensionale entro il quale il fenomeno singolo diventa totalità e perde ogni carattere episodico”.¹⁶

Alla base del nesso tra unità originaria dell'Idea e pluralità delle essenze intelligibili, dunque, vi è in Benjamin una peculiare concezione dell'origine: per origine “non s'intende [tanto] il divenire (*Entstehung*) di ciò che scaturisce”, bensì, al contrario, “ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare” nel suo intimo rapporto con ciò da cui proviene. L'origine (*Ursprung*), intesa quale “archistoria” (*Urgeschichte*) del fenomeno, è così una categoria integralmente storica; essa sta cioè nel flusso del tempo e del divenire “come un vortice” (*im Fluss des Werdens als Strudel*), che trascina dentro di sé e dentro il suo ritmo “il materiale della propria nascita” (GS I/1, 226; II 86). L'origine, riprendendo Cusano, non è soltanto l'intemporale *complicatio* della realtà, sottratta allo spazio ed al tempo nella sua *absoluta aseitas*; essa è bensì anche la sua *explicatio* creativa attraverso le trame frazionanti del ‘cronotopo’; essa, perciò, deve essere

15 La posizione benjaminiana, dichiara J. ROBERTS, “insisteva sul fatto che Dio, fonte dell'imperativo etico e della dottrina, dovesse essere trascendente, fornendo così un principio di scelta morale autenticamente libera dalla determinazione naturale. Nello stesso tempo, Benjamin accettava la visione simbolista del mondo, considerato essenzialmente come un intrico di significati, corrispondenze e lingue”: *Walter Benjamin*, trad. it. di G. Mazzon, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 144.

16 G. CARCHIA, *op. cit.*, p. 57.

colta “non attraverso l’immagine ingenua della *fonte* (ciò che resterebbe a monte di ogni cosa, che presiederebbe nel passato a ogni genesi), ma attraverso quella, dinamica e costantemente presente in ogni oggetto storico, del *vortice* (che può apparire in qualsiasi momento, imprevedibilmente, nel corso del fiume)”.¹⁷ Sicché ogni fenomeno che sia rilevante, autentico, la cui struttura più intima si riveli cioè al concetto filosofico come essenziale, è un “fenomeno originario” (*Ursprungsphänomen*) – nel senso propriamente goethiano dell’*Urphänomen*: quasi concetto intermedio fra sensibile ed intelligibile, mediatore tra “forma percettiva” e “archetipo intuitivo” (GS I/1 147; AN 186) –. In esso, infatti, si determina la forma sotto la quale un’idea, benché originaria e trascendente, continua a confrontarsi col mondo storico quale sua coessenziale ‘contrazione’, declinandosi secondo tutte le sfaccettature fenomeniche del suo potenziale d’esplicazione adveniente (*nachgeschichtlich*) ed intramondano: “Come la madre comincia a vivere la sua vita piena quando la cerchia dei suoi piccoli si stringe intorno a lei per sentirne la vicinanza, così le idee cominciano a vivere solo quando gli estremi [fenomenici] si raccolgono intorno a loro” (GS II, 215; II 76) – assecondando con ciò il movimento vorticoso di un’origine calata in quel tempo storico posto in essere dal suo stesso *slancio originario* (*Ur-Sprung*) istitutore mondo creaturale.

L’esistenza storica dell’idea, la sua preistoria e la sua storia futura, tuttavia, esiste in essa soltanto in quanto temporalità salvata; ovvero, scrive Benjamin, in forma *virtuale*, come contenuto intelligibile: “Non più nel senso del divenire senza fine, ma in un senso riferito all’essenziale” (ivi 227; II 87); così come al sapere assoluto hegeliano, giunto alla sua vetta, spetta il ricordo interiorizzante (*Erinnerung*) delle tappe storiche del farsi dialettico della coscienza, oramai affrancato da ogni accidentalità e contingenza. Qui, nella pacatezza dell’essenza – come avviene anche nella monade di Leibniz –, la storia “può esser letta come storia naturale nello stato perfetto e pervenuta alla quiete, nell’essenzialità” (*ibid.*).

Detto altrimenti, l’origine, come Verbo creatore proferito da Dio, è al contempo anche scrittura, il vocabolario della natura creata in quanto materializzazione della Parola ineffabile o alfabeto sovranaturale dell’Idea.¹⁸ L’*ars combinatoria* del filosofo, stabilendo relazioni tra le singole parole e le varie lingue storiche, in cui riecheggia il senso arcano dell’origine nel

17 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 80.

18 Cfr. G. GURISATTI, *Il lutto delle cose. Sulla problematica ontologico-linguistica del “Dramma barocco” benjaminiano*, in *Giochi per melanconici sull’Origine del dramma barocco di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesi, 2003, p. 169.

suo esser-stato e nella sua carica adveniente, mira a far risuonare quella Parola originaria e divina di cui il senso mondano è brano, frammento ideale e scheggia divelta dell'origine. Di fatto, scrive Benjamin, "la filosofia deve nominare le idee come Adamo la natura", per superarle tutte nell'unica Idea-Verbo di cui sono l'esplicazione "esplosiva" ed "estensiva" sul piano della vita storica.¹⁹ Questa restaurazione dello stato originario è, al contempo, "la realizzazione, attraverso le metamorfosi (*avatars*) del tempo umano, di tutte quelle virtualità utopiche codificate, per così dire, nel programma originario dell'avventura umana"; in modo tale, però, "che il ritorno all'origine sia realizzato [...] mediante la creazione del nuovo".²⁰

Benjamin stesso, quasi a giustificare questo parallelo natura-storia alla luce del concetto goethiano di "fenomeno originario", afferma come l'"idea d'origine" (*Ursprungsidee*), centrale nello studio sul dramma barocco, è il concetto goethiano di *Urphänomen* "trasposto dall'ambito della natura a quello ebraico della storia" (GS V/1, 577; PW 598). Anche nel lavoro di 'archeologia urbana' sui *passages* parigini si ha a che fare con un analogo concetto d'origine: qui si descrive infatti la loro genesi, colta nei fatti e nessi economici del mondo borghese e capitalistico, accompagnandoli dal loro primo apparire sino al loro declino: questi fatti economici sono origine, scrive dunque Benjamin, non come cause indipendenti (strutture logiche a priori del divenire fenomenico), bensì solo nel loro effettivo "sviluppo" (*Entwicklung*) e "dipinarsi" (*Auswicklung*) nel tempo, da cui emerge la serie multiforme delle concrete forme storiche dei *passages* (così come, nel mondo naturale, sostiene Goethe, "la foglia dispiega da sé l'intero regno dell'empirico mondo vegetale") (GS V/1, 577; PW 599). Se l'idea originaria, così scrive R. Tiedemann, è per l'uomo qualcosa di dato, "essa, in sé e per sé, è tuttavia il divenire dell'utopia. L'idea è ciò che non esiste ancora, il senso addiveniente delle cose o la ragione [addiveniente] nelle cose".²¹

2. Mondo decaduto: Franz Kafka tra mito e critica critica del presente

Creazione del fenomeno, dunque, quale *explicatio* nel molteplice fenomenico dell'unità dell'*Ursprung*. Il mondo creaturale, da questo punto di vista, può intendersi quale caduta, dispersione e frammentazione fenome-

19 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 322; trad. it. *Lettere 1913-1940*, cit., vol. I, p. 73.

20 S. MOSES, *op. cit.*, p. 105.

21 R. TIEDEMANN, *Studien zur Philosophie Walters Benjamin*, Francoforte, Europäische Verlagsanstalt, 1965, p. 32.

nica di un'origine integralmente storica, "eone in cui il mondo paradisiaco si divide in tempo mitico e in tempo storico".²²

La natura porta i segni di quest'alterazione dell'Idea originaria che l'inscrive sin dall'inizio nell'orizzonte di un peccato e di una colpa 'naturalizzati', trasformati in rigida struttura metafisica. La creazione è "caduta creaturale" (*Fall der Kreatur*) (GS I/1, 398; II 258), frammentazione storico-fenomenica dell'Idea. Essa, quale mera ipostasi del male, rappresenta la pura fissità del mondo creaturale nel suo stato di decadimento dall'origine: la natura creata, scrive Benjamin, in quanto *Fall e Sünde*, "non ha presente [...], e conosce anche passato e futuro solo in inflessioni caratteristiche" che sono pura apparenza (GS II/1, 176; AN 36); la sua staticità è quella della nuda vita "che partecipa della colpa naturale e della sventura in ragione dell'apparenza" (ivi 175; 35).

Il mondo, di conseguenza, è allo stesso tempo nobilitato e mortificato dalla sua derivazione dall'origine: nobilitato perché quasi consustanziale all'unità originaria da cui deriva, recando ancora in sé incoattivamente le schegge dell'eterno (nella loro virtuale storicità e, dunque, nel loro valore di "potenziale emergenza dell'autenticamente nuovo");²³ mortificato, perché è la conseguenza di una lacerazione metafisica che s'imprime come un marchio indelebile (quello della mortalità naturale) sulla costituzione creaturale di ogni entità fenomenica, 'prima' del costituirsi di ogni "ordine etico del mondo". Quest'ambiguità del *principiatum*, scrive Benjamin in *Destino e carattere*, emerge dalla natura parassitaria del creato, ovvero dalla dipendenza del finito dall'infinito per quanto concerne la sua stessa costituzione temporale: "Il contesto della colpa è temporale in modo affatto improprio, affatto diverso, per genere e misura, dal tempo della redenzione o della musica o della verità. Dalla determinazione del carattere particolare del tempo del destino dipende la piena illuminazione di questi rapporti [...]. È un tempo non autonomo [quello del destino], parassitariamente aderente al tempo di una vita superiore, meno legata alla natura" (ivi 176; 35-6); tempo redentivo a cui la nuda vita naturale – secondo la costituzione soteriologica del frammento – continua a partecipare ontologicamente nonostante la "caduta" (*Fall*) da cui ha tratto origine. In tal senso, scrive Benjamin, non è detto "che le deformazioni che il Messia verrà un giorno a correggere siano solo deformazioni del nostro spazio. Sono anche

22 H. SCHWEPPEHÄUSER, *Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, cit., p. 58.

23 G. BONOLA-N. RANCHETTI, *Introduzione a W. Benjamin, Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1977, p. XVI.

deformazioni del nostro tempo” (GS II/2, 433; VI 149), che dovrà essere riattinto nel suo valore profetico e salvifico, nuovamente storicizzato e riattualizzato a partire da un'origine sempre adveniente e mai compiuta.

Benjamin, nel suo studio sul Barocco, trova una definizione per esprimere questa costellazione di pensieri: la “*facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario” (GS I/1, 343; II 203), ovvero la storia quale “dinamica temporale pietrificata”.²⁴ Con questa definizione s'intende la mortalità naturale inscritta in tutte le cose, o “colpevolezza della nuda vita naturale” (GS II/1, 200; AN 26), che trasforma l'accadere storico in una “macabra danza di morte”, scandendola – come avviene nel teatro storico messo in scena dal *Trauerspiel* – secondo la ritmica di una “*via crucis* mondana” il cui significato è da vedersi soltanto “nelle stazioni del suo decadere (*ihres Verfalls*)” (GS I/1, 343; II 203). Si tratta di una mortalità naturale effetto di una caduta (o colpa) anch'essa naturalizzata, “situazione mitica” (*mythische Lage*) in cui la libertà dell'uomo non ha nessun peso ed alcuna responsabilità di sorta: in essa il “determinante” (l'atto creativo, in quanto caduta e depotenziamento dell'origine) e il “determinato” (*Gelegenes*) (il male, il dolore inscritto nel mondo creaturale e fenomenico: il solo stato psicologico in cui l'interiorità dell'uomo moderno possa oggi instaurare “un rapporto pienamente puro e grande con il tutto della natura, del cosmo”) (GS II/1, 126; MG 159) s'implicano necessariamente in un ibrido teologico – in quanto ambigua assimilazione di tempo ed eternità, fenomeno e noumeno, giudizio divino e infrazione umana, ovvero natura e *nomos* trascendente – che trasforma necessariamente il mondo stesso in peccato, caduta e destino, dove non è più dato distinguere se “il corso del mondo sia determinato dalla provvidenza (*heilgeschichtlich*) o puramente naturale (*ein natürlicher Weltlauf*)” (GS II/2, 452; AN 260): “La trascendenza di Dio è caduta. Ma egli non è morto, è incluso nel destino dell'uomo” ove diviene, così secolarizzato, principio generatore della colpa (GS VI, 101; CS 284-5). E si tratta di un destino da doversi essenzialmente intendere come *oikonomia* mitica,²⁵ quale “contesto colpevole (*Schuldzusammenhang*) di ciò che vive” (GS II/1, 175; AN 35), dove “la legge che ha perduto il suo contenuto cessa di esistere come tale e si confonde con la vita” stessa:²⁶ “Essa non assolve i colpevoli, ma sacrifica la vita innocente [...]”.²⁷

24 S. MOSES, *op. cit.*, p. 143.

25 G. AGAMBEN, *Teologia e politica. Genealogia di un paradigma*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e un paradigma del moderno*, cit., pp. 22-24.

26 Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005², p. 61.

27 B. WITTE, *Politica, economia e religione nell'epoca della globalizzazione*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e una categoria del moderno*, cit., p. 339.

Il creato, riassorbito in sé il proprio giudizio di condanna quale suo eterno ed immanente supplizio, assume così una natura fatale, quasi spettrale, il cui unico linguaggio è il lamento: conformemente al *Trauerspiel* barocco – modello euristico di quel mondo infernale della creazione che è il Moderno,²⁸ quale “lacerazione a priori di ogni tradizione” e “paradigma del destino del soggetto moderno”²⁹ –, scrive Benjamin, “tutta la natura comincerebbe a lamentarsi, se le fosse dato di parlare” (GS II/1, 139; MG 174). Questo lamento è il suo purgatorio, attraverso cui essa cerca infruttuosamente un altro linguaggio in cui dar libero sfogo al proprio desiderio sempre riemergente di speranza: quello della *redenzione*, “il tempo divinamente compiuto”. E poiché nel mezzo di questo cammino di purificazione la natura si vede inevitabilmente tradita dal linguaggio, che non può accedere ad un significato superiore che possa redimerla dal male, “quell’inibizione immensa del sentimento diventa lutto (*Trauer*)” (GS II/1, 138; MG 174), muta disperazione chiusa in una sorta di “silenzio vegetale”. In questo mutismo spettrale il creato si presenta ossificato nel “volto rigido della natura significante” (GS I/1 347; II 207), volto deturpato, prossimo al suo definitivo smembramento e trasformato – nei suoi tratti lacerati e irricomponibili – nel deserto disperante di ogni utopia e promessa di felicità: la discarica di tutto ciò che è desiderio umano di ulteriorità, il pozzo dell’oblio di ogni possibile redenzione.

Benjamin è attento lettore di Kafka, tanto che proprio questo oggetto di studio “ha tutte le qualità necessarie per diventare un crocicchio delle vie del mio pensiero”:³⁰ esso, come crocevia di idee e riflessioni che sono proprie di Benjamin stesso, possiede però il “valore che ha la consultazione di una bussola in un territorio senza strade”: il Moderno.³¹ Il mondo rappresentato da Kafka, in effetti, ha i tratti di una realtà preistorica in cui vigono leggi non scritte, che nessuno (né l’accusato, né l’accusatore) può conoscere, e in cui una colpa atavica grava sul destino dell’uomo: una sorta

28 Come scrive U. STEINER, Benjamin “concepisce il Barocco, allo stesso modo che il proprio presente, come un’età decaduta (*Zeit des Verfalls*)”: *Walter Benjamin*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2004, p. 65. Questo parallelismo si fonda dunque sulla concezione dell’età moderna come “età dell’inferno” (*Zeit der Hölle*), dove il volto del mondo – nei suoi tratti più innovativi – dà luogo al sempre-uguale (*immer wieder dasselbe*) quale “piacere innovativo dei sadici”: GS V/2, 1010-1; PW 1039.

29 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 153 e p. 166.

30 Lettera a G. Scholem del 15 settembre 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 620; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 260.

31 Lettera a W. Kraft del 12 novembre 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 628; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 265.

di *vigenza senza significato* della legge – in cui emerge il “punto zero” del suo contenuto – che definisce al meglio “il bando di cui il nostro tempo non riesce a venire a capo”.³²

Come nei primitivi ordinamenti mitici, scrive Benjamin in *Per la critica della violenza*, confini posti e definiti restano anche nel mondo di Kafka essenzialmente leggi sconosciute ai personaggi: “L’uomo può superarli senza saperlo e incorrere così nel castigo (*Sühne*). Poiché ogni intervento del diritto provocato da un’infrazione della legge non scritta e non conosciuta è, a differenza della pena, castigo. Ma per quanto crudelmente possa colpire l’ignaro, il suo intervento non è, dal punto di vista del diritto, un caso, ma destino, che si mostra qui [...] nella sua ambiguità piena di disegno” pre-stabilito e fatale (GS II/1, 198-9; AN 25).

Si tratta dunque di una maledizione che inchioda l’uomo ad uno stato di colpevolezza concernente la sua pura esistenza fattuale, sotto il cui peso schiacciante lo svolgimento dell’azione umana assomiglia al trapasso, lento e implacabile, d’interè “ere cosmiche (*Weltalter*)”. Sotto il peso della colpa naturale ci si muove come se si dovesse far rotolare il masso dell’accadere storico, “come Sisifo la sua pietra” (GS II/2, 429; II 145); gesto ripetitivo, meccanico e privo di interiorità che rivela la fondamentale alienazione dell’uomo nel mondo decaduto. Il castigo, la condanna, colpiscono allora non solo senza una colpa effettiva, bensì anche come destino (GS II/2, 412; VI 131), in quanto il trasgressore, nel *theatrum mundi* di Kafka, non può aver violato consapevolmente alcuna legge. Ci si sveglia un mattino come nel corpo di un insetto orribile, senza potersi sottrarre a questa condanna che aderisce al proprio corpo come natura corrotta e destino. Colpa e castigo sono i soli a prendere posto e a gravare sui piatti della bilancia dell’accadere mitico, “su cui beatitudine ed innocenza risultano troppo leggere e si librano in alto” senza offrire alcun contrappeso alla schiavitù demonica al contesto fatale della colpa (GS II/1, 174; AN 34).

Al fondo di questa posizione è facile intravedere una concezione neoplatonica, tendente però in Benjamin inesorabilmente allo gnosticismo,³³

32 G. AGAMBEN, *Homo sacer*, cit., p. 59.

33 Su questo giudizio espresso da J. Taubes – in particolare riguardo a un Benjamin “marcionita moderno”, per la separazione dell’“ordine del profano dall’ordine del messianico” presente nel *Frammento teologico-politico* –, si veda *Walter Benjamin - un marcionita moderno? Scholem interprete di Benjamin: un esame alla luce della storia delle religioni*, in J. TAUBES, *Il prezzo del messianismo. Lettere di J. Taubes a G. Scholem e altri scritti*, a cura di E. Stimilli, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 57-71. Cfr. anche E. STIMILLI, *Jacob Taubes*, Brescia, Morcelliana, 2004, pp. 245-248.

secondo cui “questo mondo pieno di miseria”,³⁴ più che l’esito della creazione di un Dio essenzialmente buono, è una sorta di caduta dalla sua originaria perfezione, che assoggetta il mondo creaturale alla legge, preistorica e fatale, di un destino cieco e necessitante. Il destino, tuttavia, non è il risultato di una colpa etico-morale, bensì esso rappresenta piuttosto “l’entelecheia dell’accadere nell’ambito della colpa” (GS I/1, 168; II 308): campo energetico galvanizzato da un destino in cui ogni attore è già sempre irretito, il cui unico riscatto è dato da un labile ‘principio di speranza’ la cui realizzazione non sembra appartenere a questo mondo. Solo il “nulla della rivelazione” è l’esperienza in cui l’uomo moderno può trovare – sebbene, evidentemente, soltanto *in absentia* – Dio, “la porta della salvezza”. Come Benjamin scrive a Scholem, “ho tentato di mostrare come Kafka ha cercato di trovare a tastoni la redenzione nel rovescio, direi quasi nella fodera di questo ‘nulla’. Ne consegue che ogni superamento [positivo] di questo nulla come lo intendono gli interpreti teologici [...] gli avrebbe fatto orrore”; in questo senso Kafka, nel tentativo di definire la possibilità di una proiezione del Giudizio Universale nel corso patologico e luttuoso del mondo storico, “ha fallito”,³⁵ e “l’opera della Toràh – se ci atteniamo alla rappresentazione di Kafka – è stata [...] vanificata”.³⁶

Kafka, ricorda Benjamin, disse un giorno all’amico Max Brod che il mondo, più che essere il prodotto di un cattivo demiurgo (il che sarebbe stato troppo pessimistico anche per Kafka), è il frutto del cattivo umore di Dio, “l’esito di una sua cattiva giornata” (GS II/2, 414; VI 132). Al di fuori di quest’ordinamento vi sarebbe sì infinita speranza, soltanto *non per noi*. La redenzione non è un “premio sulla vita”, bensì “l’ultimo rifugio” di quell’uomo che si vede la strada sbarrata “dal suo proprio osso frontale” (GS II/2, 423; VI 139-40). Detto in altri termini, la creazione, dal punto di vista della tristezza e del lutto ad essa connaturati, può essere rappresentata, con un simbolo matematico d’inflessione cusaniiana, da “un ramo di un’iperbole di cui l’altro ramo è situato nell’infinito”: questo infinito, irraggiungibile in tale vita terrena, è la salvezza, che si configura come la ripetizione della stessa grande recita della storia mondiale su di un altro piano, in vista di una salvezza per noi sempre e comunque inaccessibile (cfr. GS II, 135-6; MG 170). Come per le rappresentazioni luttuose del Barocco – da cui emerge “la prepotenza organica della sfera

34 J. TAUBES, *Walter Benjamin - un marcionita moderno?*, cit., p. 59.

35 Lettera a G. Scholem del 20 luglio 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 614; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 256.

36 Lettera a G. Scholem dell’11 agosto 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 618; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 258.

allegorica”³⁷ quale cesura irricomponibile tra finito ed infinito –, l’idea della soluzione del destino tragico del mondo non si trova più all’interno della sua sfera drammatica, bensì essa rimanda ad un aldilà, assolutamente irrapresentabile, in cui la morte sarà *asintoticamente* redenta, il male convertito *indefinitamente* in felicità. La ripetizione continua della mesta vicenda terrena è il solo modo per dissimulare questa infinita divaricazione allegorica tra segno e significato, fenomeno e idea, mondo della natura (del lutto e della colpa fatale: elementi del tempo statico e lapidario del mito) e mondo del significato (la natura soprasensibile, finalmente redenta: il tempo pieno e messianico della redenzione, in cui ogni attimo della storia passata sarà “assolutamente citabile”).³⁸ In tal senso, scrive Benjamin ne *Il significato del linguaggio nel “Trauerspiel”*, nel dramma barocco “i due principi metafisici della ripetizione s’intrecciano e rappresentano il suo ordine metafisico: processo ciclico e ripetizione, cerchio e due [...]. Il contrasto fra il suono e il significato [...] resta come qualcosa di spettrale (*Geisterhaftes*), di terribile” (GS II/1, 139; MG 175).

Il *Trauerspiel*, come anche il mondo di Kafka, scrive Benjamin, non è altro che “l’applicazione artistica dell’idea storica della ripetizione”: una meccanica coazione a ripetere, sotto la forma di eterno ritorno dell’identico, che non può certo offrire l’immagine di una vita più alta, risolutiva rispetto alla vicenda mondana. Il lutto, nel suo rapporto angoscioso con la sua agognata eppure impossibile redenzione mondana, “non è altro che l’una di due immagini speculari” della stessa realtà morbosa, tali da rimandarsi continuamente l’un l’altra soltanto l’ombra spettrale di se stesse, duplicandosi – come nel fenomeno catottrico della miriopsia – all’infinito.³⁹ I defunti, in tal senso, in questa parodia luciferina dell’aldilà, diventano spettri che continuano immutati ad agire affannosamente perpetuando lo stato di cose terrene attanagliato dalla colpa e dal male, senza poter accedere ad un senso altro, ovvero “senza certezza di una vita più alta” (GS II/1, 136; MG 170-1).

Questa visione asintotica è tipica del procedimento allegorico (come divaricazione lacerante del segno sensibile e dell’idea significata) e, non a

37 Lettera a G. Scholem del 22 dicembre 1924, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 366; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 107.

38 Mentre l’immagine simbolica, quieta nella propria plasticità, “genera una totalità bella”, la scrittura allegorica, quale figura intrinsecamente storica, “produce frammenti in cui la bellezza è stata esorcizzata dall’erudizione, in particolare come ‘erudizione teologica’”: J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 179.

39 “Da dove è presa la proposta di Picabia di far vedere due specchi l’uno o contro l’altro e uno dentro l’altro?”: GS V/2, 1005; PW 1033.

caso, il mondo descritto da Kafka esprime essenzialmente, secondo Benjamin, una critica del simbolo a favore dell'allegoria. In esso forma e contenuto, fenomeno e idea si librano nel cielo della narrazione come due sfere indipendenti e non coordinabili fra loro:⁴⁰ tutta la sua opera, infatti, nel suo carattere continuo di rinvio e nel suo indugiare nelle più dettagliate descrizioni che danno luogo ad interminabili combinazioni di pensieri,⁴¹ “rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove”. Kafka, continua Benjamin, “toglie al gesto dell'uomo i sostegni tradizionali e ha così in esso un oggetto a riflessioni senza fine” (GS II/2, 418-20; VI 136-7), senza poter mai accedere alla pienezza di una dottrina che possa risolvere l'agire umano nel proprio significativo compimento, affinché esso “sia del tutto ‘piano’” e dispiegato innanzi al pensiero (ivi 421; VI 137): “Le poesie di Kafka sono allegoriche per natura. Ma la loro sventura e la loro bellezza è che esse dovevano diventare *più* che allegorie. Esse non si stendono schiettamente ai piedi della dottrina come l'Hagadàh al cospetto dell'Halachàh. Una volta accucciate le danno improvvisamente una zampata”.⁴²

Dalle storie di Kafka, secondo Benjamin, emergerebbe “il grembo oscuro dei tempi”, più arcaico ancora rispetto al mito. Queste forze preistoriche, tuttavia, “si possono considerare, allo stesso titolo, come potenze storiche dei nostri giorni” (GS II/2, 427; VI 143), del Moderno cioè inteso come “mondo palustre” e affetto da una colpa atavica: quella di essersi negato ogni speranza in una concezione paralizzante del mondo storico come ossificata *Natur-Geschichte*. Si tratta in effetti dell'“epoca della massima estraniamento degli uomini fra di loro, dei rapporti infini-

40 Come Benjamin confessa ad Adorno, il suo saggio su Kafka si sarebbe approfondito intorno al “rapporto ‘allegoria=simbolo’, nel quale credo di aver colto l'antinomia che determina le opere di Kafka più correttamente che non l'antitesi ‘parabola=romanzo’”: Lettera del 7 gennaio 1935, in *Lettere 1913-1940*, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 639; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 276.

41 Indugiare, scrive P. CRESTO-DINA, “è la predisposizione di chi, alieno da ogni precipitazione, si sappia già prossimo alla meta e al tempo stesso infinitamente lontano da essa [...]. Ci si trattiene presso i frammenti, ma la direzione del procedimento è progressiva, il polo magnetico verso il quale tende la costruzione è l'immagine dialettica”, nella quale tempi e materiali eterogenei sono destinati a convergere”: *Messianismo romantico. Walter Benjamin interprete di Friedrich Schlegel*, Torino, Trauben, 2002, p. 61.

42 Lettera a G. Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 673; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 347.

tamente mediati, che sono ormai i loro soli” possibili (GS II/2, 436; VI 151): ovvero dell’epoca, come scrive Benjamin nel saggio dedicato a N. Leskov, della disgregazione dell’esperienza narrabile, della perdita della tradizione e della saggezza tramandata, elementi che costituiscono “il lato epico della verità”, capace di legare gli uomini in un comune mondo dell’esperienza.⁴³ Sicché il corpo minuto e fragile dell’uomo, in assenza dell’autorità dei sostegni tradizionali e di ogni idea di eternità, si trova esposto ad “un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali” (GS II/2, 439; AN 248); esse destabilizzano il suo vissuto deformandolo mostruosamente e riconsegnandolo all’incerta ed ambigua sfera del destino. Tutto ciò, scrive Benjamin, costituisce in effetti quel nichilismo devastante che “è il nucleo profondo dell’intimità borghese” (GS V/1, 286; PW 285), il risvolto demonico della società capitalistica quale *nomos basileus*, ad un tempo mitico e tecnocratico, che tiranneggia su tutta la realtà: il capitalismo, quale nuova “religione culturale” (GS VI, 100; CS 284), “fu un fenomeno naturale col quale un sonno nuovo e dei nuovi sogni avvolsero l’Europa, dando vita ad una riattivazione delle forze mitiche” (GS V/1, 494; PW 511); “solo l’osservatore superficiale può negare che tra il mondo della tecnica e l’arcaico universo simbolico della mitologia esistano delle corrispondenze” (ivi 576; 597). Il capitalismo, di fatto, “è il primo caso di un culto che non toglie il peccato, ma genera la colpa [...]. Un’immensa coscienza della colpa, che non sa togliersi il peccato, fa ricorso al culto non per espiare in esso questa colpa, bensì per renderla universale, martellarla nella coscienza e infine e soprattutto includere Dio stesso in questa colpa per infine interessare lui stesso all’espiazione” dello stato di disperazione del mondo, “lo zenit della sua colpevolizzazione” (GS VI, 100-1; CS 284).

Questo “premondo mitico” (*mythische Vorwelt*) riemergente dagli inferi, attraverso cui affiora in superficie il *malum mundi* in seno al presente, “si accinge a sopprimere grandi masse di abitanti in questo pianeta”, e la sua terrificante ombra premonitrice “si proietta teoreticamente nella fisica

43 “Il venir meno della narrazione è così anche il venir meno della tradizione. In questo senso oggi siamo più poveri di ieri e, come Benjamin osserva, siamo esposti alla barbarie; una barbarie che peraltro non va letta sotto il segno della decadenza (che è la categoria storica che corrisponde, pur con segno rovesciato, a quella del progresso), ma sotto il segno di una cesura radicale, che comporta un nuovo inizio, a partire da condizioni che non possono reggersi sulle ricchezze accumulate dal passato”: U. PERONE, *Benjamin e il tempo della memoria*, in “Annuario filosofico” n. 1 (1985), p. 245.

moderna e praticamente nella tecnica bellica”.⁴⁴ Questa realtà infernale, che sta minacciosamente in agguato dietro il fantoccio ‘progresso’ – e, di fatto, l’odierno concetto del progresso “va fondato nell’idea della catastrofe” (GS V/1, 592; PW 614) –, oggigiorno si preannuncia negli epifenomeni dell’inflazione (che getta sul lastrico masse consistenti di lavoratori) e della guerra chimica (quale sviluppo coerente della produzione capitalistica, governata da una tecnocrazia che non esita a vedere nell’uomo una mera risorsa economica). Come Benjamin dichiara nel frammento *Segnalatore d’incendio*: prima che la scintilla raggiunga la dinamite che potrebbe portare ad un esito catastrofico l’intera storia della civiltà europea, “la miccia accesa va tagliata” (GS IV/1, 122; II 441). Occorre cioè ricorrere al “freno d’emergenza” della locomotiva ‘progresso’, che possa arrestare l’accadere storico, presentandosi nella forma ‘mitica’ dell’assoluta irrevocabilità, prossimo a precipitare nel baratro dell’annichilamento dell’intero genere umano: il contestare la concezione progressiva ed evolucionistica della storia, in ultima istanza, “è la decisione di sottrarre l’umanità, all’ultima ora, alla catastrofe che di volta in volta la minaccia” (GS I/3, 1232; CS 101).⁴⁵

Tale premondo luciferino si fa anche visibile, sotto l’influsso della progressiva tecnicizzazione della prassi e dei rapporti interumani, nella trasformazione del proletario in automa, il vero abitante di una sfera demonica di esistenza assoggettata ad un tempo omogeneo e vuoto, indefinitamente ripetentesi e meccanico, ridotto a mero “spazio mitico” (come quello meramente quantitativo misurato dagli orologi): “I gesti ripetitivi, svuotati di senso e meccanici dei lavoratori con la macchina [...] sono simili ai gesti automatici dei passanti nella folla, descritti da Poe e Hoffmann. Gli

44 Lettera a G. Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 762; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 346.

45 La valutazione benjaminiana della tecnica è peraltro polivalente: “Non c’è antitesi più scialba ed ottusa di quella che pensatori reazionari come Klages si sforzano di istituire tra lo spazio simbolico della natura e la tecnica. Ad ogni formazione naturale veramente nuova, e tale è in fondo anche la tecnica, corrispondono nuove ‘immagini’”: GS V/1, 492; PW 510; “Quando e come accadrà che quegli universi di forme, che nella meccanica, nel cinema, nella tecnologia, nella nuova fisica, ecc. si sono sviluppati indipendentemente da noi fino a sopraffarci, ci mostreranno ciò che in essi appartiene alla natura? Quando sarà raggiunto quello stadio della società in cui queste forme o le loro discendenti ci si presenteranno come forme naturali? Certo, ciò non mette in luce che un momento dell’essenza dialettica della tecnica (quale, è difficile a dirsi: l’antitesi, se non la sintesi). In ogni modo è vivo nella tecnica anche il momento opposto: il raggiungimento di scopi estranei alla natura con mezzi a loro volta estranei e ostili ad essa, che si emancipano dalla natura per asservirla”: ivi 500-1; 518-9.

uni e gli altri, vittime della civiltà urbana e industriale, non conoscono più l'«esperienza» autentica (*Erfahrung*), fondata sulla memoria di una tradizione culturale e storica»,⁴⁶ ma soltanto esperienze intime, puntuali e scioccanti (*Chocerlebnisse*),⁴⁷ tale da indurli ad un comportamento meramente reattivo e meccanico, alla stregua di automi che “hanno completamente liquidato la loro memoria”. Immemore dell'origine salvifica e destabilizzante dall'«atrofia progressiva dell'esperienza» (GS I/2, 611; AN 93), l'uomo moderno – che è appunto “un uomo derubato della propria esperienza” (GS I/2, 636; AN 115), esposto all'istantaneità di *chocs* puntuali e non sedimentabili in vera e propria “esperienza” (*Erfahrung*)⁴⁸ – è così prossimo ad essere inghiottito dal *Moloc* progresso, in cui egli riconosce soltanto l'estensione del sapere accumulato dalle scienze naturali, “ma non i regressi della società” (GS II/2, 474; VI 474): non rendendosi conto che, come già insegnava Jakob Burckhardt, dietro ogni progresso della scienza si nasconde sempre il pericolo del regresso della civiltà (GS I/2, 699; CS 41), il cosiddetto “lato distruttivo di questo sviluppo tecnologico”.⁴⁹

In effetti, “le energie che la tecnica sviluppa oltre una certa soglia sono distruttive” (GS II/2, 475; VI 475), ed esse hanno come conseguenza – portati all'estremo – il duplice sfruttamento della natura e dell'uomo fino al grado zero, al punto di non ritorno nel processo di perdita ed oblio della vera ‘natura ed umanità dell'uomo’. La tecnica, in altri termini, dando luogo ad un vero e proprio “delirio dell'annientamento”, rappresenta la perdita dell'antico legame tra uomo e cosmo incentrato sul sentimento panico dell'ebbrezza: quell'esperienza di meraviglia e di coinvolgimen-

46 M. LÖWY, *Segnalatore d'incendio Una lettura delle tesi* Sul concetto di storia di Walter Benjamin, trad. dal francese di M. Pezzella, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 22.

47 Cfr. U. PERONE, *Benjamin e il tempo della memoria*, cit., pp. 246-247.

48 Si tratta dunque della “disgregazione di tutti i precedenti paradigmi narrativi [...] e si potrebbe dire che tale disgregazione inauguri lo spazio di una riflessività totalmente nuova. La descrizione che Benjamin dà di Baudelaire e dell'emergere del modernismo da una nuova esperienza della tecnologia della città, che trascende tutte le precedenti abitudini della percezione corporea, risulta al contempo singolarmente pertinente e singolarmente antiquata alla luce di questo nuovo balzo in avanti, pressoché inimmaginabile, nell'alienazione tecnologica”: F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. dall'ing. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 60.

49 A proposito del *malismus* di Burckhardt e della sua considerazione patologica dell'accedere storico, cfr. K. LÖWITZ, *Jakob Burckhardt. L'uomo nel mezzo della storia*, trad. dal ted. di L. Bazzicalupo, Bari, Laterza, 1991, p. 92. Per il rapporto tra Benjamin e Löwith, rimando al mio saggio *Storia, messianismo e natura in Karl Löwith e Walter Benjamin*, in “Annuario Filosofico”, n. 21 (2005), pp. 413-432.

to estatico con il tutto del cosmo “che sola ci assicura dell’infinitamente vicino e dell’infinitamente lontano, e mai dell’uno senza l’altro”. La prima guerra mondiale, in particolare, ha inaugurato su scala planetaria quella forma moderna di connubio nichilistico e perverso con le potenze cosmiche, capace di trasformare “il letto nuziale” del creato “in un mare di sangue”; ora, continua Benjamin, quasi con parole profetiche, “masse umane, gas, energie elettriche sono state gettate in campo, correnti ad alta frequenza hanno attraversato le campagne, nuovi astri sono sorti nel cielo, nello spazio aereo e negli abissi marini risuonava il rombo delle eliche, e da ogni parte si sono scavate nella madre terra fosse sacrificali” (GS IV/1, 147; II 462).

Questo mondo infernale, sottolinea Benjamin, apparve a Kafka soltanto in un “mondo complementare”, privato, che egli esperì direttamente nel chiaroscuro dell’apparato burocratico e nella crisi dell’“antichissimo rapporto padre-figlio”, stravolti dal venir meno di ogni elemento di carattere etico e da ogni centro di unificazione tradizionale. Molti indizi, in effetti, “fanno ritenere che il mondo dei funzionari e quello dei padri sia – per Kafka – lo stesso”, entrambi segnati in profondità dal “peccato originale” (*Erbsünde*): “Il padre è colui che punisce. La colpa lo attira come i funzionari dei tribunali” (GS II/2, 411-2; VI 130).

Il mondo privato del narratore Kafka è però il complemento esatto di un’intera epoca messa profondamente in crisi dalla perdita della tradizione: “Kafka percepì il complemento, senza percepire ciò che lo circondava”; se si dice che egli percepiva quanto stava per accadere, senza accorgersi ancora di ciò che oggi è ormai palese – la catastrofe storica dell’umanità intera –, “egli tuttavia lo percepisce in quanto *singolo* che ne è colpito”, come privato cittadino che interiorizza la dissoluzione degli antichi rapporti tradizionali proiettandola esclusivamente nel contesto vitale a lui più prossimo: “I suoi gesti dell’orrore beneficiano [ancora] del meraviglioso *margin*e che la catastrofe non conoscerà”; è per questa ragione che l’orizzonte più vasto della realtà descritta da Kafka “tanto spesso è [ancora] così sereno e popolato di angeli”, sebbene egli stesso si avvertisse come schiacciato da un “peso cosmico (*Weltlast*)”⁵⁰ che inibiva ogni suo positivo percorrimto di una via salvifica. Il premondo mitico, “il presente segreto di Kafka”, è dunque “l’indice di filosofia della storia” che, nella prospettiva dell’interprete odierno, deve amplificare l’intimo disagio dello scrittore dall’ambito

50 Lettera a G. Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 762; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 346-7.

della condizione privata ad una dimensione veramente epocale.⁵¹ Si tratta di quella dimensione autenticamente storica che, tuttavia, non è stata direttamente accessibile all'opera precorritrice e profetica di Kafka.

L'incapacità odierna di scambiare e rielaborare il patrimonio delle esperienze, la perdita della memoria (e Mnemosyne, colei che ricorda, era non a caso per i Greci "la Musa dell'epica", ciò che garantiva la trasmissibilità della verità in quanto fonte inesauribile di ciò che è narrabile, della tradizione stessa), il tramontare del mondo morale e dell'esperienza collettiva: questi, per Benjamin, sono tutti elementi che appartengono ad un mondo creaturale "infeudato al mito", la cui voce naturale – soffocata dal rimosso e dall'incapacità di riattingere a quell'"inadempito" che abita nelle profondità del passato – è quella del lamento e della disperazione: è proprio la sua eco a risuonare maestosa dalle storie di Kafka. Da esse emergerebbe lo spirito degli antichi "statuti mitici" (GS II/1, 199; AN 26), "un residuo dello stadio demonico di esistenza degli uomini" (GS II/1, 174; AN 34), anteriore ad ogni vera idea di giustizia, in cui la punizione per prima "crea a se stessa il proprio colpevole" (GS I/3, 1234; CS 94).

L'opera di Kafka, scrive Benjamin a Scholem, può essere descritta come il resoconto enigmatico della "malattia della tradizione", della tragica dissoluzione della verità nella sua consistenza haggadica, in quanto passibile cioè di essere tramandata e narrata nel corso delle generazioni: "È questa consistenza della verità che si è perduta"; oramai "restano soltanto i prodotti della sua disgregazione [...]: da una parte la diceria delle cose vere (una sorta di giornale teologico sussurrato in cui si tratta del malfamato e dell'obsoleto); l'altro prodotto di questa diatesi è la follia, che certo si è giocata integralmente il contenuto proprio della saggezza".⁵² Questa follia, che è il risultato del permanere di un relitto di tradizione in assenza di ogni fondazione teologica, è altresì ciò che, come Kafka evidenzia nel racconto *La verità su Sancio Pancia* ispirato a Cervantes, ha permesso proprio a Sancio Pancia di proiettare il suo demone fuori di sé (quello che si potrebbe definire l'aspetto nichilistico ed irreligioso del suo io, che ha obliato e rimosso la trascendenza), esorcizzandolo nella figura tragicomica del don Chisciotte. E ciò per ottenere in cambio da questo processo di sdoppiamento della propria identità qualche istante di serenità, consegnando al silenzio la lacerazione irricomponibile fra Torah (la legge, la verità) e tradizione

51 Lettera a G. Scholem del 14 agosto 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 618; trad. it. *Lettere 1913-1940*, cit., p. 258.

52 Lettera a G. Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 763; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 347.

(l'*haggadah*). Seguendo a rotta di collo questo prodotto della sua immaginazione nelle sue scorribande prive di un "oggetto predestinato (che avrebbe dovuto essere appunto Sancio Pancia)", Sancio Pancia ha continuato indirettamente a vivere storie che, pur non avendo nulla più a che vedere con la verità, non facevano male a nessuno",⁵³ neanche a se stesso. Queste avventure, oggetto di una narrazione svincolata da ogni idea di origine,⁵⁴ mettono in luce ciò che potrebbe essere la tradizione talmudica (haggadica) in assenza del continuo storicizzarsi di un'origine-vortice permanente, mediante la rimozione epocale della stessa inesauribilità del vero: una parodia di se stessa, un commento "buffonesco" e "comico" che tiene per vero quel vuoto di senso lasciato dall'assenza della Legge, portando così alle estreme conseguenze "gli aspetti comici della teologia ebraica".⁵⁵ In effetti, Kafka non osava associare alla propria opera "le promesse che la tradizione [ebraica] ricollegava a quelle della Torah", di essere cioè la porta della giustizia: "I suoi aiutanti sono sagrestani rimasti senza parrocchia, i suoi scolari, studenti senza scrittura" (GS II/2, 437; VI 152), mentre la sua intera opera è costituita da parabole irrisolte (quasi satiriche) innanzi a cui si staglia enigmatica l'idea della redenzione come l'impossibilità più propria di quest'ordinamento mondano: quasi "consolazione che si dà per quelli che non hanno più speranza di consolazione" (GS I/3, 1240; CS 76).

La vera idea di tradizione, precisa Benjamin in altro luogo, come ri-attingimento intrastorico all'originario, poggia sull'idea di discontinuità temporale e sui brani d'eternità disseminati nel corso della storia creaturale: questo *discontinuum*, da cui affiora l'eterno, convalida "il nesso di un nuovo inizio con la tradizione" (GS I/3, 1242; CS 79), per cui ogni odierno rapportarsi all'origine si configura allo stesso tempo come *restauratione* ed *esplicazione produttiva* delle virtualità insite nell'inesauribilità del principio, anche alla luce delle nuove esigenze e sollecitazioni che scaturiscono dall'attualità del presente. Come a dire, anche se l'imminenza di una catastrofe e lo stato d'eccezione sono la sola condizione permanente dell'accadere storico (il *malum mundi*), le forme che il male assume nella storia, tuttavia, variano continuamente. La risposta salvifica

53 F. KAFKA, in *I racconti*, trad. dal ted. a cura di G. Schiavoni, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 406.

54 In tal senso, scrive P. CRESTO-DINA, in Kafka, secondo Benjamin, "alla perdita del dato positivo della rivelazione supplisce l'esegesi, al dissolversi della verità la riflessione su di essa, alla rinuncia alla 'tradibilità del passato' la sua 'citabilità'": *op. cit.*, p. 7.

55 Lettera a G. Scholem del 4 febbraio 1939, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 803; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 380.

con cui affrontare di volta in volta il negativo nasce perciò da una cortocircuitazione produttiva in cui ciò che è originario (sotto forma di schegge divelte d'eternità) viene a scontrarsi – nell'attimo destabilizzante del pericolo (*extremus necessitatis casus*) – con il presente, costituendosi in monade e 'cesura salvifica' del tempo. Solo a partire da questa 'collisione attualizzante' il passato, inteso come relitto dell'origine, può enucleare la sua virtualità redentiva, affinando la sua promessa salvifica rispetto alla nuova costellazione di pericoli minacciante da vicino l'odierna civiltà. La conoscenza storica, al cospetto di una tradizione così concepita, sarà così costantemente scissa tra "la conservazione e l'esplicazione del potenziale utopico segreto",⁵⁶ virtualità redentiva che affiora incessantemente dal passato attraverso *immagini folgoranti* in cui si saldano originalmente ciò che è originario (ciò che è *più che passato*, in quanto principio permanente e inesauribile di ogni fenomeno), il malinconico e tetro presente, nonché il futuro salvifico segretamente atteso; ovvero in cui si sovrappongono spazialmente, nell'attualità effimera del presente, "il passato immemorabile e l'avvenire utopico del fenomeno originario".⁵⁷

Quello descritto da Kafka è dunque un mondo oscuro, marcescente e spettrale, "la cui lussuria sfrenata è invisibile alle pure potenze della luce celeste". L'oblio, da cui sono affetti i protagonisti dei romanzi di Kafka, è in stretto contatto con questo "mondo inferiore", intriso di pura materialità affetta da un morbo che ingenera uno stato febbrile, ottundimento della coscienza e pulsioni incontrollate ed entropiche. Questo mondo mitico si confonde con il dimenticato, il rimosso della preistoria, che perseguita l'uomo del presente come una colpa oscura, lasciando il proprio segno sul corpo umano come un'incisione epidermica deformante, corpo che reca certa testimonianza dell'infrazione commessa con la sua stessa esistenza deietta e decaduta.⁵⁸ Si tratta di una "colpa enigmatica" muta come l'animale, l'insetto, nel cui mistero abissale affondano le radici l'infelicità dei nostri antenati e la nostra angoscia presente (GS II/2, 430; VI, 146): *angoisse mythique* dell'uomo moderno (GS V/1, 61; PW 23). Il senso ultimo e sorprendente del *Processo*, ibrido inarrivabile di elementi satirici e mistici, scrive Benjamin, "è forse quello blasfemo di ricordare all'uomo, che quello stesso Dio che gli ha assegnato la vita, gliela complica con que-

56 R. WOLIN, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 263-264.

57 S. MOSÈS, *op. cit.*, p. 146.

58 Cfr. F. KAFKA, *Nella colonia penale*, in *I racconti*, cit., pp. 179-209.

sto procedimento giudiziario, punendolo [proprio] per averlo dimenticato” (GS II/3, 1258; VI 159).

Il rimosso, in Kafka, riguarda la “non definitività del passato”, le virtualità advenienti e salvifiche insite nella protostoria originaria, quand’essa venga naturalizzata in mera preistoria atavica, offrendo così una “immagine ‘eterna’ del passato” fissato rigidamente in natura infernale (GS I/2, 702; CS 51). Detto altrimenti, l’oblio concerne la caduta dall’origine in quanto fissata in rigido processo fatale ed irreversibile, dimentichi dell’infinita ulteriorità che risiede virtualmente nella costituzione integralmente storica e costantemente futuribile del principio originario. In altri termini, si tratta dello scarto creaturale rispetto all’origine in quanto ossificato – mediante rimozione del carattere *storico-adveniente* del vorticoso fenomenizzarsi del principio – *in lapidario paesaggio infernale*, eternamente presente e sordo ad ogni idea di futuro e ad ogni speranza. Il dimenticato, come si vedrà, riguarda in Benjamin sempre la speranza e la possibilità recondita di una felicità futura, ancora insita in quello *slancio originario – Ur-Sprung* – che immette il principio nella vicenda creaturale alla stregua di un vortice intrastorico. Allo sguardo dialettico dello storico, il dimenticato appare infatti “carico di tutta la vita vissuta che ci promette” (GS IV/1, 267; V 386);⁵⁹ mentre il melancolico, con spavento, vede l’intera storia del mondo “ricaduta nel nudo stato di natura. Nessun fiato di preistoria (*Vorgeschichte*) la circonda. Nessuna aura” (GS I/2, 643-4; VII 408).

Forse in ciò è da vedersi l’ambigua espressione di Benjamin secondo cui Kafka, novello Sancio Pancia, sperimentando la contraddizione odierna tra patrimonio delle esperienze tradizionali (sempre più aggredite da una tecnocrazia imperante) e verità, rinunciò a quest’ultima per poter continuare ad onorare l’impegno rabbinico – con i suoi racconti intrisi di saga e leggenda – volto alla “trasmissibilità della verità”.⁶⁰ tentare disperatamente di scrivere ‘storie’ rinunciando alla permanenza della verità nel suo costitutivo proiettarsi nel futuro (nell’attualità instabile del nostro presente), registrare e rielaborare la *Verfallsgeschichte* prescindendo da

59 “Verso questa possibilità può solo volgersi quell’esercizio della mente, offerto dalle ‘grandi regole dell’ascesi’, che culmina in una vigile attenzione: in un’attenzione rivolta sia verso l’esterno che verso l’interno. E la porta che custodisce l’interno è quella ‘teologica’ della memoria. Nel deforme dell’esistenza piegata, la memoria è la scintilla che rende presente, seppur per un fulmineo attimo, la figura originaria della sua integrità”: F. DESIDERI, *Il fantasma dell’opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell’arte contemporanea*, Genova, Il Melangolo, 2002, p. 83.

60 Lettera a Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 763; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., 347.

quell'“alone di inconclusività che urge all'essere”⁶¹ proprio dell'origine, obliando dunque l'“essenza non delimitabile del vero” (GS I/1, 208; II 70); tutto ciò significa per Benjamin *produrre arte senza speranza*. Ovvero, nel caso specifico di Kafka, inventare situazioni poetiche che chiudono i suoi personaggi in un mondo senza *ulteriorità* e senza possibili aperture alla trascendenza, dove la partita decisiva fra le forze del bene e quelle del male (il “regno delle Madri” e il “regno delle forme”, notte e giorno, inconscio e assoluto;⁶² ovvero i mostri della notte e il culto solare degli dei,⁶³ per dirla con Thomas Mann, un autore tanto ammirato da Benjamin fino a scontrarsi a questo proposito con l'amico B. Brecht, “che lo detestava”)⁶⁴ si è oramai già giocata ed ha avuto un esito catastrofico per l'uomo: egli è oramai rinchiuso nella gabbia d'acciaio di un destino cieco e sordo alle sue sofferenze passate e presenti, in cui la speranza – obliata e rimossa dagli anfratti, cesure e scorie residuali del mondo decaduto – si è paradossalmente rovesciata in colpa e castigo.

La speranza, tutt'al più, può apparire nel mondo di Kafka solo trafigurata in un'*immagine statica ed onirica*, in un'“immagine di sogno” (*Traumbild*), come avviene nei tratti sognanti di ogni “utopia regressiva” (GSV/1, 55; PW 15). Essa consiste non già nel riattigliamento alle virtualità recondite dell'origine, bensì nella restaurazione di un determinato stadio storico arcaico, “un irrigidito miscuglio di vecchio e nuovo”,⁶⁵ appellandosi così al sogno illusorio di un'“età dell'oro” o della “società senza classi” – oramai inevitabilmente trascorse e tramontate – in cui viene smorzato ogni autentico desiderio di riscatto che scaturisca dall'attualità della situazione presente nel suo imprescindibile nesso con l'origine. Quest'ambiguo miscuglio di passato antichissimo e urgenza del presente “è l'apparizione figurata della dialettica, la legge dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica un'im-

61 G. BOFFI, *Nero con Bambino. L'antropologia impolitica di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 1999, p. 85.

62 S. GIVONE, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988, p. 81.

63 T. MANN, *La montagna incantata*, trad. it. di B. Giachetti-Sorteni, Milano, Dall'Oglio, 1930, vol. II, pp. 169-170.

64 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit., pp. 227-8.

65 J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 231. I poli di questa dialettica, prosegue l'autore, “erano la *Technik* e la ‘storia originaria’, combinate dalla falsa coscienza in immagini ambigue ed indefinite. La funzione dell'analisi critica [...] era quella di bloccare l'ambiguità delle immagini offerte, e infine costringerle a liberare, in senso storico e politico, le energie imprigionate nella loro ambiguità”.

magine di sogno” (*ibid.*). Di fatto, com’è stato osservato, in Benjamin “l’arcaico non redento dal futuro è solo perturbante”.⁶⁶

Di contro, scrive Benjamin, “solo le immagine dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche)”, in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’ora (*Jetzt*) in una costellazione, satura di tensioni, in cui “la verità è carica di tempo fino a frantumarsi” (GS V/1, 578; PW 599). In questa costellazione storico-politica, in cui ne va della salvezza dell’uomo, “il tempo sta in equilibrio ed è giunto ad un arresto (*Stillstand*)” messianico (GS I/2, 702; CS 51), sospensione salvifica di ogni *procurus* temporale in cui è dato ritessere gli eventi in vista della platonica salvazione (ed emancipazione) del fenomeno dalla costellazione mitica che lo imprigiona con la sua onirica fantasmagoria – fissazione allucinatoria che si manifesta come essenzialmente compenetrata da un’ambiguità insuperabile: “Un’immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un’immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un’immagine del genere è la prostituta, che è insieme venditrice e merce” (GS V/1, 55; PW 15).

In questo *ribaltamento assiale* del tempo e della storia, Benjamin s’impegnerebbe così ad “un *drastico rovesciamento* del rapporto fra orizzonte delle aspettative e ambito dell’esperienza, attribuendo a tutte le epoche passate un orizzonte di aspettative insoddisfatte, ed al presente orientato verso il futuro il compito di sperimentare nella rammemorazione un passato di volta in volta corrispondente in modo tale che noi possiamo soddisfarne le aspettative con la nostra debole forza messianica”; ora, prosegue Jürgen Habermas, “questa esigenza di redimere epoche passate, che di volta in volta indirizzano verso di noi le loro aspettative, rammenta l’idea, familiare alla mistica ebraica e a quella protestante, della responsabilità che gli uomini hanno per il destino di un Dio che nell’atto della creazione ha rinunciato alla sua onnipotenza in favore di una pari libertà dell’uomo”.⁶⁷

Il peso del dimenticato, di una colpa più subita che commessa deliberatamente, scrive Benjamin, assomiglia a Odradek, “il più strano bastardo che la storia abbia generato con la colpa in Kafka” (GS II/2, 431; VI, 146): essere misterioso a forma di rocchetto a stella, che vive chiuso nei bauli e nei solai, per comparire di tanto in tanto come “figura enigmatica del rimosso”. Il cruccio angoscioso del padre di famiglia è che, sebbene esso non paia far

66 R. BODEI, *Le malattie della tradizione. Dimensione e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, cit., p. 217.

67 J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dieci lezioni* (Francoforte 1995), trad. it. di E. Agazzi, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 14-15 (trad. modificata).

male a nessuno, possa sopravvivergli, ruzzolando giù per le scale davanti ai piedi dei suoi figli, e dei figli dei suoi figli, “trascinandosi appresso tutto quel filo” variegato per forme e colori in cui è facile inciampare.⁶⁸

Nel mondo di Kafka, com'è dato scorgere nel riferimento a Odradek, l'affezione della materia si propaga dunque attraverso le generazioni quasi per contagio, trasmettendosi attraverso il corpo e per il semplice contatto fisico. Rileggendo Bachofen,⁶⁹ Benjamin osserva come la creazione sorga dalla sola materia: *Stoff*, in tedesco, indica una materia spessa, densa e rappresa. Essa, quale “principio materiale-tellurico”, è mediatrice di quella promiscuità generale – preistorica – di cui la più antica umanità porta l'impronta nella sua costituzione eterica. Da questa promiscuità vita e morte non sono esenti; “esse si confondono in costellazioni effimere, al fluttuare del ritmo che culla la creazione intera”. La polarità *vita-mors*, per cui dall'una si genera l'altra come in un gioco di specchi, costituisce l'aspetto ctonio ed infernale della civiltà, capace di insinuarsi profondamente nelle pieghe delle epifanie giuridico-sociali fondate sul “principio spirituale-uranico” (fonte di ogni diritto positivo). La ‘madre-materia’, come nesso di vita e morte e ‘preistoria’ dell'umanità, è stata per Bachofen “la chiave di ogni conoscenza” (GS II/1, 223; VI, 226). Questo aspetto notturno, secondo Benjamin riaffiora, sotto forma di simbolo e mito, nelle immagini originarie (*Ürbilder*) da cui è costantemente sopraffatto il presente, quasi apparizioni delle anime del passato tellurico (GS II/1, 229; VI, 232) che tormentano la vita diurna e cosciente dell'umanità. I *passages* parigini, come meandri di una creazione infernale che scorre parallelamente a quella odierna, sono i luoghi privilegiati nella modernità di queste apparizioni: sono “necropoli urbane” popolate da spettri, attraverso cui può *rivenire* il rimosso peccaminoso dei primordi della civiltà protoindustriale facendo breccia nell'apparente struttura lineare e progressiva del tempo.

Il mondo di Bachofen, come quello racchiuso nei *passages*, è immerso in un'atmosfera chiaroscura e ambigua, popolata da fantasmi. Vi si entra come nell'antro platonico della caverna, sulle cui pareti appaiono le *umbræ idearum*, che si agitano con i loro contorni sfumati al modo di spettri sfuggenti, il cui vessillo – come in una allegoria melancolica della caducità – è dato “dallo scheletro con la falce”: l'allegoria, ricorda Benjamin in *Zentralpark*, “attiene [sempre] alle rovine” (GS I/2, 666). Questa luce fioca,

68 F. KAFKA, *Gli affanni del padre di famiglia*, in *I racconti*, cit., pp. 231-232.

69 Il parallelismo Kafka-Bachofen emerge in un breve passaggio: “I suoi romanzi [di Kafka] si svolgono in un mondo palustre. La creatura appare in lui allo stadio che Bachofen definisce eterico”: GS II/, 429; VI 144.

che qui sostituisce il sole, ovvero l'idea platonica del Bene, è il “culto della morte” (*religio mortis*), al cui bagliore soffuso si dispiegano i significati ideali degli oggetti esaminati da Bachofen. Le sue idee mitologiche, scrive Benjamin, si sviluppano nei suoi scritti “maestose e prive di colori come ombre” (GS II/1, 222; VI, 42); esse svolgono la simbologia funeraria (in cui viene allo stesso tempo celebrata ed esorcizzata la mortalità naturale e la costituzione entropica della materia) come ancestrale centro fondatore della civiltà, della religione, del diritto e dell'arte.⁷⁰

Il pensiero di Benjamin, dall'inizio alla fine, è un tentativo di far breccia in questa considerazione ‘mitica’ e paralizzante che trasforma l'accadere storico – svincolato dall'origine imperitura, intorno al cui movimento vorticoso il tempo si dipana frastagliandosi nelle infinite increspature salvifiche dello storicizzarsi del principio – in una storia fissata in natura peccaminosa, in eterno e ripetitivo presente senza futuro né speranza. Esso, nel suo intento allo stesso tempo *archeologico e rivoluzionario* di rischiarare i meandri infernali della creazione per dar voce al rimosso collettivo (nella speranza di riattingere così, nella rammemorazione dell'origine, al vero spirito dell'utopia e al tema religioso della *Erlösung*), potrebbe così esser definito come “una risoluzione della ‘mitologia’ nello spazio della storia” (GS V/2, 1041; PW 1042);⁷¹ sicché, a ben vedere, “la

70 Per una critica dell'interpretazione benjaminiana di Bachofen, vista come interpretazione di sinistra nell'ambito della *Bachofen-Renaissance*, si veda F. JESI, *Bachofen*, a cura di A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, soprattutto alle pp. 38-48.

71 Come osserva F. JESI, “Bachofen – agli occhi di Benjamin – indica implicitamente e profeticamente la transitorietà della società borghese, ponendola di fronte ai simboli (di morte) cui essa si riferisce [...]”. Ora, “quella della società borghese è [...] un'arbitraria e precaria relazione univoca con simboli (di morte) che di fatto escludono qualsiasi relazione perenne con ciò che non sia la loro stessa essenza. Proprio gli stemmi di eternità cui ricorre la società borghese, sono le imprese della sua transitorietà: i presunti simboli che eternano la società borghese per sequenza ininterrotta di morte e rinascita, sono invece le allegorie del suo tempo conchiuso e della sua fine”: ivi, p. 46. In altre parole, questi simboli arcaici cristallizzati dalla memoria borghese nell'eterna presenza di un'*esistenza di morte*, possono essere fatti esplodere da una considerazione dialettica che, come quella di Benjamin, sia capace di dischiudere – dallo “ieri assoluto” della società borghese – il “domani assoluto” della redenzione e “del non essere borghese delle società future”: ivi, p. 47. La cultura borghese, in tal senso, “raggiunge con Bachofen il punto di maturazione che, essendo estremamente accentuato, sta sulla soglia della putrefazione, e proprio perciò suscita negli atti di devozione della *religio mortis* i baleni profetici che Benjamin colse”: ivi, pp. 50-51.

conciliazione del mito è il tema della filosofia di Benjamin”.⁷² Le immagini sognate, quelle fantasmagorie oniriche che trasformano la storia in mito, scrive Benjamin, “si mantengono nel decorso ciclico dell’eterna ripetizione fino a che il collettivo se ne impadronisce nella politica perché ne nasca la storia”: si tratta della vera storia messianica, aperta al futuro redentivo (GS V/I, 492; PW 509).⁷³

La dialettica del risveglio è l’organo preposto a quest’affrancamento dal mito, dove il termine ‘dialettica’ assume in Benjamin il significato di un drastico “rovesciamento” (*Umschlag*), di una conversione repentina dal sogno alla veglia ingenerante il ricordo cosciente (corrispondente alla critica storica) delle visioni oniriche della modernità, ancorate agli antichi universi simbolici: “Il risveglio è [...] la svolta copernicana e dialettica della reminiscenza”, capace di produrre “un sapere non ancora cosciente di ciò che è stato”. Si tratta del rovesciamento, eminentemente compiuto, del mondo del sognatore nell’attualità degli uomini desti, dell’“irruzione improvvisa della coscienza risvegliata” nel *sapere non-ancora-cosciente* contenuto embrionalmente nel sogno (GS V/2, 1058; PW 508): là dove erano mere immagini di sogno (prossime alla follia e al mito), parafrasando Freud a proposito del rapporto tra *Ich* ed *Es* – “Dove c’era *Es*, deve divenire *Io*”⁷⁴ –, dovranno apparire immagini storiche diurne, rischiarate dalla ragione, su cui dunque vigila la coscienza desta dello storico. Egli, a tal fine, deve aver “presenza di spirito”, esser dotato della *forza riparatrice ed anamnestic* della memoria,⁷⁵ attento a quelle fenditure salvifiche da cui – tra le trame discontinue di un passato oppresso e inappagato,⁷⁶ eppure ancora gravido di futuro – può far capolino la virtualità messianica dell’ori-

72 T.W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, cit., p. 18.

73 Sul nesso problematico messianismo-politica e sulla conversione al materialismo storico di Benjamin (a partire dal 1924), rimando a F. DESIDERI, secondo cui “è nell’approfondimento radicale dell’elemento mistico-esoterico del suo pensiero che Benjamin giunge al limite del suo rovesciamento, alla soglia della decisione *politica* [...] è l’esoterico, non altro, che si fa profano”: *Walter Benjamin. Il Tempo e le forme*, cit., p. 180.

74 S. FREUD, *L’Io e l’Es*, cit., p. 22.

75 Da questo punto di vista, com’è stato osservato, “la filosofia benjaminiana è configurabile come una teologia ebraico-platonica che aspira a salvare i fenomeni in una curvatura anamnestic del pensiero”: F. DESIDERI, *Il fantasma dell’opera*, cit., p. 110.

76 In tale senso, afferma G. MARRAMAO, la filosofia di Benjamin si oppone nettamente alla retorica delle generazioni future: “È appunto in nome dei diritti delle generazioni future che si sono costruite le ‘piramidi del sacrificio’ nel corso della storia occidentale; è in nome dei diritti di un non meglio precisato Avvenire che abbiamo sacrificato le nostre vite presenti per fabbricare paradisi in terra”:

gine, fonte imperitura del tempo autenticamente nuovo. Se *Ursprung ist das Ziel*, scrive Benjamin citando Karl Kraus, per giungere al nostro futuro salvifico “bisogna adempiere il passato nel ricordo del sogno” (ivi V/1, 491; PW 508), insinuando la critica diurna nella concezione propria di uno “storicismo narcotizzante” e nella “smania di mascheramenti” propri del secolo scorso (il Moderno) in quanto *Zeit-Traum*: periodo storico (*Zeit-traum*) essenzialmente onirico, in preda ad un sogno (*Traum*) allucinatorio quale compensazione di un desiderio di felicità sempre frustrato da quella demonica fantasmagoria prodotta dal corso lapidario e luttuoso di una storia-natura imparentata al mito (ivi 493; 509).⁷⁷

3. Metafisica del linguaggio: *Turris Babel*

La natura, secondo Benjamin, possiede un carattere essenzialmente espressivo. Essa, di fatto, è manifestazione, *explicatio* dell'origine divina, che, all'atto della creazione, ha rivelato se stessa mediante il Verbo creatore, il cui “nominare è identico a ciò che nomina”:⁷⁸ come un'eco flebile ed impercettibile, dal mondo creato “s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina” (GS II/1, 150; AN 63). Da questo principio trascendente, detto *Logos*, nel doppio significato di parola e ragione (o fondamento originario della realtà), deriva anche il linguaggio umano, con cui l'uomo “comunica la propria essenza spirituale (in quanto essa è comunicabile) nominando tutte le altre cose” (GS II/1, 143; AN 56). Nel nome, in esso esprimendosi intensivamente la pura lingua originaria, fine e adempimento messianico di ogni lingua storicamente esistente, “l'essere spirituale dell'uomo si comunica a Dio”, facendo così ritorno il “fiume ininterrotto di questa comunicazione” tra Dio e la natura al principio stesso di tutta l'effabilità: all'inizio era la parola, il Verbo, alla fine della “sacra evoluzione o crescita delle lingue” è ancora il Verbo (GS IV/1, 14; AN 45), ‘A ed Ω’ della ragione e della rivelazione, come sostiene Hamann (GS II/1, 147; AN 60).

La *reversio* delle lingue storiche al loro “inteso” unico, alla propria origine, è incentrata nel carattere di runa e frammento ideale che ad esse è

Messianismo senza attesa. Sulla teologia politica 'postreligiosa' di Walter Benjamin, cit., p. 41.

77 “Il XIX secolo un'epoca (un'epoca onirica!) in cui la coscienza individuale si consolida sempre più nella riflessione, laddove la coscienza collettiva cade in un sonno sempre più profondo”: GS V/1, 491; PW 508.

78 J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 146.

inerente: come i cocci di un vaso “per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi”, così le varie lingue storiche – nella loro diversità irriducibile – devono intendersi come cocci di uno stesso vaso, “frammenti di una lingua più grande” che è l'*intentio* nascosta tanto delle loro endogene metamorfosi continue, quanto delle traduzioni dell'una nell'altra (GS V/1, 18; AN 49). Si tratta dell'utopia di una lingua perfetta, capace di “fare del simboleggiato il simboleggiante stesso”, così diáfana e pura da esser capace di riflettere nella propria immanenza la struttura archetipica sottesa alle trame fenomeniche del mondo creaturale: di fatto, nel mondo simbolico “l'oggetto e la forma della sua denominazione fonetica formano un'irriducibile un'unità”.⁷⁹ Questa lingua, ovvero l'“intatta capacità di nominare”, “perfettamente trasparente a se stessa”,⁸⁰ corrisponde alla “attualità universale ed integrale” del mondo messianico, impossibile da rappresentarsi “finché non sia ricomposta la confusione derivante dalla torre di Babele”; essa sarà “compresa da tutti gli uomini”, e per suo tramite si potrà “tradurre integralmente ogni testo di una lingua morta o vivente” (GS I/3, 1239; CS 73).

Nei nomi, come essenza della lingua postedenica, si ha ancora un riverbero della lingua originaria ed adamitica, un riflesso contratto del Verbo creatore.⁸¹ Il nome, in altri termini, è il Verbo stesso di Dio tradotto e frazionato in “suoni umani” (GS II/1, 150; AN 63), privato dell'“attualità” (*Aktualität*) divina e depotenziato, dotato cioè di un carattere oramai prevalentemente ricettivo: esso, nell'uomo, “perde la sua forza creatrice e diviene conoscenza”,⁸² riflesso ed ombra dell'idea incorporata.⁸³

La lingua umana, tuttavia, per quanto frammentaria ed essenzialmente ricettiva, possiede un potere rivelativo suo proprio, senza mai veder così del tutto reciso “il suo intimo rapporto con la filosofia della religione”.⁸⁴

79 Ivi, p. 148.

80 G. AGAMBEN, *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in AA.VV. *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, cit., p. 71.

81 La lingua, scrive A. MÜNSTER, è per Benjamin “l'espressione di un'idea, del 'logos', della ragione, ovvero esplicazione di una sostanza spirituale, analogamente alle teorie mistiche e neoplatoniche secondo cui il linguaggio s'identifica sempre con la rivelazione di un'essenza divina e assoluta (Cfr. Plotino, Proclo e J. Böhme)”: *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme “mélancolique”*, Parigi, Kimé, 1996, p. 125.

82 B. MORONCINI, *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Napoli, Filema, 2000, p. 21.

83 Cfr. G. BENVENUTI, *La cenere lieve del vissuto. Il concetto di critica in Walter Benjamin*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 14.

84 Ivi, p. 16.

In essa, in quanto oggetto di rivelazione e “palazzo avito della verità”,⁸⁵ è ancora sedimentata, per quanto alterata dal suo adombrante intessersi con la struttura mimetica e lacerata del mondo creaturale, quella originaria “conoscenza metafisica” (o percezione originaria) capace di dar un nome ad ogni cosa. Con questa dottrina, dunque, Benjamin scorgerebbe “nel mistero della lingua e nella magia della parola una via d’accesso al divino”.⁸⁶

Il nome, come radice del linguaggio, per quanto caratterizzato dalla generale passività dello spirito creato, possiede in particolare una triplice funzione: ovvero rivelativa, espressiva e gnoseologica. Innanzitutto, esso è *rivelazione* del puro Verbo teologico, l’‘essenza linguistica’ del principio originario e creatore, di cui è ‘schema mondano’, una sorta di frammento d’eternità affidato al mondo sublunare; in secondo luogo, il nome è *espressione* immediata dello spirito umano, “il comunicabile” (*das Mitteilbare*) *ad extra* per eccellenza, ciò che da se stesso tende per intima vocazione a farsi parola, per dar forma al mondo (completando così la creazione divina attraverso l’umana donazione dei nomi alle cose) ed entrare in contatto con i *Mitmenschen* a lui simili in un orizzonte comune dell’esperienza che, in quanto trasmissibile, si sedimenta nel corso della storia in tradizione;⁸⁷ in terzo luogo esso è *conoscenza preriflessiva* della costituzione eidetica della natura, ogni nome corrispondendo metafisicamente all’essenza della cosa espressa, vale a dire a quell’*intentio* ontologica sottesa al nome con cui lo spirito umano si automanifesta in ogni atto propriamente linguistico e nel suo costitutivo rapportarsi al mondo.⁸⁸

Il rapporto fra nome e cosa, secondo Benjamin, non è puramente intenzionale: esso, all’atto di rivelare la propria origine trascendente e di esprimere la spiritualità umana, è manifestazione dell’essenza della cosa intesa. Il nome, in quanto “essenza più intima della lingua stessa”, originariamente non è un “mezzo” (*Mittel*) attraverso cui l’uomo, come essere spirituale, esprima una conoscenza estrinseca circa la cosa; esso, ben diversamente, costituisce proprio questa sua essenza spirituale, l’‘umano in sé’, in quanto

85 Lettera a H. von Hoffmannsthal del 13 gennaio 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 329; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 74.

86 G. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 29.

87 In effetti, scrive BENJAMIN in *Di alcuni motivi in Baudelaire*, “l’esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo (*Erinnerung*), quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che fluiscono nella memoria (*Gedächtnis*)”: GS I/2, 608; AN 90.

88 L’oggetto designato dalla lingua, tuttavia, scrive J. ROBERTS, “non appare perché è stato oggettivato da un soggetto; appare spontaneamente, nelle possibilità comunicative dell’‘essenza spirituale’”: *op. cit.*, p. 145.

assolutamente e del tutto spontaneamente comunicabile: “Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica” (GS II/1, 144; AN 57), rivelando la natura spirituale – ovvero essenzialmente linguistica – dell’uomo stesso.

L’uomo, come già suggeriva Hamann, più che doversi definire aristotelicamente come un animale razionale (*ζῷον λογικόν*), è in realtà – giocando sull’ambivalenza del termine *logos* – un animale essenzialmente linguistico, quale “produttore di segni”,⁸⁹ ovvero dotato dell’imprescindibile facoltà spirituale di proferir parola, di esprimere se stesso (la propria spiritualità) nel *medium* del linguaggio. Quest’ultimo, così sembra suggerire Benjamin, è la struttura eidetica,⁹⁰ la topografia residua di verità che, nell’ambito di uno *schematismo trascendente* profondamente storicizzato,⁹¹ permette nella contemplazione filosofica la congiunzione immediata fra soggetto spirituale ed essenza sottesa al fenomeno. L’essenza, d’altra parte, non è oggetto di una visione intenzionale, bensì essa si comunica da se stessa immediatamente nella lingua come *luogo dell’apparire* in generale di ciò che è essenzialmente spirituale, sia dal lato del soggetto (lo spirito umano, il conoscente), sia da quello dell’oggetto (l’idea conosciuta), in “una comunione in cui entrambi i poli sono spontaneamente attivi”: “Il linguaggio umano, potremmo dire, è l’unica forma conoscibile di un’altrimenti incoerente manifestazione di simboli”.⁹²

Lo spirito creato, in effetti, si esprime sempre nominando l’altro da sé, manifestando così la struttura metafisica della realtà, l’idea che giace involuta sotto la coltre materiale e mimetica della cosa esistente. In questo processo ‘mediale’, tuttavia, è sempre la pura lingua che parla dall’uomo: il processo creativo “ha inizio con l’onnipotenza creatrice della lingua, e alla fine la lingua s’incorpora [...] l’oggetto creato, lo nomina. Essa è quindi ciò che crea e ciò che compie, è il verbo e il nome. In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome” (GS II/1, 148; AN 61); nell’uomo, invece, il nome è soltanto verbo ‘contratto’,

89 Cfr. S. MOSÈS, *op. cit.*, p. 102.

90 In sostanza, scrive J. ROBERTS, “la teoria delle idee di Benjamin è una sistemazione della sua teoria del linguaggio [...] È chiaro dal discorso di Benjamin che le idee non sono tanto entità logiche o formali, quanto parole ad un certo livello di purezza”: *op. cit.*, pp. 149-150.

91 “Sebbene le ‘idee’ possano essere in un certo senso trans-storiche, i fenomeni che esse illuminano esistono solo nella storia. Lo storico può in realtà riscattare i fenomeni ponendoli in salvo nella ‘simultaneità cristallina’ dell’idea [...]. Ma nell’esistenza reale questi cristalli si sciolgono nel fiume del tempo”, rapprendendosi nuovamente nella discontinuità delle *essenze nominali*: *ivi*, p. 189.

92 *Ivi*, pp. 146-148.

mera percezione conoscitiva del reale, e non più *Verbum*, non potendo esso creare *ex nihilo* l'oggetto della conoscenza noetica in esso sedimentata. Questa immediatezza, che rivela l'indissolubile legame tra Dio (carattere rivelativo del Verbo), spirito umano (carattere espressivo del nome) e mondo delle essenze (suo aspetto metafisico-gnoseologico), scrive Benjamin, è la 'magia' del linguaggio, la sorprendente immediatezza del suo carattere mediale (GS II/1, 142-3; AN 55). Per questo suo potere magico la lingua non si manifesta come uno strumento attraverso cui si comunicherebbe ciò che di per sé non è comunicabile, bensì come "lo spazio originario in cui le cose realizzano la loro comunicabilità essenziale", dunque come medio (*Mitte*) della loro espressione magica (immediata) e spirituale.⁹³

Ciò vale anche per la scrittura; di fatto, scrive Benjamin in una lettera a Martin Buber, "posso concepire lo scrivere, in generale, solo come attività, poetica, profetica, obiettiva, per quanto concerne il suo effetto, ma in ogni caso soltanto *magica*, vale a dire *immediata*. Ogni influenza salutare, sì, ogni influenza della scrittura che non sia profondamente distruttiva riposa sul suo mistero (della parola, della lingua)", attraverso cui si dischiude *intensivamente* la vera essenza linguistica nel suo potere indicibilmente puro, e non comunicando *ad extra* dei contenuti extralinguistici. In tal senso, prosegue Benjamin, "solo la direzione intensiva dentro il nucleo della parola nel suo più profondo ammutolire raggiunge la vera efficacia", facendo emergere in se stessa (intimamente, nel proprio mistero ineffabile) il divino, mentre "presa come mezzo si sviluppa in modo abnorme e parassitario", che può soltanto divenire ciarla, pura chiacchiera, artificio esteriore ed infecondo.⁹⁴

La "lingua nominale" (*Namensprache*), rapportata al mondo naturale, non è perfettamente espressa nelle cose: "Le lingue delle cose sono imperfette, e le cose sono mute" (GS II/1, 147; AN 60), non potendo comunicare fra loro se non 'materialmente', mediante un mero fiato di natura quasi sensibile, a prescindere da ogni articolazione significativa ed intelligibile del suono. Il linguaggio della natura è un'espressione monca e lacunosa, che necessita della espressività universale ed intensiva dello spirito umano: la creazione, come frammentazione del *logos* nella struttura fenomenica del cosmo, non è compiuta se non nel nominare umano: "La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel

93 B. MORONCINI, *op. cit.*, pp. 12, 17.

94 Lettera a M. Buber del luglio 1916, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 127; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 24.

nome parla solo la lingua” (GS II/1, 144; AN 57). Il carattere espressivo della natura ha un tratto oscuro, residuo, non comunicabile; esso attende uno spirito che lo traduca in qualcosa di esprimibile, rendendolo di fatto intelligibile e significante. Senza l'uomo, la cui spiritualità è il tessuto connettivo tra Dio e mondo, origine e fenomeno, nonché tra principio (origine) e fine messianico della creazione (redenzione) – quasi *nexus universitatis entium* e *copula mundi*, direbbe Cusano a proposito dell'*ars coniecturalis* propria dell'umana *mens*⁹⁵ –, la natura rimarrebbe muta ed insignificante come un cadavere, senza possibilità di far trapelare quella struttura eidetica che giace, oscurata dall'opacità e dallo stato di frammentazione delle cose materiali, nel suo fondo segreto: essa attende un rivelatore che, esprimendone l'essenza metafisica e cogliendola *sub specie aeternitatis*, la riponga in contatto con la propria origine trascendente. Ora, “accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola in suoni nel nome, l'uomo risolve questo compito” (GS II/1, 151; AN 64), realizzando così il *reditus* della storia creaturale (colta nella sua essenza ideale e, in quanto tale, esprimibile linguisticamente) al proprio principio originario: il *Verbum* divino.

Di questa opacità della lingua naturale, dal punto di vista di una eziologia storica comunque da Benjamin rifiutata nella sostanza, rende testimonianza la narrazione biblica dell'alterazione babelica delle lingue, “la caduta dello spirito linguistico”. In seguito alla frammentazione della lingua edenica – così rilegge Benjamin il testo del *Genesi*, senza peraltro accettare i presupposti teologici circa la derivazione dell'ordine creato da una libera volizione divina e la conseguente storicità e contingenza della caduta⁹⁶ – subentra infatti nella natura una forma luttuosa di mutismo, che ha la propria ragion d'essere nella “tristezza” (*Trauer*) che permea di sé tutto il creato a seguito di una caduta rovinosa: “Il lamento è l'espressione più indifferenziata ed impotente della lingua della natura, che contiene quasi il solo fiato sensibile”. La natura è triste perché muta; o, meglio, precisa Ben-

95 Cfr. N. CUSANO, *De coniecturis*, a cura di J. Koch, K. Bormann e J. Senger, 1972, in *Opera Omnia*, Iussu et auctoritate Academiae Litterarum Hiedelbergensis, XXII voll., Heidelberg, F. Meiner, vol. III.

96 “Se in seguito l'essenza della lingua viene esaminata sulla base dei primi capitoli del *Genesi*, non ci si propone con ciò un'interpretazione della Bibbia, né si vuol porre in questa sede la Bibbia oggettivamente come verità rivelata alla base della riflessione, ma ci si propone di indagare ciò che risulta dal testo biblico in rapporto alla natura della lingua stessa; e la Bibbia, per ora, è insostituibile a questo scopo, solo perché queste riflessioni la seguono nel punto fondamentale che in esse la lingua è presupposta come una realtà ultima, da considerare solo nel suo dispiegarsi, inesplicabile e mistica. La Bibbia, in quanto si considera come rivelazione, deve necessariamente sveluppare i fatti linguistici elementari”: GS II/1, 147; AN 60-61.

jamin, è la tristezza della natura che la rende muta. Questa tristezza effetto della caduta, “comparabile ad una sorta di pietrificazione”,⁹⁷ si confonde con quella conseguente alla “iperdenominazione” dovuta alle molteplicità delle lingue storiche umane, che si librano – attraverso il potere giudicante e discernente della ragione umana – al di sopra della concretezza ed immediatezza dei nomi, a cui è intrinseca un’intima conoscenza metafisico-teologica del reale fenomenico. Il peccato originale, questa è l’interpretazione benjaminiana dell’evento catastrofico della *Turris Babel*, “è l’atto di nascita della parola umana, in cui il nome non vive più intatto, che è uscita fuori dalla lingua nominale, conoscente [...], dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall’esterno. La parola deve comunicare qualcosa (fuori di se stessa)” (GS II/1, 153; AN 66).

Qui, nella lontananza dal potere simbolico e plastico del nome, quale “cristallino apparire dell’essere”,⁹⁸ l’uomo cade al di fuori dello spirito adamitico, sprofondando nell’“abisso della mediatezza di ogni comunicazione, della parola come mezzo, della parola vana – nell’abisso della ciarla” (GS II/1, 154; AN 67). La *Trauer*, scrive Benjamin ne *Il significato del linguaggio nel “Trauerspiel”*, è propriamente l’impedimento della natura ad esprimere se stessa, la sua incapacità di esternare ed articolare significativamente il proprio lamento, rimanendo così frustrata nel proprio anelito volto a comunicare un mondo del significato che può essere soltanto oggetto (come infinita duplicazione significante del segno, pura rappresentazione allegorica che trova il proprio senso soltanto in un aldilà irraggiungibile) di un sentimento e di una riflessione infinita: la natura, presa in questo “gioco luttuoso” (*Trauer-Spiel*) dovuto alla iper-riflessività del soggetto conoscente, “resta un torso” di questo simbolo sublime, un relitto incapace di dare un nome alla sua angoscia ed al suo desiderio perennemente frustrato di accedere alla sfera simbolica di un autentico linguaggio articolabile in suono; sicché solo “il lutto colma il mondo sensibile”, in cui s’incontrano – soltanto asintoticamente – la natura, con il proprio linguaggio muto ed ansimante, e l’idea estrinsecamente significata e mai giunta alla propria effabilità (cfr. GS II/1, 139; MG 175).

Il lutto è lo stato della natura tradita dal potere espressivo di un linguaggio degradato e ‘concettoso’, che non può né significarla, rischiarandola mediante l’intelligibilità dell’idea, né redimerla nella plasticità del simbo-

97 A. MÜNSTER, *op. cit.*, p. 131.

98 “La parola stessa che forma il nome non è affetta dall’opacità del segno, né è specchio che rifletta – invertendone i caratteri – la ‘scrittura’ della creazione: è il cristallo che traspare, senza niente celare del nominato”: F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 89.

lo, come compenetrazione perfetta ed immediata d'interno ed esterno, idea significata e suo involucro fenomenico, mediante cui "l'idea giunge all'autotrasparenza (*Selbstverständigung*)" (GS I/1, 217; II 77): "È la duplicità della parola e del suo significato che distrugge la quiete del profondo anelito e diffonde il lutto nella natura" (GS II/1, 139; MG 175). Nel contesto del linguaggio allegorico, infatti, "l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere, e non l'essere stesso nel suo involucro" fenomenico (GS I/1, 388; II 249); essa, così sovraccarica di significati estrinseci, diviene un emblema mediante cui l'allegorista parla di tutt'altro. L'allegoria, immagine fissata e segno fissante ad un tempo, diviene del tutto estrinsecamente "la chiave per accedere al regno di un sapere segreto" (GS I/1, 359; II, 219) che non abita le spoglie fenomeniche del segno fenomenico: essa, per significare alcunché, non può che mortificare quel linguaggio, o "sapere naturale", condensato nel nome, facendolo esplodere nella direzione di un contenuto estrinseco che – in quanto realizzazione significativa nella "comunicazione rivolta verso l'esterno" (GS I/1, 217; II, 77) – distrugge la quiete e l'equilibrio formale del simbolo in un mero "sapere intenzionale" essenzialmente dilacerato, scisso *usque ad mortem*.⁹⁹

Essere denominato, conosciuto analiticamente, sviscerato nei suoi significati inesprimibili, è proprio di ciò che è triste, luttuoso. Ora, il triplice nesso tra critica, accanimento del sapere e iperdenominazione è costitutivo della "frammentazione allegorica" (dovuta alla riflessività infinita del soggetto conoscente) delle cose di natura, procedimento distruttivo a cui non giunge alcuna "voce della rivelazione" (GS I/1, 330; II, 189): ecco il *Trauerspiel*, come gioco luttuoso ed essenzialmente melanconico del sapere mondano *nel suo accanimento postlapsario*. Il sapere astratto e allegorico è dunque la figura del sapere linguistico nel suo stato di colpevolezza, mentre la compattezza del *symbolon* è quella del sapere nello stato adamitico, che si configura come ideale di un'utopia 'regressiva' che colloca in un'origine arcaica quello stato di perfezione linguistica e conoscitiva (la *Ursprache* adamitica) che di fatto non ha mai avuto luogo sulla terra.¹⁰⁰

99 "L'allegoria, dice [...] Benjamin, a differenza del simbolo non induce a guardare a ciò che sta dinanzi nella sua pienezza vivente. Mentre il simbolo mira a congiungere il significato al pulsare della vita, allegorico è ciò che è stato attraversato da una vita che oramai l'ha abbandonato; esso non detiene il proprio significato, ma lo mette a disposizione dell'interprete che ne fa, di volta in volta, un altro da sé": F. VERCELLONE, *Morfologie del moderno. Saggi di ermeneutica dell'immagine*, Genova, Il Melangolo, 2006, pp. 198-199.

100 "La filosofia si accosta ai nomi senza intenzione [...]; essa li percepisce solo in quanto con essi accoglie un qualcosa che, rispetto alle cose, è andato perduto –

“Lo spazio teologico benjaminiano è uno spazio assente, la sua utopia ‘linguistica’ è utopia negativa”.¹⁰¹

Si tratta della “vita beata nel puro spirito linguistico”, ancora in possesso del potere magico e intrinsecamente rivelativo del nome, sottratta alle morbose elucubrazioni laceranti della *Trauer*. Nel dramma barocco questo rovesciarsi della pura e beata sonorità del linguaggio creaturale (presente ancora in nuce nel “puro gioco sonoro” [*Lautspiel*] dell’eco, nella musica e nel canto celestiale degli uccelli) nell’allegoria, ironica e gravida di significati, è attuato dalla figura nichilistica dell’intrigante: egli, nella continua distorsione strumentale dell’apparenza del reale – funzionale alla propria volontà di dominio sulle circostanze –, “è il signore dei significati. Questi interrompono il flusso continuo di un linguaggio naturale onomatopeico per ingenerare il lutto” (GS I/1, 384; II 244), uno stato di permanente cesura tra interiorità ed esteriorità, pensiero ed essere fenomenico, dove “il gesto che cerca così di incorporarsi il significato fa tutt’uno con la violenta deformazione della storia” (*ibid.*).

nello ‘stato paradisiaco’, ‘adamitico’ – una volta per tutte. Decisivo per la teoria benjaminiana è che la sfera dei nomi è, ad un tempo, quella che è andata definitivamente perduta”: R. TIEDEMANN, *Studien zur Philosophie Walters Benjamin*, cit., p. 39. Cfr. anche G. AGAMBEN, *Lingua e storia*, cit., p. 80.

101 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 91.

II NOME, BELLEZZA E VERITÀ

1. Il segreto non comunicabile del nome e il potere dissacrante dell'allegoria

La lingua, il nome, scrive Benjamin, originariamente non è soltanto “comunicazione del comunicabile”, ma anche “simbolo del non-comunicabile (*Nichtmitteilbare*)”: questo margine non comunicabile – ciò che di fatto distingue la lingua umana da quella divina, che è essenzialmente creativa e, proprio per questo, perfettamente cosciente (GS II/1, 156; AN 69) – è ciò che garantisce l’inviolabilità dell’essenza delle cose, la possibilità ad esse connaturata di preservare il loro tacito legame con un’origine che, pur rivelandosi, rimane sempre inaccessibile e mai dispiegabile completamente dalla ragione discorsiva. Il nome, ad un tempo, rivela e custodisce, manifesta e sottrae il significato ideale allo spirito analitico e alla “coscienza riflettente” dell’indagatore, dovendo egli salvaguardare la “non-intenzionalità” del vero, lo stato ‘auratico’ di nascondimento in cui permane sempre l’idea quale fonte misteriosa e “velata” di tutta l’effabilità: “La verità, attualizzata nella ridda delle idee rappresentate, sfugge a qualunque proiezione nell’ambito della conoscenza” (GS I/I, 209; II 71); mentre lo svelamento, orientato all’intendere conoscitivo, provoca la distruzione sia dell’idea (dato che il comportamento che le si addice non è tanto l’intendere conoscitivo, quanto “un risolversi e uno scomparire” in esso) (GS I/1, 216; II 76-77), sia di colui che vuole interrogare la verità, quasi accecato dall’esonanza degli effluvi luminosi dell’Idea primigenia.

Solo la concretezza del nome, nel suo alludere ad una verità non oggettivabile, può cogliere il vero nell’assenza di ogni “intenzionalità conoscitiva”. Si tratta di una parola ‘da rammemorare’, attraverso un processo ad un tempo di contemplazione e “rimembranza” (*Eingedenken*) che, similmente all’anamnesi platonica, risale alla potenza evocativa e simbolica di una “percezione originaria” (*Urvernehmen*) antecedente al configurarsi della parola come mera denotazione segnica, semplice comunicazione verso l’esterno: “Nella contemplazione filosofica l’idea si libera come parola dal nucleo più

intimo della realtà, e come una parola che rivendica di nuovo il suo diritto a nominare” (GS I/1, 217; I 78). Questo verbo, capace di immergersi nella propria “magia immanente” per cogliere mediante introversione (o contemplazione regressiva) il significato sostanziale e l’essenza ideale delle cose, come si desume dal *Genesi*, è quello di Adamo, il primo filosofo “non ancora impegnato a lottare col significato informativo delle parole” (GS I/1, 217; II 78). Tale nome originario, segno intransitivo e ‘simbolico-iconico’, scrive Massimo Cacciari, “elude ogni suo ‘esplicito significato profano’; esso determina delle idee soltanto in quanto vi appartiene una dimensione *simbolica*, ovvero solo in quanto nel nome l’idea perviene all’*auto-trasparenza*. La cosa stessa e il nome fanno perciò simbolo. Il nome va ascoltato risuonare di per sé, come ‘esso stesso’, *in uno* con la cosa; non il nome in quanto *serve* alla definizione della cosa nella rete delle sue relazioni, ma il nome in quanto suono della cosa stessa, *uno* col darsi della cosa”.¹

L’idea, la verità, scrive Benjamin, si dà senza intenzione diretta nel nominare originario, che deve divenire nuovamente oggetto della contemplazione filosofica: il presentire e descrivere la lingua originaria attraverso la contemplazione dei nomi “è la sola perfezione cui il filosofo possa aspirare” (GS IV/1, 16; AN 47). La contemplazione filosofica, detto altrimenti, è sempre contemplazione di parole, in cui si dà simbolicamente una percezione originaria del regno ideale, della monade-idea che informa il mondo dell’esperienza: il simbolico, di fatto, “è ciò in cui appare la fissazione indissolubile di un contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*) ad un contenuto reale (*Sachgehalt*)” (GS I/1, 152; AN 192), in un’unità indissolubile di “fisicità e trascendenza”,² corporeità e spiritualità, pensiero ed essere che riflette sul piano creaturale la natura ancipite del *logos* archetipo (come identità originaria di parola, *Verbum*, e principio primordiale della realtà, *Logos*; ovvero coincidenza di “segno linguistico ed essenza spirituale”³). La filosofia, nel corso dei millenni, è così per Benjamin una metafisica dell’esperienza di carattere anzitutto linguistico; essa potrebbe anche definirsi *logologia* (dottrina non dissimile da quella enunciata da Vico nella *Scienza nuova*, per la conversione reciproca di filologia, storica e metafisica),⁴ costantemente

1 M. CACCIARI, *op. cit.*, pp. 81-82.

2 L. PAREYSON, *Ontologia della libertà*, a cura di G. Riconda e G. Vattimo, Torino, Einaudi, 1995, p. 105.

3 B. LEIFELD, *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbares Bild*, Francoforte, Peter Lang, 2000, p. 77.

4 Si veda G. VICO, a proposito delle parole poetiche originarie (corrispondenti al “vocabolario mentale” delle genti), le cui “pruove filologiche servono per farci

impegnata in “una lotta per la rappresentazione di alcune parole, sempre le stesse: le idee” (GS I/1, 217; II 78). Le idee, a ben vedere, sono entità essenzialmente linguistiche, “qualcosa che, nell’essenza della parola, coincide con quel momento per cui la parola è simbolo” (GS I/1, 216; II 77): ovvero, nome *rivelativo* e non semplicemente *espressivo*, in quanto partecipazione immediata, per quanto sempre velata e misteriosa, all’essenza ineffabile ed inconchiusa (l’ideale) del reale fenomenico. Per Benjamin, di fatto, come è stato osservato, “si dà qualcosa come l’essere solo *in quanto* esso è qualcosa di linguistico (*ein Sprachliches*)”.⁵

La denominazione esteriore ed allegorica delle cose, emblema della spiritualità postlapsaria e dunque dell’uomo moderno (la cui “situazione teologica” epocale è quella di essere affetto da una caduta rovinosa) (GS I/2, 259; II 121), è invece una dissacrazione del mondo, un tentativo di mettere a nudo l’essenza nascosta del reale, strappando il velo alla sua struttura eidetica di fondo, tentativo di profanazione che prende la forma della “disgregazione critica (*kritische Zerstörung*)” (GS I/3, 952; II 272). Qui il nome perde “la sua aura denotativa (*benennender Adel*) a vantaggio del significato conoscitivo” (GS I/1, 216; II 77), che non custodisce in sé più alcun segreto: la conoscenza allegorica, scrive Benjamin, “conosce molti enigmi, ma non conosce misteri” (GS V/1, 461; PW 476). Il mistero, com’è raffigurato dalla dea velata Iside al centro del romanzo novalisiano, “fu espresso da sempre nell’immagine del velo, che è un vecchio complice della lontananza”; il Barocco, maestro nell’impiego delle allegorie – figura tipica del moderno nel suo stato di lacerazione rispetto al rapporto ‘metessico’ con la trascendenza e l’inesauribilità ontologica dell’origine –, “non gioca affatto su questo

vedere di fatto le cose meditate in idea”; sicché “l’etimologie delle lingue nate [...] narrano le storie delle cose ch’esse voci significano, incominciando dalla proprietà delle lor origini e prosieguingo i naturali processi de’ lor trasporti secondo l’ordine delle idee, sul quale dee procedere la storia delle lingue”: *op. cit.*, p. 554. I riferimenti di Benjamin a Vico (come quello al punto VII del saggio dedicato a *Johann Jacob Bachofen*) sono occasionali, ma dimostrano una certa dimestichezza con la concezione vichiana delle tre epoche storiche dell’umanità (a cui corrispondono il linguaggio divino, quello eroico e quello prosaico), che è la chiave di volta della “teologia civile” delle nazioni espressa nella *Scienza nuova*. Benjamin sembra particolarmente attratto dalla concezione vichiana di una metafisica meramente sentita e immaginata da parte dei primi uomini “tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie”. Cfr. “*I regressi della poesia*”. Di *Karl Gustav Jochmann*, in GS II/2, 572-98; VII 441-57.

5 R. TIEDEMANN, *Studien zur Philosophie Walters Benjamin*, cit., p. 31. Tuttavia, prosegue l’autore, “se la lingua è nelle cose, le cose sono qualcosa di linguistico soltanto in modo virtuale: la lingua diventa in esse attuale soltanto laddove le cose pervengono, dal loro stato di mutismo, alla parola”: *ivi*, p. 32.

velo, ma piuttosto lo strappa con ostentazione e spinge così [...] la stessa lontananza celeste in una prossimità che deve lasciare sorpresi e sgomenti” (*ibid.*). Il cielo raffigurato dalla pittura barocca, abitato dalle sacre divinità, è come se precipitasse addosso all’osservatore, appiattendosi sul livello creaturale senza che risulti salvaguardata alcuna distinzione di piani tra trascendenza e fenomeno, origine e storia creaturale, lingua salvifica (il Verbo divino) e linguaggio ‘cosale’ della natura (affetto da mutismo e tristezza). In questa crisi dell’aura e della sacralità del vero, nulla rimane da scoprire, tutto è posto sotto la luce disgregante del sole della *ratio discernens*, giungendo ad una vera e propria “dissacrazione della lontananza” ed abolizione del mistero (*ibid.*). L’origine, da immemorabile *archistoria* del fenomeno, viene qui raffigurata essa stessa come fenomeno e storia profana; questa radicale immanenza converte l’una nell’altra grazia e natura, cancellando entrambe in un ibrido teologico in cui libera azione e sentenza divina, colpa e giudizio, identificandosi senza residuo, divengono fato o destino, che è l’“essenza mitica del diritto”, la cui forza segreta si manifesta ironicamente nell’esistenza coatta e colpevole degli attori mondani, “interamente asserviti alla natura” (GS I/1, 133; AN 172): questo mondo fatale di vita, stretto nel solo legame necessario tra infrazione umana e castigo divino, in cui “colpa e innocenza, natura e trascendenza non sono [...] chiaramente distinte” (GS I/1, 192; AN 233), si configura come “nesso colpevole di ciò che vive” (*Schuldzusammenhang von Lebendigen*) (GS I/1, 138; AN 177), per cui la “storia della salvezza” (*Heilsgeschichte*) viene tradotta in termini radicalmente mondani (cfr. GS I/1, 358; II 218), assumendo sempre più i tratti di una macabra storia di perdizione che è la dannazione eterna del piano creaturale.

Il Barocco, come essenza letteraria ed artistica, in modo simile al *theatrum mundi* descritto da Kafka e al mondo onirico offerto dai *passages* parigini, è il prototipo di una creazione infernale, allegorica e senza alcuna trascendenza residua: il grado zero di “saturazione auratica”, dove il giudizio divino si fa immanente alla storia profana stessa pervertendosi in natura dolente e peccaminosa, vera e propria colpa naturalizzata e convertentesi *ipso facto* in castigo fatale. La natura, sottoposta alla mortificazione del sapere allegorico, porta in sé il proprio supplizio come indefinita ripetizione dell’atto peccaminoso stesso, senza possibilità di uscire da questo circolo vizioso che connette del tutto immediatamente colpa ed espiazione: “Esse si congiungono magicamente e piombano addosso al peccatore” (GS II/2, 605; MG 206), schiacciandolo nel suo irresoluto mutismo quale disperata invocazione di una salvezza trascendente che egli stesso si è preclusa col suo atteggiamento riflessivo dissacrante, dimentico dell’infinita ulteriorità del principio.

La lingua postlapsaria è il *medium* di questo perverso fatale dell'ordine della creazione. Laddove il simbolo, conformemente alla *Simbolica* di F. Creuzer, unisce indissolubilmente cielo e terra, stringendo in un solo abbraccio divini e mortali, origine e fenomeno⁶ – pur lasciando inviolata la sfera misteriosa e velata dell'essenza originaria, in quanto essenzialmente inesauribile –, la parola estrinseca e strumentale (prototipo dell'allegoria) pone in un mondo irraggiungibile il proprio significato intelligibile, fissandolo in un aldilà “svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito di mondo” (GS I/1, 246; II 105): di fronte stanno un “paradiso vuoto”, privo di ogni riferimento effettuale al mondo, e un “mondo svuotato” di ogni significato. Da qui l'inconsolabile tristezza dell'*homo allegoricus*, che lo spinge in primo luogo ad una ricerca disgregante nei lacerti del reale di ciò che – fissato rigidamente in un vuoto aldilà privo di addentellati mondani – non può accedere alla parola umana, la sua voce divenendo pura ed indifferenziata espressione dell'angoscioso lamento cui sfugge ogni possibile significato redentivo. A questo livello, la *cogitatio* cartesiana non certifica più Dio, bensì, “oscurata dall'*humor melancholicus*, riflette infinitamente solo lo svuotamento del mondo, la sua riduzione a maschera”:⁷ uno scheletro terrificante senza contenuto e significato. La *ratio discernens*, in un secondo momento, dissacrando il potere magico e simbolico del nome, vorrebbe di per se stessa, prometeicamente, conoscere ciò che è senza nome, Dio stesso, dovendo esso rimanere misterioso e muto come origine permanente ed inesausta irradiazione di tutta l'effabilità: questo arcano è simboleggiato nel *Genesi* dal sapere di ciò che è bene e male, l'albero edenico della conoscenza. La Bibbia, scrive Benjamin, di fatto introduce il male sotto la categoria del “sapere soggettivo” (l'erudizione dissacrante, fine a se stessa), ovvero di quel *sapere assoluto* “per cui le cose si sottraggono nella loro semplicità di cose per ridursi [...] a rimandi allegorici e in seguito in polvere” (GS I/1, 403; II 263). Questo sapere demoniaco, che irrompe sulla scena attraverso il serpente, è la conoscenza superba e vana di ciò che è bene e male, quell'arcano sapienziale a cui Dio solo doveva aver accesso: “Ciò che seduce è l'apparenza della libertà: nell'indagare il proibito; l'apparenza dell'autonomia: nell'escluder-

6 F. CREUZER, distinguendo il simbolo dall'allegoria, afferma che mentre la prima “significa soltanto un concetto generale, o un'idea, comunque diversa da essa; quella è l'idea stessa resa sensibile, incorporata. Mentre nella prima una cosa ne rappresenta un'altra [...] qui il concetto stesso è disceso nel mondo dei corpi, e nell'immagine lo vediamo direttamente e in persona”: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Lipsia-Darmstadt, Heyer und Leske, 1819, p. 64 (parzialmente in GS I/1, 341; II 201).

7 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 166.

si dalla comunità dei devoti; l'apparenza dell'infinito: nel vuoto abisso del male (*in dem leeren Abgrund des Bösen*)" (GS I/1, 404; II 263).

Il male, secondo il *Genesi*, viene posto "nell'uomo stesso col desiderio di sapere, o meglio col giudizio (*Ur-teil*)", l'asserto "separante" (*teilend*) per definizione (GS I/1, 407; II 267). Questo trionfo della vuota soggettività, in quanto inizio del dominio arbitrario sulle cose, "è l'origine di ogni concezione allegorica. Nello stesso peccato originale l'unità di colpa e significato [allegorico] sorge davanti all'albero della conoscenza nella forma dell'astrazione. L'allegorico vive di astrazioni, in quanto astrazione – intesa come facoltà linguistica – esso è di casa nel peccato originale" (*ibid.*). L'allegorico fa precipitare nell'abisso soggettivo della propria infondata interrogazione la "concretezza dei nomi" (sapere oggettivo), per ergersi sull'abisso del nulla – al cospetto di ciò che è senza nome – con l'astrazione vuota ed erosiva della propria parola interrogante. Questa ricerca ossessiva "non si rivolge più con pazienza alla verità, ma tende senz'altro e ossessivamente, con tutto il suo acume, al sapere assoluto" (ivi 403; II, 263). Ora, "l'intenzione allegorica è così contraria alla ricerca della verità che proprio in essa appare in piena luce la coincidenza tra la curiosità, rivolta al puro sapere, e la superba separatezza dell'uomo" (ivi 403; II, 263): quello stato di colpevole *Absonderung*, cioè, che divide l'uomo da Dio, facendolo ricadere fatalmente nell'oblio dell'essere e nel male fissato ontologicamente.

La conoscenza soggettiva e perversa è instillata nell'animo umano da Satana, che lo tenta con una scienza essenzialmente malvagia: egli assolve il suo ufficio di tentatore iniziando l'uomo "ad un sapere che è il principio stesso del comportamento peccaminoso" (ivi 402; II 262); non si tratta tanto di un *lumen naturale*, bensì di "un bagliore sotterraneo che filtra dalle viscere della terra", inducendo l'uomo ad una mesta rimuginazione senza fine di ciò che è bene e male (*ibid.*). Ora, scrive Benjamin, se "la tesi socratica secondo cui la conoscenza del bene induce a fare il bene può forse apparire discutibile, è invece tanto più vero il contrario, riguardo alla conoscenza del male" (ivi 402; II, 262): chi vuol da se stesso conoscere ciò che è senza nome, cade fatalmente nel male, nell'abisso della propria vuota soggettività e nell'infondatezza della propria interrogazione nichilistica ed erosiva delle fondamenta della terra.

Questa conoscenza dissacrante è estrinseca, artificiosa, una sorta d'"imitazione improduttiva del verbo creatore" (GS II/1, 153; AN 66), la cui mesta frustrazione si converte di per sé nel proprio eterno supplizio: la pena eterna dell'elucubrazione luciferina, travolta dall'assillo delle proprie tetre e luttuose fantasie oniriche. Ora, scrive Benjamin, la distorsione del conoscere simbolico e nominale nella parola giudicante conosce una sola pu-

rificazione ed elevazione: essa è data dal giudizio divino, che si configura fatalmente come castigo. L'albero della conoscenza, attraverso una grandiosa ironia, è così lo stesso “emblema del giudizio sull'interrogante” alla base del diritto mitico: ciò che scatena il giudizio interrogante dell'uomo peccatore (il frutto del giudizio arrogante, “che simboleggia [...] l'evitabile giudizio universale per chi è ancora beato”⁸) è, esso stesso, il rimedio – meccanico, cieco e necessario come il destino – che quell'infrazione mitica attira spontaneamente su di sé. La pena eterna dello stato creaturale, detto altrimenti, è la stessa ripetizione dell'infrazione, una perpetuazione indefinita della colpa che si converte di per sé nel proprio interminabile supplizio. Come emerge dalla concezione antica del destino formulata da Hermann Cohen, vi è una cognizione mitica del diritto a cui non si sfugge, ovvero quella in cui “i suoi stessi ordinamenti [...] sembrano occasionare e produrre questa infrazione, questo distacco” (GS II/1, 199; AN 25):⁹ “Essa affida il vivente, innocente e infelice, al castigo”, che espia con il proprio tormento la sua colpa ontologica, quella “colpevolezza della nuda vita naturale” che qualifica il suo stesso esistere come peccaminoso (GS II/2, 200; AN 26), nella disperata “fedeltà al mondo creaturale e alla legge della colpa (*Schuldgesetz*)” (GS I/1, 353; II 193); di questa vita, similmente al mondo descritto da Kafka, si può dire che essa “prima è stata condannata, e solo in seguito è divenuta colpevole” (GS II/1, 175; AN 35).

Benjamin, nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, monumento letterario alla “colpa che si eredita nella vita” (GS I/1, 138; AN 177), scrive di “una legge senza nome, una calamità imminente che trascina ed immerge il [...] mondo nella luce opaca di una eclissi solare”; il “simbolismo della morte” (*Todessymbolik*) pervade così tutto il romanzo (ivi 135; 174), conducendo fatalmente al sacrificio mitico dei personaggi incappati in questa ragnatela oscura fatta di “forze primordiali” (*uralte Mächte*) (ivi 151; 190): dalla legge violata del matrimonio, in quanto fato, emerge del tutto naturalmente la necessità dell'espiazione di chi l'ha infranta, destino luttuoso che appare come “la sola potenza nel regno dell'essere” (ivi 149; 188). Il nesso concettuale tra abolizione colpevole del mistero (l'apparire velato di una lontananza irriducibile al mondo) e castigo divino (*alias* “destino demonico”) è qui riba-

8 H. SCHWEPPEHÄUSER, *Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, cit., p. 59.

9 H. COHEN, *Ethik des reinen Willens*, Berlino, Cassirer, 1907, p. 362. Per il concetto tragico di “predeterminazione” in Cohen si veda E. GAMBA, *La legalità del sentimento puro. L'estetica di Hermann Cohen come modello di una filosofia della cultura*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 273-274.

dito da Benjamin senza esitazione: “Col dileguarsi della vita soprannaturale nell’uomo la sua vita naturale diventa colpevole [...] ora essa è nel quadro della nuda vita, che si presenta nell’uomo come colpa. Egli non sfugge alla sventura che la colpa attira su di lui” (ivi 139; 178), castigo che agisce attraverso le mani stesse dell’uomo, inconsapevole delle conseguenze del proprio agire colpevole (cfr. ivi 133; 172): astuzia luciferina della pena.

L’allegoria è l’elemento linguistico di un’esistenza spirituale incatenata al proprio destino di perdizione: essa, detto con Hegel, si struttura secondo una legge del ‘cattivo infinito’ (e la dannazione, sottolinea Benjamin, “inaugura sempre un progresso all’infinito”) (GS I/1, 404; II 263), dando luogo ad una ‘coscienza infelice’ che pone costantemente altrove il significato delle proprie figure; tutto ciò che essa trova nella realtà è pura exteriorità insignificante, vuoto scheletro da consegnare alla ‘macina nichilistica’ di una riflessione senza fine, la quale, infine, si rivolge contro di sé: essa, disperando di poter scorgere nei suoi prodotti di pensiero frammenti d’eternità, brani significanti e schegge di redenzione, in ultimo erode anche se stessa, tramutando il proprio sadico accanimento disgregante in una sorta di ‘masochismo tropologico’ che conduce il soggetto riflettente al proprio suicidio. Ed è in questo ripiegamento delle tendenze distruttive (dall’esterno, verso un mondo in frantumi, all’interno di sé: la vuota soggettività conoscente), come si vedrà, che Benjamin sembra descrivere l’estinzione entropica, proprio al suo culmine, della parabola descritta dal nichilismo moderno.

Tra mutismo senza espressione ed infinita riduplicazione allegorica del segno nel proprio significato irraggiungibile fa capolino infine l’eco quasi impercettibile del lugubre ghigno di Satana: esso proietta sull’ordine della creazione l’ombra caricaturale e schiacciante di una pseudo-trascendenza che offre al melancolico il sembiante terrificante di un mondo creaturale irrigidito nella *facies* cadaverica della “storia-natura” (*Naturgeschichte*), “il volto rigido della natura significante” (GS I/1, 347; II 207); in questa storia naturalizzata, bloccata sul piano della vuota immanenza, regna incontrastato l’effetto lapidario (lucido e umido come la *nigra lapis*, la “sgraziata pietra” ai piedi della ‘Dama melancholia’ che simboleggia le potenze telluriche della bile nera ingenerante l’*acedia*) (cfr. GS I/1, 331; II 191) di un castigo fatale e senza fine.

2. Idea, rappresentazione e bellezza

La bellezza, secondo Benjamin, intesa platonicamente, è schema sensibile del vero, manifestazione fenomenica dell’idea. Il *Simposio* platonico

co, da questo punto di vista, contiene due asserzioni decisive: la verità, o regno delle idee, quale “contenuto della bellezza”, e la definizione della verità come bello in sé (GS I/1, 210-11; II 72). L’artista, in altri termini, abbozza sempre una piccola immagine del mondo delle idee “nella forma di una similitudine che conserva in ogni momento la sua validità definitiva” (ivi 212; 73). Questa similitudine è un simbolo, la cui natura è quella di rivelare, *in speculo et in aenigmate*, l’idea, il contenuto di verità come “essenza velata” della rappresentazione artistica (l’opera). L’arte, alla luce di questo affinamento informante del fenomeno atto a far trapelare il suo contenuto eidetico, l’essenza, prefigura così – in una sorta di anticipazione simbolica del mondo salvato – “il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione” (ivi 343; 202).

La filosofia, d’altro canto, come rappresentazione speculativa della verità, opera propriamente attraverso concetti, che sono schemi intermedi tra verità e fenomeno, origine e storia creaturale, i quali permettono l’unificazione del sensibile nel “regno delle idee”: “Con la loro funzione mediatrice, i concetti permettono ai fenomeni di partecipare all’essere delle idee” (ivi 214; 75); solo così il fenomeno, concettualizzato e reso omogeneo all’idea, è funzionale alla rappresentazione del vero (l’idea). I fenomeni, per essere atti alla rappresentazione del contenuto di verità, devono penetrare nell’intelligibile, affinarsi progressivamente fino a risolversi nel regno ideale: essi devono cioè disfarsi della loro falsa unità empirica, per partecipare, scomposti e coordinati nei loro elementi categoriali al concetto, a quella genuina della verità (ivi 213-4; 75): quest’unità è, per l’essere dell’idea, “una determinazione assolutamente immediata e diretta” (GS I/1, 218; II 71), a cui deve rapportarsi la contemplazione filosofica come *rammemorazione iperuranica* dell’origine.

Il “concetto” (*Begriff*) assolve a questo compito di dissociazione analitica della catena dei fenomeni, scomponendoli nei loro elementi essenziali (sulla base delle somiglianze e divergenze in essi riscontrate) e sottoponendo a sé la rapsodia del mondo empirico che trova la sua ‘unificazione-salvazione’ ultima soltanto nell’idea; questo, secondo Benjamin, è “il recupero dei fenomeni nelle idee”, ovvero la platonica salvazione del reale fenomenico: *ta phainomena sozein*. Tale salvazione, *mutatis mutandis*, è ciò che garantisce la rappresentabilità estetica della sintesi ideale nel reale fenomenico: “Mentre la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, la rappresentazione delle idee si compie nel *medium* dell’empiria” (*ibid.*), e ciò grazie alla funzione di mediazione offerta dalle categorie concettuali, le quali tendono ad un’indefinita approssimazione tra momento estetico e momento speculativo.

Il fenomeno, scrive peraltro Benjamin, non è il contenuto dell'idea, e non vige tra di essi (fenomeno e idea) lo stesso rapporto che intercorre fra specie e genere; il fenomeno può essere soltanto coordinato, indirettamente mediante concetti, a quelle costellazioni eterne che sono le idee. I fenomeni, scomposti nei loro elementi concettuali, diventano punti di tale costellazione o principio coordinante (ivi 215; 76), attraverso cui l'idea può essere rappresentata sensibilmente: "La rappresentazione come via indiretta" (*Destellung als Umweg*), concomitante alla salvazione dei fenomeni mediante *homioiosis* all'idea, è questo il carattere metodico del trattato filosofico (GS I/1, 208; 70). In tale processo rappresentativo è come se l'idea schematizzasse se stessa negli elementi categoriali distillati dalla ridda dei fenomeni, accogliendo in sé i risultati dell'analisi svolta dalla riflessione intellettuale mediante concetti. Attraverso questa mediazione, che astrae dal reale fenomenico gli elementi nozionali, essa accede indirettamente al piano fenomenico, apparendo quest'ultimo oramai nei suoi elementi reali solo in quanto trasfigurati ed unificati dal concetto filosofico, passibili infine di entrare in quella nuova sintesi offerta della "costellazione ideale" (o mondo intelligibile) che sta a fondamento della realtà empirica.

Il filosofo, in questo procedimento 'rappresentativo-rivelativo', scompone (*diáiresis*) ed unifica (*synagoghé*) i fenomeni con l'ausilio dei concetti; quasi ad assecondare il "respiro" intermittente della creazione – e, scrive Benjamin, "il movimento metodico del respiro è il modo d'essere specifico della contemplazione" (GS I/1, 208; II 70) –, teso tra dispersione dell'unità originaria sul piano del reale fenomenico (*prodóosis*) e ricomposizione 'messianica' dell'infranto: il riassorbimento del tempo nell'eternità dell'origine (*epistrophé*). Egli disseziona il reale, conformemente alla discontinuità che ritrova nella variopinta frangia fenomenica della realtà, ma soltanto in vista di una rappresentazione sintetica e simbolica dell'unità ideale, per cui "i fenomeni si troveranno ad essere, nello stesso tempo, analizzati e salvati" (ivi 215; 76) alla luce dell'idea. Questa salvazione può darsi soltanto nella rammemorazione istantanea della percezione dell'unità dell'origine, che è quella "potenza che plasma l'empiria" (ivi 216; 77) e guida tacitamente la riflessione filosofica alla sua duplice ed intrinseca vocazione: "La salvazione (*Rettung*) dei fenomeni e la rappresentazione (*Darstellung*) delle idee" (ivi 215; 76).

Se la riflessione filosofica, immemore della costellazione ideale, viene bloccata sul piano della mera riflessione analitica, essa – dimentica di quel potere sintetico offerto al pensiero dall'idea originaria – trasforma gli elementi concettuali distillati dalla ridda dei fenomeni anziché in simboli pla-

stici dell'eterno, in allegorie frante della caducità. Di qui la figura desolata dell'elucubrazione luciferina, come parodia dell'*eros* platonico che, nella sua tensione redentiva verso la verità, mira alla contemplazione sincronica delle essenze fenomeniche nel regno unificato dell'idea. Il simbolo è evocazione dell'eterno a partire dal fenomeno, essendo quest'ultimo correlato, mediante i suoi elementi concettuali, all'idea come sua eterna e plastica configurazione. L'allegoria, come figura caduca e transeunte di una radicale immanenza (tipica del Moderno), è la dissoluzione della verità – che “appartiene per principio ad un ambito diverso da quello cui appartiene ciò che essa coglie”: il fenomeno concettualizzato (ivi 214; 75) – sul piano della storia creaturale: essa è vittima del suo vano tentativo di far emergere l'eterno da ciò che è temporale, l'idea dal fenomeno, la totalità strutturale del mondo archetipico dal frammento disarticolato, scavando sempre più in profondità nelle potenze ctonie del reale nella ricerca infruttuosa di una luce che possa infine redimere il corso luttuoso della creazione. Di qui lo sconcerto del melancolico, il suo stupore tragico quale *pendent* dialettico e parodico della meraviglia (*thaumastón*) e dell'ebbrezza panica quale inizio del filosofare: la sua ricerca, di fatto, tendendo ad “isolare tutto”, giudicando ogni lacerto “fine a se stesso” e come sottratto al protettivo “manto di eternità” in cui originariamente albergavano le cose – atteggiamento disgregante che già nel giovanile *Dialogo sulla religiosità del presente* viene definito caratteristico dell’“odierna irreligiosità” (GS II/1, 17; MG 26)¹⁰ –, non pone capo che a frammenti avulsi dall'organismo unitario del reale; egli accumula “macerie” (*Trümmern*) su macerie su cui, come nell'allegoria di Dürer *Melancholia I*, il sole della salvezza non può affatto risplendere. Al suo posto si innalza sulle spoglie avvizzite del reale soltanto un astro tetro e nero come la roccia; offuscato da scure e spesse nubi, esso getta fasci d'ombra, lugubri e minacciosi, sul piano desolato ed irredento del mondo creaturale. Il sole del melancolico assume così il sembiante minaccioso di Saturno: dello stesso colore e della stessa freddezza dell'*atra bilis naturalis*, che “obnubila la mente e la forza a concepire molti pensieri e immaginazioni assurdi”.¹¹

Di contro, per la vera contemplazione, scrive Benjamin, non avendo essa rinnegato la trascendenza del vero, i fenomeni “non correranno mai il rischio di rimanere oggetti di un confuso stupore”: e ciò almeno “finché la loro rappresentazione sarà insieme quella delle idee”, dato che “solo in esse sarà salva la loro propria singolarità” (GS I/1, 225; 85).

10 Cfr. E. GUGLIELMINETTI, *Walter Benjamin. Tempo, ripetizione, equivocità*, Milano, Mursia, 1990, pp. 19-20.

11 R. BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, H. Cripps, 1632, p. 351.

La filosofia, in se stessa divisa tra rappresentazione delle essenze e platonica salvazione della realtà, si approssima dunque alla funzione dell'arte: il filosofo, di fatto, "è legato all'artista dal compito della rappresentazione" (ivi 212; 74); e nella verità, osserva ancora Benjamin, "il momento rappresentativo è il rifugio della bellezza in generale" (ivi 211; 72).

Sotteso alla filosofia benjaminiana emerge così un complesso rapporto tra pensiero e arte, verità e sua manifestazione fenomenica, idea e rappresentazione artistica, conformemente ad una sorta di "momento mimetico ineliminabile nella conoscenza" prospettato da Benjamin.¹² Questo rapporto, dunque, sembra giustificare sul piano metodologico l'impiego da parte di Benjamin di simboli e figure allegoriche per stabilire punti fermi della propria speculazione filosofica: come Benjamin scrive a proposito dei drammaturghi barocchi da lui esaminati, egli stesso tende a "impadronirsi in modo personale della forza più intima dell'immagine".¹³ Benjamin, di fatto, pensava poeticamente; la metafora, come ha evidenziato Hanna Arendt, "doveva essere per lui il più grande e il più misterioso dono del linguaggio, perché nella 'trasposizione' permette di rendere sensibile l'invisibile [...] e così portarlo al livello dell'esperienza".¹⁴ Questo corrisponde perfettamente alla figura enucleata da Benjamin del "rimuginatore" (*Grübler*), tipo umano esemplarmente incarnato nella modernità da Baudelaire: sua è "la capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero" (GS I/2, 669; AN 136), un'immagine al cui cospetto, tuttavia, il concetto "si rifrange e moltiplica [nuovamente] in figure" per poter cogliere quell'"eccesso" di senso condensato nell'allegoria.¹⁵

L'interpretazione proposta dell'allegoria di Dürer – *la Melancholia I* – si muove in questa tensione riscontrata in Benjamin tra immagine e contenuto trascendente, fenomeno e noumeno, *Bild* e *Urbild*. Essa, conformemente al metodo enunciato da Benjamin nella *Erkenntniskritische Vorrede* al *Trauerspielbuch*, cerca di pervenire – attraverso la proposizione ermeneutica di determinate topografie di concetti filosofici, che offrono lo schematismo necessario affinché l'idea possa unificare il mondo rapsodico della sensibilità 'salvandolo' nella sintesi, sole ideale intorno a cui i fenomeni si raccolgono alla stregua di determinate costellazioni – dalla forma rappresentativa (simbolica o allegorica) di volta in volta impiegata da Ben-

12 R. TIEDEMANN, *Studien zur Philosophie Walters Benjamin*, cit., p. 125.

13 Cfr. J.R. SNYDER, *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 25.

14 H. ARENDT, *Il futuro alle spalle*, trad. it. di V. Bazzicalupo e S. Muscas, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 128.

15 C. BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Costa & Nolan, 1992, p. 22.

jamin, al momento di verità incarnato e trasfigurato dal fenomeno artistico in quanto cristallizzazione spazio-temporale dell'idea. Quest'ultima, in virtù della mediazione offerta dall'elaborazione di griglie concettuali atte ad unificare le frange multicolori del prisma fenomenico, trapela infatti attraverso "illuminazioni" (*Illuminationen*) folgoranti, "immagini di pensiero" (*Denkbilder*) – "quali immagini pensate e pensieri raffigurati"¹⁶ – che irrompono sulla scena della speculazione in modo repentino, squarciando ed incenerendo la forma rappresentativa per *rivelare* l'"essenza" (*Wesen*) dell'apparenza con un bagliore improvviso che "guizza via come un lampo" – "L'autentico resta: è cenere".¹⁷ Questa illuminazione/combustione della forma, dal punto di vista della riflessione concettuale, è il passaggio della rappresentazione artistica dal piano estetico (plastica nel simbolo; franta ed allusiva nell'allegoria) alla sua 'realizzazione' intellettuale: il fine dell'arte, come si vedrà, in quanto transizione problematica della bella parvenza dalla rappresentazione estetica al concetto filosofico come schema ideale del vero, è in Benjamin il corollario necessario della salvazione del fenomeno nel mondo unificato delle idee, compito precipuo della riflessione filosofica – salvo poi poter giudicare ancor 'bella' questa emersione concettuale della verità attraverso l'autocombustione dell'involucro fenomenico (ed è questo il caso emblematico delle avanguardie artistiche, eredi dell'incontenibile *Kunstwollen* barocco).¹⁸ Vi è infatti una bellezza, una forma rappresentativa astratta e concettuale, dichiara Benjamin, che coincide paradossalmente proprio con la traduzione in verità filosofica dell'opera d'arte giunta (grazie anche potere disgregante della critica, come "mortificazione" concettuale delle opere)¹⁹ al tramonto dell'equilibrio formale del suo apparire simbo-

16 B. LEIFELD, *op. cit.*, p. 54.

17 Lettera a H. Belmore della fine del 1916, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, pp. 132; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 26.

18 Su questo indomito 'volere artistico' si fonda l'analogia tra arte barocca, espressionismo astratto ed arte concettuale, per i quali "la produzione di capolavori assoluti importa meno della passione per le forme dell'arte": J.R. SNYDER, *op. cit.*, p. 25. Per il superamento della categoria hegeliana della 'fine dell'arte' in Benjamin, "nell'epoca della rarefazione dell'artistico come categoria" e della perdita dell'aura dell'opera d'arte, si veda F. DESIDERI, *Il fantasma dell'opera*, cit.: "Se il declino dell'aura riguarda la distruzione della guaina in cui l'opera è oggettivamente avvolta, forse tale declino cela in sé una risorsa dialettica che non si risolve nella pura negatività. Almeno nel senso che proprio questa immanente negatività [...] si trasforma in una sfida per la vitalità dell'arte e, dunque, per la nostra stessa esperienza delle cose e del mondo che le comprende": *ivi*, p. 21.

19 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 323; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

lico e fenomenico, come dimostra esemplarmente la parabola descritta dal dramma barocco tedesco: il genere paradigmatico di forma artistica giunto al suo tramonto e dunque all'enucleazione della sua verità filosofica in un ultimo e nostalgico bagliore dell'"aura" artistica e della bella parvenza. Ora, è questo senso di congelamento dall'arte "che ne costituisce la malinconica (*schwermutvolle*) ed incomparabile bellezza" (GS I/2, 485; OA 28); in effetti, "è proprio nella profondità del sentire nostalgico, dove desiderio di un improducibile ritorno e naufragio dello sguardo si rafforzano a vicenda, che si può ancora intendere almeno l'eco della voce della bellezza".²⁰

Le rappresentazioni barocche, di fatto, *realizzano* l'immagine soltanto *superandola* nella categoria concettuale: "Nei fenomeni più singolari ed intricati, nelle prove più incerte e più ingenuie come nelle forme più mature di una civiltà al tramonto la scoperta [filosofica] è in grado di portare alla luce l'autentico" (GS I/1, 227; II 87).

L'immagine allegorica, secondo il motto plotiniano, realizzandosi nella riflessione filosofica, permette di "contemplare nell'immagine (*eikón*) l'archetipo";²¹ immagine che, in tensione tra somiglianza e dissomiglianza dal modello, "si rivela rappresentazione o raffigurazione della rispettiva origine in un'altra dimensione", quasi traccia del principio e "possibile mezzo per conoscere il suo vero Essere".²² Ogni *imago*, riformulando in senso dionisiano il pensiero di Benjamin, è come un "nome divino", una teofania provvisoria ed essenzialmente instabile dell'*Ursprung*. L'immagine, quale metafora del principio originario, ha la sua validità nell'ambito di una teologia catafatica sino a che il suo contenuto di verità non risulti meglio esprimibile da un simbolo maggiormente prossimo, da un punto di vista euristico, alla verità ineffabile: in un circolo di costante autosuperamento vicendevole (secondo la ben nota *theologia circularis*) in cui teologia positiva e negativa si rincorrono l'un l'altra circolarmente, e che ha di mira l'assimilazione estatica all'Uno, al di là di ogni immagine e concetto.²³

In Benjamin, tuttavia, non vi è accesso al vero che nella parola e nell'immagine, per cui il pensiero dell'originario vive di questa continua lacerazione della 'crisalide-forma' fenomenica da parte della 'farfalla-concetto':

20 F. DESIDERI, *Il fantasma dell'opera*, cit., p. 72.

21 PLOTINO, *Enneadi* V 3, 6, 1.

22 W. BEIERWALTES, *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi* (Francoforte, 1985), introduzione di G. Reale, trad. it. di M.L. Gatti, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 78.

23 Cfr. N. CUSANO, *De docta ignorantia*, a cura di E. Hoffmann e R. Klibansky, in *Opera Omnia*, cit., Heidelberg, F. Meiner, 1932.

quasi un accanimento erosivo della riflessione a discapito della lingua e della figuratività estetica in generale, nella consapevolezza che è solo nella mortificazione del nome (o apparenza simbolica) che emerge – “come dai i ruderi di un antico edificio” – il riverbero lontano ed ammaliante dell’idea: è infatti dalle rovine dei grandi edifici “che l’idea del loro disegno complessivo parla in modo [ancor] più eloquente che da quei pochi ben conservati” (ivi 409; II 268).

Tutto ciò corrisponde ad un’opzione di fondo della filosofia di Benjamin; quasi che, conformemente alla sua teorica franta, discontinua ed allusiva del trattato filosofico (vale a dire, indiretta nella sua intenzionalità conoscitiva), il pensiero filosofico non potesse compiersi in pieno dispiegamento concettuale del vero: il trattato filosofico, in tal senso, corrisponde “alla facciata delle costruzioni arabe [...]. Così anche la struttura articolata del trattato non è visibile da fuori ma si manifesta solo dall’interno [...]. 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 fra argomentazioni tematiche e digressive” (GS IV/1, 111; II 431), tra concetto e rappresentazione, tra “forma globale” ed “analisi micrologica”.

Vi sarebbe cioè, secondo Benjamin, come un fondo residuo della speculazione che non accede mai pienamente al concetto, e che richiede ancora una forma rappresentativa – sebbene instabile e prossima al suo autosuperamento; ovvero, essenzialmente *allegorica* –, più vicina al momento estetico che a quello schiettamente filosofico. Si tratta di un ‘rudere di forma’ attraverso le cui crepe e “cesure” (*Zäsuren*) l’idea si mostra in quelle rapsodiche epifanie che sono appunto dette “*immagini di pensiero*” (*Denkbilder*). Queste ultime, quasi espressioni ‘ideogrammatiche’ del contenuto del sapere (di cui la ‘Dama melanconia’ è rappresentante emblematico), in quanto ibridazione ontologica tra essenza e fenomeno, concetto e immagine – veri e propri *Ursprungspänomenen*, apparizioni fenomeniche (e dunque estetiche) dell’origine –, mostrano ancora una costituzione intrinsecamente allegorica (come “torso di simbolo”: una sorta di ‘geroglifico’ che invoca, a causa della sua instabilità ed incompiutezza formale, il lume della scienza per raggiungere il proprio significato); così come, d’altra parte, ogni allegoria, più che essere il pieno apparire sensibile dell’idea, come mero ‘simbolo *smozzicato* dell’eterno’, è già intrinsecamente votata alla propria critica disgregante attraverso il pensiero filosofico. Si tratta di quella riflessione interna al contenuto di pensiero mai pienamente esprimibile dalla forma artistica – il suo “significato inesprimibile” (*ausdrucklose Bedeutung*) –,

che fa della critica estetica l'intimo e necessario compimento dell'opera stessa: la vera critica, scrive Benjamin, è "esposizione di un'idea" e "inse-diamento in esse [opere] del sapere";²⁴ essa, tuttavia, "non procede contro il suo oggetto; è come una sostanza chimica che ne attacca un'altra solo nel senso che dissolvendola scopre la sua natura più interna".²⁵

L'opera, nel passaggio dall'apparenza al suo contenuto di pensiero inef-fabile, procede cioè alla sua esplicazione riflessiva traducendosi da se stessa in concetto; mentre la forma, attraverso un procedimento entropico ad essa connaturato, s'incenerisce in un ultimo e fugace bagliore della bel-la parvenza, che lascia infine regnare sovrano il concetto nel cielo della contemplazione mediante la romantica "dissoluzione [dell'opera] nell'as-soluto" (GS I/1,78; RT 73): in effetti, scrive Benjamin in *Einbahnstrasse*, l'opera, per la contemplazione filosofica, "è [soltanto] la maschera mortua-ria della concezione", l'irrigidimento rappresentativo e fenomenico del suo contenuto di verità (GS IV/1, 107; II 427).

In questo trapasso continuo tra essenza e fenomeno, concetto e forma rappresentativa, archetipo ed immagine sta dunque il punto d'incontro tra arte e filosofia, dei cui legami profondi è intessuto, con profonde ambiva-lenze ed ambiguità, il pensiero benjaminiano: teso costantemente tra com-mento o trattato esegetico (che segue la peripezia dell'arabesco discon-tinuo della scrittura, con ciò "facendo valere la tradizione della teologia giudaica in un pensiero che si applica ad un materiale profano"²⁶) e filosofia speculativa; ovvero tra critica letteraria (ed estetica) ed indagine metafisi-ca. In questo continuo rimando vicendevole, tuttavia, la scrittura (come ideogramma del vero) e "le immagini non servono ad illustrare un'idea che esisterebbe anche al di fuori di esse".²⁷

3. "L'ideale del problema" nell'opera d'arte

L'opera d'arte, scrive Benjamin, non entra in concorrenza con la filoso-fia, bensì sta in un rapporto determinato con essa grazie alla sua costitutiva affinità con l'"ideale del problema" (GS I/1, 172; AN 213).

24 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., p. 323; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

25 Lettera a H. Belmore della fine del 1916, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, pp. 131-2; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 26.

26 T.W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, cit., p. 9.

27 S. MOSES, *op. cit.*, p. 101.

L'ideale del problema filosofico è la totalità della filosofia, "l'unità integrale" e sistematica dei veri, capace di riflettere la struttura eidetica della realtà unificata nell'origine e di per se stessa non investigabile attraverso un'intenzione conoscitiva diretta:²⁸ "Il principio per cui l'oggetto della conoscenza non coincide con la verità risulterà sempre una delle intenzioni più profonde della filosofia alle sue origini: la dottrina platonica delle idee" in quanto essere, pura datità originaria a prescindere da ogni rapporto con la coscienza e il conoscere in generale (GS I/I, 211; II 71).

Quest'unità ideale è il presupposto di tutte le questioni filosofiche investigabili razionalmente, unificate virtualmente in una *Grundfrage* originaria che non appare mai come tale nella posizione dei singoli problemi dottrinali; così come, al livello della filosofia goethiana della natura, ogni fenomeno originario indica la forma "sotto cui un'idea si riflette sempre di nuovo nel mondo storico", pur non dispiegandosi completamente – esaurendosi dunque in essa – nell'apparenza fenomenica di volta in volta data.

Il rapporto fra ideale del problema e molteplicità delle forme espressive in cui esso s'incarna, potrebbe applicarsi allo stesso pensiero benjaminiano. Tuttavia, nell'evidenziare questa relazione tra *idem* (l'inesauribilità dell'unica dottrina) e *aliud* (la molteplicità delle forme in cui appare il sempre identico *Grundproblem*), non si può fare a meno di mettere in luce la natura paradossale di "collegamento oppositivo" (*gegensätzliche Verbindung*), non riducibile ad una quieta e stabile unità sistematica, propria di questo momento ideale sotteso alla pluralità delle forme espressive in cui esso di fatto si enuncia:²⁹ 'Come può il mondo ancora partecipare stabilmente ad un'origine dalla cui caduta ha il motivo della sua esistenza?'; ovvero: 'Come in questo ordinamento creato, caratterizzato da una caduta naturalizzata ed ontologica, è possibile rappresentarsi un'autentica *idea* di salvezza?'. – Due temi benjaminiani, questi, tratti rispettivamente dal platonismo, per l'idea sottesa di *metexis*, e dal creazionismo ebraico-cristiano, in cui sono chiaramente presupposti i motivi di una libera volizione del principio e, postulando una creazione continua che assista con benevolenza la creatura sin dal suo sorgere *ex nihilo*, come

28 Con questa espressione (*Ideal des Problems*) Benjamin realizzerebbe "una sottile parafrasi della questione posta da Kant circa l'estensione della conoscenza e la tracotanza della ragione – la quale né vuole né deve accontentarsi di questa estensione –, e offre una replica alla connessione stabilita da Cohen tra ideale e compito infinito": A. DEUBER-MANKOWSKY, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2000, p. 16.

29 Cfr. G. BOFFI, *op. cit.*, pp. 59-65.

divina provvidenza. Si potrebbe dire che in Benjamin questi due ambiti problematici – caduta e possibile salvezza –, costituenti il suo *Ideale del problema metafisico* (la “domanda fondamentale” a cui la sua filosofia vorrebbe rispondere), non accedono, per conciliarsi in essa, alla soluzione proposta emblematicamente dal platonismo cristiano:³⁰ essi rimangono scissi ed irrelati come due asintoti che, pur convergendo indefinitamente, non sbocciano mai in una vera e propria sintesi concettuale. Nell’universo di pensiero benjaminiano si danno un mondo creato eppure abbandonato a se stesso; un angelo redentore della storia colmo di *pietas* per le sorti luttuose dell’uomo, sebbene esso sia impossibilitato a riconnettere i frantumi; un Messia che, per quanto invocato dall’“uomo ‘che soffre ed agisce’ nel mezzo della storia”³¹ come un autentico principio di *alterità* (un radicalmente altro dal mondo, *das Andere der Geschichte*),³² e dunque come un *novum* salvifico rispetto al tempo storico, sonnecchia mestamente nell’immanenza di ogni ‘attimo-eternità’ (*Jetztzeit*) attinto nel suo potenziale di “materiale esplosivo” (*Sprungstoff*) soltanto dalla coscienza critica dello storico (che qui sembra dunque fare le veci, evidentemente secolarizzate, del vero Messia biblico); un peccato originale poggiante su un atto di ribellione che però, a ben vedere, ricade fatalmente sotto la cieca e necessitante legge del destino e del mito, come testimonia l’interpretazione benjaminiana dell’albero edenico della conoscenza (nei termini di punto di reciproca e fatale conversione di colpa e castigo); una storia della salvezza che, per quanto necessaria per redimere le sorti del creato, s’incontra soltanto rapsodicamente con la *Weltgeschichte*, assecondando essa il discontinuo metafisico di una soggiacente monadologia di ascendenza platonica e leibniziana (e quest’ultima, non da ultimo, s’identifica con la stessa struttura vorticosa del divenire temporale di un’origine che, creando il fenomeno, non può non andare incontro al proprio smembramento spazio-temporale); un Dio provvidente che, pur agendo nell’immanenza della storia alla stregua di un *Ursprungsphänomen* e come sua origine permanente e inesauribile, continua a rimandare ad un vuoto aldilà – forse inarrivabile – la salvezza definitiva del mondo, secondo un’idea

30 Si tratta di quella forma di pensiero che utilizza “la filosofia platonica come forma di espressione teologica e come struttura dell’immagine del mondo in cui inserire l’annuncio delle verità rivelate”: E. VON IVÁNKA, *Platonismo cristiano. Ricezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*, trad. it. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 7.

31 K. LÖWITZ, *Jacob Burckhardt*, cit., p. 85.

32 R. TIEDEMANN, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Francoforte, Suhrkamp, 1983, p. 100.

di *Unterbrechung* che spezza il divenire del tempo mondano e allo stesso lo continua in un utopico 'chissà-dove'.³³ – Questi paradossi sono come i frammenti apparenti, taciuti o comunque non portati alle estreme conseguenze in tutte le loro implicazioni teologico-filosofiche, dell'ancipite 'domanda fondamentale' (l'*Ideale del problema filosofico*) che si potrebbe scorgere al fondo delle allegorie filosofiche di cui è intessuta la filosofia di Benjamin: anch'essa rimane segreta ed inviolata sotto il *torso sublime* della sua incessante meditazione, nello spazio aperto dal pensiero benjaminiano teso tra i due 'dioscuri' immagine e concetto; un pensiero nelle forme via via assunte spesso smozzicato, tortuoso e caratterizzato da una costante ripetizione, sotto altre forme, del già detto: l'idea, com'essa è in sé, non è esprimibile senza un consapevole ricorso a immagini e al paradosso intrinseco ad ogni elemento figurale secondo cui "ogni positivo può nondimeno ribaltarsi nel suo opposto".³⁴

Il discorso filosofico benjaminiano rimane così necessariamente legato a lacerti d'immagine, frammenti mitici, senza che ad essi possa essere del tutto sostituito il concetto; esso, al cospetto di quella forma di alienazione rappresentativa dell'idea che sono le allegorie, si declina cioè in senso *ermeneutico* quale interpretazione intensiva di figure, metafore e ideogrammi (riflettenti *in umbra et caligine* le costellazioni ideali) che – detto con Paul Ricoeur – "danno da pensare",³⁵ senza però poter mai giungere ad una totale razionalizzazione dell'elemento mitopoietico. Si tratta di una interpretazione del 'mito', o *allegoresi* dell'immagine, che vive eternamente dilacerata nella tensione riscontrata tra espressione mediata (rappresentazione) e mistero di un significato inattingibile (l'idea) dal puro pensiero filosofico (anche perché, secondo Benjamin, non è dato appellarsi in filosofia ad un'intuizione intellettuale: "L'essere delle idee non può assolutamente venir pensato come un oggetto di un'intuizione, neppure dell'intuizione intellettuale") (GS I/1, 215; II 76). Si assiste così, nel pensiero benjaminiano, "all'introduzione dell'immagine nell'elemento concettuale. L'essere

33 E. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, p. 9.

34 Ivi, p. 46. Benjamin stesso era consapevole delle volute sinuose e temerarie intersezioni del suo pensiero: come scrive arditamente all'amico Scholem, "io non penso che quella che tu ti fai di me sia l'immagine di un uomo che si fissa facilmente e senza soffrirne su un 'credo'. Sai che ho sempre scritto in conformità con il mio convincimento, e che solo raramente, e mai altrimenti che nel colloquio orale, ho tentato di dare espressione a tutto il fondo contraddittorio dal quale esso risulta nelle sue singole manifestazioni": Lettera a G. Scholem del 6 maggio 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. II, p. 604, trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 248.

35 P. RICOEUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. dal franc. di R. Balzarotti, F. Botturi e G. Colombo, a cura di A. Rigobello, Jaca Book, Milano, 1986, p. 42.

del regno delle idee mai può esser visto altrimenti che in questa allusività figurativa. La scaturigine di tutte le immagini non può che essere il punto inafferrabile ad ogni intenzione metaforica”.³⁶ In altre parole, come scrive Adorno, “il rebus diviene il modello della sua filosofia”.³⁷

Le opere d'arte, si diceva, sono per Benjamin configurazioni determinate in cui può apparire, sempre in una determinata forma sensibile, l'ideale del problema filosofico: l'ideale, infatti, per il suo carattere d'inesauribilità, può essere rappresentato solo in una molteplicità varia di incarnazioni, instaurando con questa pluralità espressiva lo stesso rapporto dialettico di 'identità e differenza', 'medesimo e diverso' che vige fra pura lingua (potere rivelativo del nome) e linguaggi storicamente determinati (come traduzione, depotenziamento della *Ursprache* adamitica). L'ideale è custodito secondo varie modulazioni d'intensità e purezza nella diversità storica delle opere, ed è compito della critica filosofica farlo emergere da questo stato di oscurità ed involuzione scorgendone la 'traccia figurale' in una determinata forma rappresentativa: la filosofia, ricercando il contenuto di verità presente nei contenuti reali della forma estetica – come suo celato e profondo nucleo inesauribile d'intelligibilità – deve far apparire, nell'opera d'arte stessa, “l'ideale del problema come in una delle sue [possibili] manifestazioni” (GS I/1, 173; AN 213). Il critico cerca la verità profonda dell'opera, il nocciolo eterno di essa; come un alchimista – per il quale “solo la fiamma custodisce un segreto, mentre legno e cenere sono elementi inessenziale del rogo che affida volentieri alle analisi del chimico” (di colui che intraprende il commento del contenuto reale dell'opera, di “quei concreti contenuti storici che stanno alla base di ogni opera”) – la fiamma vivente del vero “continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto” (*ibid.*), aspetti accidentali, questi ultimi, oggettivati negli elementi reali dell'opera. Se dunque si può affermare che tutto ciò che è bello si rapporta in qualche modo al vero, “ciò significa che in ogni vera e propria opera d'arte si può scoprire una manifestazione dell'ideale del problema. Ne deriva che dal momento in cui l'analisi si solleva dai fondamenti del romanzo alla visione della sua perfezione” – come avviene nella lettura benjaminiana delle *Affinità elettive* di Goethe – “[...] [solo] la filosofia è chiamata a farle da guida” (ivi 173; 213).³⁸

36 G. CARCHIA, *op. cit.*, p. 67.

37 T.W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, cit., p. 12.

38 “Per il critico esse [le opere] s'inceneriscono – mortificazione delle opere – ‘esperendole’ in un duplice senso: egli compie l'opera nella costruzione dei suoi dettagli, conformemente alla sua struttura, ed assume allo stesso tempo l'espe-

Il vero è dunque presente nel bello come “formulabilità virtuale del contenuto di verità” (*virtuelle Formulierbarkeit seines Wahrheitsgehalts*) dell’opera stessa (GS I/1, 173; AN 213), e non come sua esplicazione fenomenica pienamente attuata, mera presenzialità che si riduce alla pura immanenza del *Kunstwerk*: l’opera, di volta in volta, è soltanto una delle possibili ed infinite espressioni provvisorie che il vero ideale può assumere cristallizzandosi sul piano estetico in rappresentazione, bella parvenza. La guida della critica estetica, stando così le cose, non è data dal mito (come vorrebbe Gundolf, confondendo in un *unicum* indistinto vita dell’artista e opera, e scorgendo così nel poeta una sorta di eroe tragico, il quale, come creatore investito di un mandato divino, dà a se stesso la forma della propria vita intesa come contenuto di verità della sua produzione artistica) (cfr. ivi 159-60; 199-200),³⁹ bensì solo dalla filosofia: di fonte ad ogni pensiero mitico, scrive Benjamin, “la questione della verità si riduce a zero” (GS I/1, 163; AN 203). Si tratta dunque di una filosofia applicata ai testi, fattasi esegesi, commento e ‘trattato filosofico’, la cui forma – conformemente alla trama dilacerata dell’esistenza fenomenica – è sempre quella della peripezia o dell’arabesco.⁴⁰ Il suo slancio è quello intermittente che “rinuncia ad un percorso lineare e senza interruzioni” (GS I/1, 208; II 70), seguendo i diversi gradi e sfumature di senso nella contemplazione di un medesimo oggetto (l’idea, il contenuto di verità dell’opera) attraverso la dislocazione diacronica degli elementi reali (vale a dire, meramente ‘espressivi’ della situazione storica dell’autore) e formali della rappresentazione artistica. L’opera d’arte, per il suo carattere veritativo e per la sua componente ‘auratica’ (il suo valore ‘metessico’ e culturale, in cui appare il riverbero della lontananza del sacro, la presenza misteriosa dell’origine) è cioè da considerarsi come un’icona dell’eterno: “Nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente dell’icona, o della verità”,

rienza del poeta come la propria. Solo così il legno morto dell’opera può tornare alla vita, anche se non più alla propria vita immediata, bensì soltanto a quella della fiamma spirituale della verità. L’opera diviene così puro materiale che deve essere annientato per trarre dalla morta materia la verità”: B. WITTE, *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchung zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, Metzler, 1976, p. 39.

39 Cfr. G. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 55. Secondo J. ROBERTS, per Gundolf, osservandolo in prospettiva benjaminiana, Goethe avrebbe rappresentato una sorta di oggetto di culto neopagano: “La vita dell’artista superava la dicotomia tra anima e corpo, tra interno ed esterno, tra necessità e scelta”; in lui esperienza vissuta e sua rappresentazione poetica si confondono in un tutt’uno indistinto: *op. cit.*, p. 156-7.

40 R. SOLMI, *Introduzione a Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. XXVI.

che questo andamento discontinuo e rapsodico, la cui legge impone che il pensiero debba riprendere continuamente da capo, ritornando con minuziosità alla cosa stessa. Il fulgore della rappresentazione unitaria, infatti, si fonda qui sul valore dei singoli frammenti, così come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso e dalla configurazione armoniosa delle singole tessere (*ibid.*). De resto, “per i grandi le opere compiute hanno minor peso di quei frammenti la cui composizione si protrae per l'intera loro esistenza” (GS IV/1, 88; II 441).

Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale, scrive Benjamin, in filosofia “esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto. Nella loro massima fioritura in Occidente, il mosaico e il trattato appartengono al Medioevo; ciò che permette di confrontarli è un'autentica parentela” (GS I/1, 208-9; II 70).

La forma estetica, nel romanzo goethiano *Le affinità elettive*, s'impone attraverso l'“evocazione”, che è l'istante magico in cui si arresta il tumulto pulsionale – suscitato dalle passioni naturali, nel cui gorgo sono attratti fatalmente i protagonisti della vicenda – fissandolo ed “incantandolo” in un mondo di significati in sé conchiuso: ciò che in questo istante magico “spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos”, e così facendo tende a conciliarlo, stabilizzandolo nel fulgore repentino dell'apparenza (GS I/1, 180; AN 221). L'opera d'arte è proprio questo *irrigidimento rappresentativo* del turbino caotico della vita, che permea di sé il mondo naturale rappresentato dalla vicenda goethiana come sua interna legge necessaria e destinale: situazione di equilibrio formale che s'impone nell'istante fugace, o “attimo mistico”, che dà origine alla forma rappresentativa come ricettacolo instabile del bagliore remoto dell'idea: “Non più a lungo che per un attimo la verità giunge all'esistenza”⁴¹ nella rappresentazione artistica.

Ciò che nell'opera goethiana blocca questo processo naturale, la cui cieca legge è quella della pulsione, è l'“inespresso” (*Ausdrucklose*) intrinseco all'opera d'arte stessa. Esso, rimanendo per lo più celato enigmaticamente sullo sfondo della vicenda, impone repentinamente – nel suo emergere problematicamente come *ideale* redenzione del mondo creaturale – l'armonia tremante dell'apparenza estetica come un che di necessario, eternando così il fremito spasmodico dell'opera verso il proprio compimento attraverso l'imposizione momentanea di una forma. Tale forma, che

41 G. CARCHIA, *op. cit.*, p. 46.

risulterà allo stesso tempo compiuta e risultato dell'interruzione repentina della vita che pulsa nel contenuto reale dell'opera, riceve l'*eternità* del suo valore proprio in virtù di questa interruzione, che tenta di redimere la natura senza poter però giustificare l'intima necessità del proprio gesto rappresentativo proteso ad una percezione – sempre enigmatica ed indiretta – della verità (ivi 181; 222).

L'inespresso, secondo Benjamin, è la *parola morale*, tacito centro problematico della vicenda goethiana che emerge nel corso della narrazione soltanto nel momento della *krisis* del mondo etico, come “dai ruderi del matrimonio borghese in dissoluzione”; si tratta del “*logos* del momento divino del matrimonio”, la fedeltà (*Treue*) (cfr. ivi 163; 202), che impone una decisione etica⁴² contro la cieca passione ‘chimico-naturale’ ed al ‘magnetismo animale’ a cui si affidano ciecamente le vite dei personaggi: “Per la legge morale la passione perde tutto il suo diritto e la sua felicità quando cerca di venire a patti con la vita borghese, agiata, garantita. Questo è l'abisso che il poeta cerca invano di far varcare ai suoi personaggi, con sonnambolosa sicurezza, sull'esile passerella della pura civiltà e costumatezza umana” (ivi 185; 225). L'inespresso è come la potenza superiore del vero – inteso come momento etico – che fa irruzione nel mondo creaturale permeato dal primitivo caos pulsionale, ovvero dominato dall'energia di un cieco fato naturale che agisce, come una legge senza volto e senza nome, negli “strati naturali profondi” della vita sublunare dei personaggi (ivi 134; 173). L'inespresso, nell'attimo precario di equilibrio formale raggiunto dal romanzo, compie l'opera riducendola ad un pezzo, ad un frammento del vero, ad un “torso di un simbolo” (ivi 181; 222), spezzando la fallace illusione di un'idea di “totalità organica” (la stessa costellazione eterna della verità) totalmente dispiegabile in fantasmagoria estetica, in simbolo plastico. La forma rappresentativa, concetto comune alla filosofia e all'arte, è bene ricordarlo, è per Benjamin sempre simbolo franto, rappresentazione indiretta, mai svelamento intenzionale e immediato dell'idea, del *logos* archetipico. Essa, nella vicenda geo-

42 Questa decisione, in realtà, è per Benjamin affidata agli amanti della novella *Gli strani figli dei due vicini*, in cui Goethe sembra risolvere idealmente, in una contro-narrazione antitetica e complementare – una sorta di “gioco nel gioco”, in cui il gioco luttuoso si rovescia in apparenza (GS I/2, 261; II 121) –, l'ordine mitico-destinale del romanzo: “La loro animosa decisione basta a disperdere un destino che stava per addensarsi su di loro”: GS I/1, 170-71; AN 210-11. “Così mentre i personaggi del racconto principale si comportano come sostanze chimiche in un processo naturale (il titolo originale *Wahlverwandschaften* è un termine tecnico per indicare un tipo di reazione chimica), quelli dell'intermezzo della Novella riescono ad impadronirsi della loro autonomia pratica”: J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 160.

thiana, rimanda sempre ad un residuo *non-dicibile*, il quale permane coperto sul fondo muto dell'opera come quella parola morale, quel *vero centro teologico* che è propriamente il *télos* irraggiungibile dalla parvenza estetica. Questo elemento, nel romanzo di Goethe, giungendo paradossalmente alla rappresentazione come suo segreto inaccessibile, intima "il distacco dalla sfera dell'apparenza" (sempre inadeguata ad esprimere pienamente il vero, l'ideale) e promuove il "passaggio al regno dell'essenza" (ivi 186; 227), dissolvendo così – proprio mentre la realizza – la bella parvenza dell'opera in contemplazione filosofica: "L'apparenza che si rivela nella bellezza di Ottilia è l'apparenza che si spegne (*der untergehende*)", colta nel trapasso che si attua nel tramonto della bellezza (ivi 193; 234); "solo quest'ultima [l'apparenza che si spegne] permette la comprensione della bella apparenza in generale, e solo in essa l'apparenza si dà a conoscere come tale" (*ibid.*).

Ottilia, in effetti, come idea della bellezza in sé a cui si appunta la narrazione – quasi "metafora del destino dell'arte: il suo silenzio è l'avvenuta morte del simbolo per il *Kunstwerk*"⁴³ –, appare sulla scena emergendo dalle profondità oscure del lago artificiale intorno a cui ruota tutta la vicenda, elemento naturale e primitivo che infonde su di essa l'atmosfera palustre che sembra preannunciare al lettore l'imminenza di quel tetro e luttuoso destino che presto si abatterà sui personaggi. Questa apparenza 'bella' è però fissata dalla "parola morale" (l'inespresso), che è paradossalmente il potere dissolvente che fa dileguare l'equilibrio simbolico, precario ed instabile, raggiunto dalla bella parvenza, esigendo così il sacrificio di quest'ultima. Questa transizione distruttiva ed entropica (*Vergehen, Übergang*) è simboleggiata dal suicidio di Ottilia, quale incarnazione sul piano del mero "apparire" (*Schein*) dell'idea del bello in sé, il cui primitivo impulso inerziale è interamente naturale ed inconscio, vissuto come un 'destino della pulsione' in cui s'incontrano fatalmente – come nel mondo descritto da Bachofen – *Eros* e *Thanatos* (ivi 176; 216); si tratta però di una morte che è sacrificio mitico e fatale, capace di eternare esteticamente la sua bella parvenza in una rappresentazione simbolica dell'idea che è runa e frammento del vero. Come Benjamin nota nella poesia di Baudelaire *A une passante*, l'estasi per la bellezza "è un amore non al primo, quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide [...] con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta lo schema di uno *choc*, anzi lo schema di una catastrofe" (GS I/2, 623; AN 103), da cui emerge il vero nel suo potere tanto eternizzante quanto effimero.

43 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 123.

La bellezza, colta in questa emersione e trapasso repentino dell'idea dal fondo essenziale ed ineffabile in cui abita il vero verso l'apparizione fugace ed in dissolvenza della sua rappresentazione fenomenica, è dunque già sempre al tramonto: l'apparenza che si rivela nella bellezza di Ottilia è la "bellezza che si spegne" (*Untergang des Scheines*), dileguando in quanto tale (ivi 193; 234): il suo apparire, in modo simile alla logica hegeliana dell'essenza, è già 'il suo dileguare': "Come ciò che appare soltanto è destinato a svanire, così Ottilia va incontro alla propria morte, quasi per puro istinto".⁴⁴ Eppure, solo in questo suo subitaneo dissolversi la bellezza si dà realmente a conoscere, manifestandosi nel suo carattere d'armonia fugace ed instabile, attraverso cui l'idea si rivela come in una luce opaca e di riverbero: la "riconciliazione" (*Versöhnung*) con Dio, di cui la bella parvenza è simbolo, essendo oltramondana, "è difficilmente oggettivabile in un'opera d'arte" (ivi 184; 225); sicché essa appare paradossalmente soltanto nella dissoluzione della parvenza e nella distruzione della sua forma effimera – riducendosi dunque fenomenicamente ad un torso di simbolo del vero: *in allegoria*. La morte di Ottilia, detto altrimenti, "fa precipitare catastroficamente la percezione del bello in meditazione della verità che il suo stesso svanire custodisce";⁴⁵ e, tuttavia, in ciò che svanisce, come scrive Benjamin nel saggio dedicato a Leskov, si manifesta sempre "una nuova bellezza" (GS II/2, 442; VI 323), della cui esistenza solo la filosofia (declinatasi in *Kunstkritik*) può venire in chiaro.

Questi sono per Benjamin i caratteri propri della bellezza platonica, colta in tutto il suo retaggio speculativo e filosofico. Essa, pur essendo così intimamente legata all'apparenza, rimanda sempre ad un che d'inespresso, rispetto a cui l'apparenza è come *un involucro in dissolvenza*. La legge essenziale della bellezza, come schema rappresentativo del vero, è di apparire come tale solo in ciò che è velato, che non può non rimanere taciuto ed inespresso. Il bello non è dunque né l'involucro apparente, né l'oggetto velato, bensì l'oggetto 'velato' nel suo involucro (*Hülle*) 'apparente' (ivi 194; 235): allo stesso tempo *evidenza* (rivelazione) e *mistero* (nascondimento) della verità, sicché la bellezza "appare come tale solo in ciò che è velato" (*ibid.*). Il bello, "come involucro di ciò che necessariamente è più velato", non è dunque da disvelare, perché ogni disvelamento trasformerebbe in altro da sé ciò che permane coperto e nascosto al di sotto della coltre fenomenica come essenza recondita e fondante l'apparenza stessa: esso 'appare'

44 F. DESIDERI, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 53.

45 Ivi, p. 55.

solo come infinitamente 'inappariscnte', scardinando ogni logica binaria fondata sull'endiadi 'rivelazione-occultamento'. Di fatto, scrive Benjamin, di "fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del "disvelamento" (*Enthüllung*) diventa quella della sua "indisvelabilità" (*Unenthüllbarkeit*)" (ivi 195; 236), trovando l'idea del bello rifugio soltanto là dove "non esiste ancora la dualità nudità e rivestimento" (ivi 196; 237): "Nel segreto è il fondamento divino della bellezza"; come fedele discepolo di Sais, il critico non deve perciò sollevare il velo per dispiegare nella luce dissacrante della scienza il vero, ma cogliere il bello in questa tensione irriducibile tra manifestazione ed occultamento, apparenza della bellezza e sua costitutiva inesprimibilità. Il bello, in altre parole, come il potere magico e rivelativo del nome, può essere intuito soltanto come "segreto" (*Geheimnis*), altrimenti il suo contenuto "si volatilizza in nulla" (ivi 195; 236).

La bellezza, secondo Benjamin, nel suo apparire fugace ed unico di una lontananza (cfr. GS VII/1, 355; VI 275) in cui il nostro sguardo "si ridesta in ciò che è contemplato" (GS V/1, 396; 403), non rende visibile l'idea, bensì soltanto l'abisso oscuro ed inviolabile in cui essa eternamente dimora, il suo carattere ascoso ed umbratile di contenuto misterioso e inaccessibile che si sottrae ad ogni completo apparire e ad ogni piena effabilità (cfr. GS I/1, 196; AN 237).⁴⁶ La verità, che fa capolino attraverso l'apparire del bello, non viene alla luce attraverso uno svelamento che distrugga la forma della sua manifestazione e il suo profondo mistero, bensì "come l'infiammarsi dell'involucro che penetra il regno delle idee, come la combustione dell'opera". In questo rogo della parvenza, la forma artistica – proprio nel momento in cui essa, con un ultimo ed istantaneo fremito, si dissolve per far trapelare nell'attimo di una percezione subitanea la sua intima essenza: il vero stesso – "raggiunge il suo massimo di luminosità" (GS I/1, 211; II 73).

La bellezza, colta nel suo passaggio critico verso il sapere, realizza dunque ciò che la filosofia vuole raggiungere attraverso una via più lunga, "indirettamente" (*auf Umwegen*), operando cioè attraverso concetti: la rappresentazione dell'idea attraverso l'autocombustione della forma rappresentativa, dalle cui ceneri emerge, come in un lampo fugace, il fuoco intelligibile del regno ideale come un che di esteticamente *incompiuto*: "Ogni opera è necessariamente incompiuta nei confronti dell'assoluto dell'arte,

46 Questa concezione tradizionale dell'arte in Benjamin si scontra palesemente con la sua tesi della "politicizzazione dell'arte", volta alla riproduzione tecnica e alla massificazione dell'arte; quest'ultima, nell'avvicinare e attualizzare il prodotto artistico, finisce per togliere "l'autorità della cosa, il suo peso tradizionale", affrancandola da ogni orizzonte culturale: GS VII/1, 353; VI, 274.

oppure, ed è lo stesso, in quelli della sua propria idea assoluta” (GS I/1, 65; RT 65). Arte e filosofia, ovvero apparenza e concetto, sono entrambe vocazioni alla rappresentazione, contrarie e complementari. Dove la prima parte dal fenomeno per informarlo secondo un significato ideale che sia per suo tramite rappresentabile esteticamente; la seconda, alla luce di un’idea preservata incoattivamente dall’anamnesi platonica,⁴⁷ opera sugli elementi concettuali distillati dalla ridda dei fenomeni attraverso il crogiolo di una riflessione filosofica volta – in quanto critica estetica – al compimento delle “segrete disposizioni dell’opera”, forma intesa sin dall’inizio come in sé inglobante un ‘germe di riflessione’ (ivi 69; 64): questi elementi categoriali, coordinabili nell’eterna costellazione ideale della verità, divengono atti alla enucleazione filosofica del vero (l’ideale) proprio attraverso la messa in crisi, nel loro superamento concettuale attuato dalla riflessione, degli elementi reali e formali intrinseci alla rappresentazione artistica.

L’esistenza segreta dell’idea, per così dire, rispetto alla bellezza possiede dei caratteri allo stesso tempo intrinsecamente antagonisti e parassitari, ingenerando così “relazioni intermittenti (*Intermittenzen*)” con l’immagine ad essa correlata (GS I/2, 617; AN 98): l’idea, cioè, trapela sotto la forma fenomenica soltanto attraverso l’autocombustione dell’elemento rappresentativo, nell’“andare a fondo” della bella parvenza in quanto tale. D’altro canto, non essendo direttamente accessibile al pensiero, la verità necessita dell’apparenza fenomenica, e rimanda sempre e di nuovo a quest’ultima come suo vitale e dialettico ‘controcanto’ ontologico. Destabilizzandola come simbolo, ovvero nel ridurla ad un semplice frammento, la verità allude enigmaticamente a se stessa come a quel fuoco ideale che brilla sulle ceneri della parvenza.

La bellezza, detto altrimenti, è la mera scoria dell’autocombustione fenomenica da cui s’irradia la verità; d’altro canto, l’apparire della verità è strettamente vincolato a quell’esistenza residua di bellezza che essa produce sempre e di nuovo incenerendo la forma rappresentativa. Ora, questo binomio antagonista tra bellezza e verità è proprio del ‘dire altro da sé’ dell’*allegoria*, dilacerata tra concetto (riflessione filosofica) ed esistenza fenomenica del bello addensantesi plasticamente nel simbolo, un simbolo franto e portato alla sua crisi interna che si offre oramai al pensiero – proprio in quanto allegorico – come mera scoria, ‘torso sublime’ della bellezza.

La critica d’arte, come scoperta indiretta del contenuto di verità dell’opera nella dissoluzione dei suoi elementi reali ed apparenti, in questo senso, è

47 Si tratta di un sapere “non ancora consapevole”, tale per cui “l’oggetto da conoscere è dato come un oggetto incompiuto e, cioè, interiormente”: GS I/1, 70 n. 178; RT 65, n. 30.

virtualmente implicita in ogni forma estetica colta nel suo valore di verità: è questa secondo Benjamin la lezione dei romantici, incentrata nell'*ironia* come dissoluzione della forma in nome di una ricerca incessante “dell’infinità della forma e dell’idea” (cfr. GS I/1, 352; II 211), in un processo indefinito di “interno raddoppiamento” dell’opera (scissa di volta in volta in forma estetica e suo contenuto di verità) nel *medium* infinito della riflessione: la critica, come tentativo di “dimostrare nell’opera stessa la sua relazione con l’idea”, è “come la tempesta che solleva il velo posto dinanzi all’ordine trascendentale dell’arte, rivelando, e, con ciò, svelando l’immediato sussistere dell’opera, come quello di un mistero” (GS I/1, 86; RT 81). Ora, “ciò che si dissolve al raggio dell’ironia è solo l’illusione; indistruttibile resta invece il nucleo dell’opera”, il suo germe critico immanente votato al proprio dispiegamento riflessivo e alla propria auto-comprensione filosofica (ivi 106; 100).⁴⁸

La critica, scrive Benjamin, “trasforma ogni riflessione precedente nell’oggetto di una seguente” (ivi 21; 16) in vista di un infinito “potenziamento della coscienza (*Bewusstseinssteigerung*) dell’opera” (ivi 67; 62). La critica filosofica è un momento della vita stessa dell’opera d’arte, soprattutto dove essa riguarda un genere artistico giunto al suo tramonto ed alla sua intrinseca dissoluzione; così come, per Novalis, “un materiale deve autotrattarsi per essere trattato”,⁴⁹ essendo esso considerato nella *Kunstkritik* romantica soltanto in quanto di per se stesso “pensante”. Sicché, scrive Benjamin, “osservare una cosa significa soltanto stimolarla all’autoconoscenza”, cogliendo in essa “la stessa coscienza germinante dell’oggetto” secondo il progressivo esplicitarsi dell’opera nel concetto che è “un vero e proprio [ad]divenire di quest’oggetto stesso” al suo contenuto di verità (ivi 60-1; 54-5): “La critica è, dunque, per così dire, un esperimento sull’opera d’arte, nel quale viene destata la riflessione attraverso la quale l’opera viene portata alla coscienza e alla conoscenza di se stessa [...]. In fondo il soggetto della riflessione è lo stesso prodotto artistico, e l’esperimento non consiste nella riflessione *su* un prodotto, sostanzialmente incapace di

48 “Per i romantici [...] l’opera attesta (come lo attestano la natura e la storia, cioè il ‘mondo’ come opera di quel superiore artista che è Dio) che l’infinito, cioè la verità, è nel finito, e lo è immediatamente e assolutamente senza residuo, ma nello stesso tempo ne differisce e lo trascende infinitamente, tant’è vero che le forme si generano dalle forme in una produzione vertiginosa continuamente votata all’autodistruzione e alla negazione di sé come calchi esclusivi dell’infinito”; l’ironia intrinseca all’opera – come sproporzione costitutiva del contenuto di verità ad essa immanente – può essere intesa come “liberazione della verità” dai suoi “contenuti mitici”: S. GIVONE, *op. cit.*, p. 82.

49 NOVALIS, *Schriften*, a cura di J. Minor, 4 voll., Jena, E. Diederichs, 1923, vol. III, p. 166; cfr. GS I/1, 56; RT 50

trasformarlo (com'è, invece, l'intenzione della critica romantica), bensì lo svolgimento della riflessione (cioè, per i romantici: dello spirito) *in un prodotto formato*" (ivi 65-6; 60-1).

In tal senso, scrive Benjamin, la critica "è autoconoscenza dell'opera stessa", che si configura come sua immanente "autovalutazione" nella riflessione (ivi 66; 61), fino a che la massa dell'opera "non faccia parte dello spirito attivo", della stessa verità, anche al costo del suo *tramonto*.⁵⁰ Il suo ideale, di conseguenza, è mettere in luce come certi "libri si giudichino da sé"; d'altronde già Novalis, a proposito delle opere letterarie, affermava come la recensione critica non sia che "il complemento del libro. Certi libri non hanno bisogno di recensione, per essi basta l'annuncio; contengono già in sé la recensione",⁵¹ come loro possibile elevazione al pensiero nel *medium* della riflessione critica.

L'arte in generale, come dimostra la figura emblematica di Ottilia, compenetrata sin dall'inizio dall'indagine filosofica, si consuma attraverso un procedimento entropico – l'autocombustione dell'elemento rappresentativo –, che è tuttavia rivelazione dell'idea sui ruderi superstiti della bella parvenza. Quest'autorivelarsi del vero, allo stesso tempo, come crisi dell'arte, è il momento del massimo fulgore della forma artistica come simbolo, ad un tempo franto e profetico, della possibile salvazione del fenomeno: questo, scrive Benjamin a conclusione de *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, "può essere espresso come la folgorazione (*Blendung*) nell'opera. Tale folgorazione [...] spegne la molteplicità delle opere. È l'idea", che infine regna sovrana nel cielo della riflessione (ivi 119; 113).

Tra arte e filosofia, secondo Benjamin, il passo è dunque breve: esso è dato dalla *critica*, che è tuttavia già tacitamente operante nella stessa intenzione rappresentativa dell'opera d'arte come suo intrinseco "compimento" critico (*kritische Voll-endung*) o trasmutazione in forma di carattere concettuale. La critica, trasformando la parvenza estetica in un momento funzionale alla manifestazione dell'essenza, congiunge indissolubilmente rappresentazione e rivelazione, forma artistica e salvazione platonica del fenomeno, stringendo in un solo abbraccio arte e filosofia, fenomeno e idea, intenzione allegorica (come "gesto del frammento", a cui sfugge la rappresentazione di una totalità di senso) e attesa messianica di una nuova totalità presagita dalla costituzione plastica e profetica del simbolo (come

50 NOVALIS, *Schriften*, ed. critica a cura di E. Heilborn, 3 voll., Berlino, G. Reimer, 1901, vol. II, p. 34; cfr. GS I/1, 68; RT 63.

51 Ivi, p. 460; cfr. GS I/1, 66; RT 61.

compenetrazione perfetta di interno ed esterno, essenza e fenomeno): in effetti, scrive Benjamin, nella visione allegorica, grazie al potere della riflessione concettuale, la prospettiva soggettiva è sempre pronta a ribaltarsi nel riassorbimento senza residui del male assoluto (che ad essa pertiene, in quanto facoltà astrae e separante) nell'economia del tutto, giungendo così al proprio rispecchiamento anamorfico e paradossale in Dio e nel Bene (cfr. GS I/1, 406; II 267). Questa salvazione del fenomeno è il fine dell'interpretazione, del metodo proprio del trattato filosofico: la critica, "dove essa sia identica con l'interpretazione", "è esposizione di un'idea. La sua infinità intensiva contraddistingue le idee come monadi. Non è [soltanto] potenziamento della coscienza presente in esse (romanticismo!), ma insediamento in esse del sapere",⁵² alla cui luce l'opera assurge – incorporata nel *medium* infinito della riflessione filosofica – come riverbero 'metaestetico' (essenzialmente concettuale) dell'idea.

Tutto ciò, nella modernità, emerge in particolare da quella forma estrema di genere artistico che è il *Trauerspiel* barocco, la cui essenza è quella di esprimere la "problematicità dell'arte" in generale, dilacerata fra tensione classica alla rappresentazione sensibile di una totalità ideale, da un lato, e sua inevitabile secolarizzazione, attraverso la luce della scienza che dissolve la bella parvenza favorendo il disincanto e la perdita dell'aura, dall'altro: "Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si volatilizza, perché a colpirla è la luce della scienza divina". L'apparenza della totalità, che è quella del simbolo, qui si spegne; nelle *rebus* inaridite, che ancora rimangono in seguito allo smembramento allegorico, "è presente un senso che si lascia cogliere solo da colui che medita, rimuginando" (ivi 352; II 212), dissolvendo con la sua riflessione dissacrante l'opera d'arte nel suo spasmo fallimentare a conchiudersi in perfetta e stabile rappresentazione (simbolica) dell'idea; o meglio conducendola, mediante l'ausilio della riflessione concettuale, alla sua morte, ma proprio in ciò compiendola *meta-formalmente* attraverso i resti allusivi di un'opera d'arte allo stesso tempo smembrata e redenta dal pensiero concettuale. Di fatto, scrive Benjamin, "la bellezza che dura è un oggetto del sapere [...]. La filosofia non può contestare il fatto di ridestare, proprio lei, la bellezza dell'opera" dai suoi margini residuali (ivi 357-8; 217): "Soltanto la conoscenza filosofica dell'allegoria, e in particolare la conoscenza dialettica della sua forma limite, è lo sfondo dal quale l'im-

52 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., vol. I, p. 323; trad. it. in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

magine del dramma barocco si stacca con colori vivaci e, se così è lecito esprimersi, belli” (ivi 366; 224).

In questo senso, l’opera d’arte allegorica, in quanto ammasso concettoso di macerie e frammenti, possiede una struttura dialettica che si presta del tutto naturalmente alla propria critica disgregante come “mortificazione dell’opera” stessa (ivi 357; 217), in cui la bellezza effimera viene completamente a cadere divenendo rovina (ovvero allegoria) del *mundus intelligibilis* in senso pieno. Il bello, tuttavia, come la fenice dalle proprie ceneri, rinasce paradossalmente (nella forma della verità) proprio per il concetto filosofico; quest’ultimo, al momento del congedarsi dalla bellezza, penetra nella forma estetica attraverso l’inserzione estrinseca e ‘concettosa’ di cartigli e didascalie – vera e propria *subscriptio*, tipica dell’“arte medievale dell’esegesi testuale”⁵³ –, come rappresentazione sentenziosa di significati concettuali giustapposti alle forme, eternando così, in un gesto bloccato e franto ma carico di sapere, il ‘trapasso dissolvente’ della bellezza in momento di autentica contemplazione filosofica. Solo la filosofia, perennemente alla caccia di concetti, può restituire il sole intelligibile dell’idea ai brani divelti della storia creaturale contenuti (come suoi momenti reali) nelle ceneri della rappresentazione estetica. Di qui l’altalenare continuo, tipico del dramma barocco, tra bella parvenza e concetto filosofico, vocazione formale alla propria realizzazione artistica e tacito ammiccare al sapere, e ciò “al ritmo intermittente di un costante indugiare, di un repentino rovesciamento e di un rinnovato irrigidirsi” (ivi 373; 232). In questo continuo ed *ironico* passaggio dalla forma all’idea, dal momento rappresentativo dell’opera alla sua verità filosofica mai pienamente dispiegata, dall’esprimibile esteticamente a ciò che permane tacitamente al suo fondo come parola silente ma proprio per questo massimamente significante – in cui allegoria (come simbolo aperto ed in sé inconcluso) e simbolo (come ‘sinolo’ estetico d’idea e materia) si rincorrono senza sosta –, “nella costruzione allegorica del dramma barocco tedesco si delineano distintamente, sin dall’inizio, le forme in rovina dell’opera d’arte giunta alla sua salvezza” (ivi 358; 218): ovvero giunta alle soglie della sua possibile realizzazione (e redenzione) concettuale; a quel tribunale celeste, cioè, in cui si possa render giustizia all’“apparenza del male” (ivi 407; 267).

53 B. LEIFELD, *op. cit.*, p. 62.

III

COLLATIONES MELANCHOLICHE

1. *La 'melancholia' come ipertrofia della riflessione: il pessimismo tragico benjaminiano*

Il filosofo, nella contemplazione della realtà, trova affastellata ai suoi piedi una congerie disarticolata di frammenti, quasi macerie superstiti del cosmo noetico della verità; egli, pervaso da profonda mestizia, scruta a fondo in questo “campo di macerie”, scorgendo dapprima la “gracile fattura di dettagli”. Come un archeologo del dimenticato, del ciarpame della storia, il filosofo accumula relitti su relitti, nell’“attesa inesausta di un miracolo” (GS I/1, 354; II 214) che, in modo tanto repentino quanto imprevedibile, possa dare un senso alla folla dei lacerti del vero, a quella massa di “atomi scritturali [che] si allontana al massimo dalla scrittura per agglomerati sacrali” (GS I/1, 351; II 211).

L'*epistrophé* neoplatonica, che dalla singolarità dei frammenti ideali giunge all'unità relazionale di una topografia logica ricomposta (schema dell'unità relazionale e autoriflessiva del *Nous*),¹ è dunque per Benjamin un compito precipuo della riflessione intellettuale, intesa quale impresa ‘archeologico-ricostruttiva’ mirante alla ricostituzione dell'unità dell'origine: “Apocatastasi, la ‘ricostituzione del tutto’, è la parola chiave che definisce al meglio il messianismo materialistico di Benjamin. Originario

1 Il *Nous*, come unità in sé differente degli archetipi intelligibili, o totalità organica e dialettica delle idee, è l'identità di pensiero ed essere (le singole idee da pensare); in quanto tale, esso è pensiero di se stesso: “Il pensante è esso stesso come da-pensare; l'essere, l'idea essente è in se stessa come atto di pensiero”: W. BEIERWALTES, *Eternità e tempo. Plotino, Enneade III 7* (Saggio introduttivo, testo con traduzione e commentario), trad. it. di A. Trotta, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 45-46. L'anima dell'uomo, immagine nel tempo dell'unità dinamica del *Nous*, secondo Plotino deve rendersi conforme a quella in un processo d'interiorizzazione e *homioiosis* allo Spirito. Qui l'anima si affranca dal suo *logos* composto e discorsivo a favore di un'intuizione estatica e senza tempo dell'Uno, conformemente al *Nous* intemporale “che racchiude in *un sol* ‘sguardo’ tutte le cose”: ivi, 91.

dell'apocalittica del tardo giudaismo e delle speculazioni neoplatoniche e gnostiche, questo concetto designa la restaurazione dell'originario stato paradisiaco così com'esso è atteso nella venuta del Messia".²

Questa tensione ricostruttiva si fa chiara anche in relazione alla tecnica benjaminiana della citazione, data l'intima connessione tra idea ed essenza nominale, nonché tra "origine e distruzione": "La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine. Non insensata essa appare, sonora, consona, nella compagine di un nuovo testo", ovvero di un nuovo ordine di significati prossimo all'originario cosmo eidetico della verità: "Nella citazione si rispecchia la lingua angelica in cui tutte le parole, snidate dal contesto idillico del senso, sono diventate motti nel libro della creazione" (GS II/1, 363; IV 354). Da questo punto di vista, il lavoro di Benjamin "consisteva nello strappare frammenti dal loro contesto e riordinarli secondo un nuovo criterio in modo tale che si illuminassero reciprocamente [...]",³ onde far scaturire da questa *Wiederherstellung* (nel senso schlegeliano della *diaske-ne*, della *restruzione* [*Restruktion*] dell'opera a partire da una disposizione diversa dei suoi materiali)⁴ come l'immagine, la "traccia" (*Abdruck*) della configurazione originaria del primordiale *mundus intelligibilis*, ancora passibile di realizzazione futura (redenzione). Per Benjamin, vero e proprio "ingegnere estetico" tra i cascami del passato, "oggetti, edifici, testi e immagini sono ridotti in frammenti, spezzati, spazzati via dai loro abituali contesti, in modo tale che possano venire ricomposti, con grande cura e attenzione, in nuove costellazioni critiche contemporanee. L'ingegnere eclettico giustappone artefatti disparati, nonché disprezzati, e con essi forme e mezzi di comunicazione, in modo da ingenerare una tensione elettrizzante, una illuminazione improvvisa di elementi nel presente".⁵

Qualcosa di analogo, del resto, accade al collezionista quando considera gli oggetti costituenti la propria *Sammlung* all'occasione del ritrovamento di una nuova tessera del tutto articolato del mosaico di cose-verità: "Quando egli le riordina e si dedica ad esse, ogni nuovo pezzo che entra a far

2 B. WITTE, *Paris-Berlin-Paris*, in *Walter Benjamin et Paris*, a cura di H. Wismann, Parigi, 1986, p. 59.

3 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 166.

4 Essa, anche in Benjamin, ha il senso di un nuovo montaggio del testo; "è l'operazione di preparazione, revisione e riordinamento di un testo", quasi che il senso dovesse emergere da una nuova disposizione dei suoi contenuti: P. CRESTO-DINA, *op. cit.*, p. 101.

5 G. GILLOCH, *Walter Benjamin*, trad. dal ted. di S. Manfredi, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 13.

parte della raccolta provoca un gran cambiamento in tutti gli altri” (GS V/2, 1009; PW 1037).

Questa tendenza, allo stesso tempo distruttiva e ricostruttiva, si fonda su una facoltà mimetica intenta a stabilire connessioni e similitudine straordinarie tra le cose (citazioni, oggetti, parole, concetti e idee) sottratte alle rovine del loro originario contesto funzionale di appartenenza. Questa facoltà, scrive Benjamin nelle *Appendici* alla *Dottrina della similitudine*, non è che “l’ultimo debole resto dell’impulso un tempo irrefrenabile ad assimilarsi [a tutta la realtà] e a comportarsi di conseguenza” (GS II/1, 210; V 449).

In modo del tutto simile all’alchimista, il filosofo si aspetta così un’improvvisa trasformazione, quasi per prodigio, dagli elementi che continua ad accumulare nelle sue “ricette teoriche sottili”, come avviene nella stanza di un mago: questa è l’intenzione segreta del “fanatismo del raccogliere” (*Fanatismus der Versammlung*) le singolarità nella “corte confusa d’oggetti” istituita dalla prassi intrinsecamente melanconica del pensatore-collezionista (GS I/1, 364; II 223). I frammenti del mondo storico, articolati temporalmente secondo una scansione che ricorda un’interminabile *via crucis* attraverso gli avvenimenti luttuosi della storia – una sorta di “catastrofe permanente” (cfr. GS V/1, 432; PW 449), che si riflette sul piano del pensiero in una “folla di emblemi” astrusi e ridondanti⁶ –, in altri termini, sono gli elementi con cui tentare di comporre una nuova totalità (che porterà in sé inevitabilmente i segni del tempo, le crepe della caducità e l’aspetto di rovina intrinseche alla realtà creaturale) mediante un’*ars inveniendi* votata fatalmente allo scacco: essa, infatti, non è in grado di realizzare una *restitutio in integrum*.⁷ Come Benjamin scrive nel frammento autobiografico *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931), “ogni ordine [...] non è nient’altro che uno stato di sospensione sull’abisso” (GS IV/1, 388; IV 457); sicché, si potrebbe dire, “ciò che a un certo livello è già composizione di frammenti

6 L’emblema, si potrebbe dire, assurge a “segnatura della discontinuità del Moderno”; quale “interpretazione ideale” di quei quadri di vita storica (o *picturae* concettose) che sono i *Denkbilder*, si sottopongono ad una costruzione che ha il “carattere del montaggio” (*Montagecharakter*): B. LEIFELD, *op. cit.*, p. 63.

7 Qui, sulla scorta di Scholem, sarebbe da ravvisarsi il tema cabalistico dei *klippot*, le schegge in cui si frantumano i vasi o forme originarie insidenti nel pleroma divino – le *sefrot* –, e del *tiqqun*, la ricomposizione dell’infranto: cfr. G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un’amicizia*, cit., pp. 94-5; IDEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it. di M.T. Mandalari, Milano, Adelphi, 1981², p. 60; e F. CUNIBERTO, *Motivi gnostici nel Trauerspiel di Walter Benjamin*, in *Giochi per melanconici: sull’Origine del dramma barocco di Walter Benjamin*, cit., p. 145.

e costituisce una prima forma di totalizzazione [...] su un altro piano può essere di nuovo frammento, suscettibile di ulteriori, inedite integrazioni”.⁸

Il mosaico della verità, di fatto, non è soltanto franto, bensì lacunoso: non tutte le tessere sono più disponibili alla *rimuginatio* filosofica. D'altro canto la totalità dei fenomeni, anche ammesso fosse raggiungibile, giunta a costellazione con l'idea, non si trasforma nella purezza e plasticità del simbolo (in cui sensibile ed intelligibile si compenetrano senza residuo nella 'bella apparenza': la manifestazione sensibile dell'idea); il fenomeno, tutt'al più, rispetto all'idea significata, può costituirsi soltanto in allegoria; e quest'ultima, in quanto segno 'ideogrammatico' nettamente distinto dal significato, ha da sempre la sua contropartita inarrivabile nel simbolo, "in cui significante e significato scorrono l'uno nell'altro" (GS V/1, 473; PW 488). Ora, la distanza incolmabile fra significante e significato fa di essi "due immagini riflesse che [...] rimandano reciprocamente l'una all'altra all'infinito", in un gioco d'infinita riflessione speculare essenzialmente inconcluso in cui immagine (*Bild*) e riflesso (*Spiegelbild*) non convergono mai.⁹ In tal senso, si potrebbe dire, "il dominio dell'allegoria [...] è il dominio del *chorismós*, così come quello del simbolico è quello della *methexis*, della partecipazione":¹⁰ "Non è possibile pensare – scrive Benjamin – qualcosa di più lontano dal simbolo artistico, dal simbolo plastico, dall'immagine della totalità organica, di questo frammento amorfo (*dies amorphe Bruchstück*) che è l'ideogramma allegorico (*das allegorische Schriftbild*)" (GS I/1, 351-2; II 211).

L'allegoria, per questa sua impossibilità a restituire l'intero, nella sua frammentarietà, è una preziosa moneta "che reca impressa [...] la malinconia immersa nella rimuginazione" (GS V/1, 421; PW 431). Essa rivela cioè la "profondità abissale dell'intelligenza soggettiva" (GS I/1, 406; II 266), la cui furia allegorico-ricostruttiva, nello spasmo che cerca di giungere a sempre nuove configurazioni topografiche di senso che si approssimino al vero, conduce a "meditazioni infinite senza fondo": il suo aspetto nichili-

8 P. CRESTO-DINA, *op. cit.*, pp. 97-8. Così prosegue il passo citato: "L'unità attuale, già realizzata, dell'immagine-monade rende leggibile una 'costellazione' di frammenti, ne offre un'interpretazione 'obiettiva', ma l'operazione critica che porta alla luce la 'pluralità allegorica' dei frammenti contenuti nella 'struttura monadica', e indica in questi frammenti le 'condizioni' dell'immagine, è per principio infinita e trascina l'immagine stessa in un vortice riflessivo che finisce per rivelare come 'relativa' la sintesi cui essa aveva dato luogo".

9 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 51.

10 V. VITIELLO, *Walter Benjamin e il linguaggio della modernità*, in AA.VV. *L'angelo melanconico*, cit., p. 157.

stico e distruttivo consiste nella possibilità di giungere all'erosione di ogni fondamento del reale, precipitando nel "vuoto assoluto del flusso temporale" (GS V/1, 444; PW 457) scandito dalla successione senza fine dei singoli 'ora' presenti. La melancholia diviene qui soggetto di una triste e arida *speculatio*, il cui fine "non può essere più l'immortalità (eternità) del Creatore, ma la mortalità (temporalità) della creatura", divenendo espressione del senso fugace del tempo e della caducità naturale inscritta in tutte le cose. Instabilità creaturale, si può dire, in cui "il mondo sembra perdere materialità e infine sfigurarsi".¹¹

La *rimuginatio* filosofica, come atteggiamento tipico di chi contempla in preda ad una sindrome maniaco-depressiva, può dunque condurre ad una distorsione diabolica della figura del sapiente: il suo satanismo, ben impersonato dal ghigno beffardo di Baudelaire (non a caso maestro nell'impiego dell'allegoria), consiste dalla predisposizione a turbare "la presunta armonia ovunque e comunque essa possa insediarsi" (ivi 419; 429). Al posto di acquietarsi nella contemplazione platonica delle essenze, unica possibile salvazione per il mondo fenomenico, lo spirito allegorico, disarticolando il tessuto connettivo delle esistenze, può sprofondare nel baratro prodotto dalle sue infinite elucubrazioni, rovesciando l'ordine della realtà in una parodia blasfema della creazione dalle cui crepe può sempre far capolino Lucifero: la sua voce terrificante echeggia come una "risata di scherno dall'inferno", la quale infine "risveglia di soprassalto l'allegorista dalle sue rimuginazione" (ivi 484; 501). Non a caso, scrive Benjamin, "il teschio dell'allegoria barocca è un semiprodotto della storia della salvezza, il cui processo è stato interrotto da Satana per quel tanto che gli è concesso"; i singoli frammenti storici, da tappe del processo di produzione del significato complessivo, diventano così "monumenti di un processo di distruzione" (ivi 463; 477-8).

Intenzione 'ideale-ricostruttiva' e spasmo 'nichilistico-distruttivo' sono qui sul punto di convertirsi l'una nell'altro. Al posto di pervenire al principio divino, l'umana intelligenza, irretita dal desiderio di una maggiore sapienza mondana – "mis en haut Satan et descendis vers Dieu" (cfr. ivi 374; 379)¹² –, sprofonda nell'abisso satanico di una creazione in se stessa lacerata e capovolta: un mondo rivoltato come un calzino dove alto e basso, cielo e terra, vita e morte finiscono per coincidere come in un carnevale tragico e luttuoso, in cui il più pacato sorriso – come nell'allegoria di Bruegel II

11 M. RIVA, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 23; 49.

12 E. VERHAEREN, *À Charles Baudelaire. Le tombeau de Charles Baudelaire*, Parigi, Mercure de France, 1896, p. 84.

combattimento tra il Carnevale e la Quaresima (1559)¹³ – si fa ghigno luciferino foriero di morte e distruzione. Del resto, scrive Benjamin andando col pensiero al carnevale di Nizza, il carnevale, al momento dell'inversione dei rapporti sociali stabiliti, “è uno stato d'eccezione. Discende dagli antichi saturnali, in cui ciò che è infimo diventa supremo e gli schiavi si fanno servire dai loro padroni” (GSI V/2, 765; VI 247): o, passando al piano storico, dove lo stesso spasmo alla redenzione può subdolamente nascondere nel suo seno l'intenzione latente dell'erosione nichilistica del creato.

L'impulso allegorico, dissezionando il reale fenomenico ed estenuandolo in un “ammasso concettoso di rovine”, mira all’“eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni 'ordine dato', sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza della totalità o dell'organico” (GS V/1, 417; 427); esso, per meglio dire – e ciò è esemplare nella poesia di Baudelaire, non esente dalla complessione luttuosa del melancolico (cfr. ivi 414; 423): la sua allegoresi, non a caso, “porta i segni della violenza che era stata necessaria per smantellare la facciata armoniosa del mondo che lo circondava” (*ibid.*) – estrapola l'oggetto della sua intenzione dal contesto della vita: esso, ad un tempo, “viene smembrato e conservato”, ritenuto dal pensiero e dal ricordo (*Erinnerung*) proprio nello stato di rovina e di cadavere, e ciò a prescindere da ogni ordine dato o costituito (ivi 414-5; 424). Il pensiero del rimuginatore “sta dunque sotto il segno del ricordo”, che dispone della “massa disordinata del sapere morto” effetto dello “smembramento (*Zerschlagen*) allegorico” (ivi 466; 481). In tal senso, scrive Benjamin, “rimuginatore ed allegorista sono fatti della stessa pasta” (ivi 465; 480); un'unica complessione nichilistica li accomuna: non quella però tendente ad un “nichilismo confortevole” o un “ateismo positivo” pienamente soddisfatto di sé ed essenzialmente consolatorio, che si risolve nell'aprobematica accettazione del mondo così com'è (facendo del male un elemento del tutto naturale da doversi fatalmente accettare insieme al dono della vita stessa); bensì quella tragica ed essenzialmente inquieta di chi dispera della salvezza, incline a quel pessimismo intriso di religiosità che, per così dire, *nega Dio ancora in nome di Dio stesso*,¹⁴ e che dun-

13 Cfr. J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con N. Truong, trad. it. di F. Cataldi Villani, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 21.

14 Per la distinzione tra “ateismo negativo” e “ateismo positivo”, cfr. A. DEL NOCE, *Il problema dell'ateismo*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 335-375. Come scrive a questo proposito G. RICONDA, “il primo è essenzialmente identificato con il pessimismo, figura teoretica instabile, perché l'ateismo che poggia la negazione di Dio sulla presenza del male nel mondo è, in fondo, una contestazione di Dio fatta ancora in nome di Dio; da qui l'esigenza di dissolvere questa ambiguità risolvendo-

que rinnega la provvidenza scorrendo nel mistero e nella scandalosità del male l'unica legge visibile del creato, come a dire: la sola e vera obiezione all'idea religiosa di un piano salvifico trascendente. Questa possibile inflessione religiosa del 'pessimismo tragico', in se stesso instabile – definito da Benjamin nel saggio su *Il surrealismo* come “assoluto”, impegnato ed organizzato “su tutta la linea” nel recupero salvifico del reale fenomenico (teso cioè “interamente verso l'obiettivo di impedire [...] l'avvento del peggio”,¹⁵ ed “intransigente” rispetto ad ogni forma di ingenuo ottimismo in cui crede la coscienza storica moderna, ammantando la propria ingenua fede nel progresso con quella veste pseudoscientifica costituita dal “progressismo” e dall’“evoluzionismo darwiniano”) –, come si vedrà, è l'unica *chance* salvifica ammessa implicitamente dal Barocco, quale figura *in nuce* del Moderno in generale. Premonizione della catastrofe della storia europea, pessimismo tragico e pensiero allegorico – al cui centro si leva maestosa la figura dell'angelo della storia, quale puro sguardo insieme umano e divino sulla storia come “*medium* delle sciagure trascorse” – sono ancora il centro vitale delle tesi benjaminiane *Sul concetto di storia*. Il loro obiettivo, in effetti, è quello di stabilire “una scissione irrimediabile” tra l'autentica considerazione storica, incentrata in una sorta di *malismus* di burckhardtiana memoria,¹⁶ ed ogni “sopravvivenza di positivismo”,¹⁷ scavando nelle pieghe stesse dello spirito luttuoso del melancolico prossimo – nel parossismo del suo incedere allegorico e pessimistico-distruttivo – ad un suo possibile ribaltamento repentino in speranza di salvezza: quella speranza a cui può accedere paradossalmente proprio colui cui, irretito dalla potenza del male nel mondo, non è dato ‘quasi’ più sperare. Questa impossibilità, a ben vedere, è proprio “il mistero della speranza” (GS I/1, 200; AN 242).

L'allegoresi, sebbene figura satanica dello spirito decaduto, come si vedrà, è lo strumento atto a dissolvere ogni “apparenza storica”, ogni ingenuo ottimismo che vive in un'adesione non problematizzata e “confortevole” con il mondo della storia (cieco rispetto ad ogni manifestazione del *malum*

dosi nel pensiero religioso o nell'ateismo positivo, come pura affermazione di una mondanità intrascendibile, pura *Diessseitigkeit* che, per potersi stabilire nella sua purezza, deve appunto [...] liberarsi da ogni elemento pessimistico (dal momento che l'esperienza del male non può impedire l'invocazione, un movimento verso la trascendenza, che ci apre, se non a Dio, allo spazio di Dio”: *Tradizione e avventura*, Torino, SEI, 2001, pp. XX-XXI.

15 M. Löwy, *op. cit.*, p. 18.

16 Per questi aspetti cfr. G. CUOZZO, *Storia, messianismo e natura in Karl Löwith e Walter Benjamin*, in “Annuario Filosofico”, n. 21 (2005), pp. 413-431.

17 Con queste parole BENJAMIN annunciava a Horkheimer la stesura delle tesi *Sul concetto di storia* in una lettera del 22 febbraio 1940: GS I/1, 1225; CS 9.

mundi, sordo rispetto all'invocazione speranzosa di intere generazioni di sconfitti ad una liberazione salvifica dal male). Essa, in ultimo, attraverso un'inaspettata contorsione della visione pessimistica del melancolico che lo apre alla speranza, si configura come *negatio negationis*: dissoluzione degli aspetti infernali della creazione, possibile ribaltamento del male radicale nell'assolutezza del bene. Di fatto, ricorda Benjamin, "l'apoteosi barocca è dialettica. Essa si compie nel rovesciamento degli estremi (*im Umschlagen von Extremen*)" (GS I/1, 227; II 197).

Agli occhi dell'allegorista, la cui arte è un *appareil de destruction* in vista di un'apoteosi ricostruttiva del mondo (peraltro sempre impossibile, perché essa reca in sé "il marchio del troppo terreno" e la rigidità cadaverica della costituzione mondana postlapsaria), l'esistenza "sta dunque sotto il segno della frantumazione e delle macerie" (GS V/1, 416; PW 426), sicché la vita ammicca di fatto sempre alla morte: "All'intenzione allegorica è estranea *ogni* intimità con le cose: toccarle vuol dire per lei violentarle, conoscerle vuol dire trapassarle con lo sguardo" (ivi 423; 434), per poi lasciarle cadere ai suoi piedi come oggetti esangui sprovvisti d'interesse, privi di linfa vitale e vuoti scheletri totalmente insignificanti; essa "ha talmente sfigurato e stravolto l'universo delle cose che non esistono ormai che frammenti, nei quali essa trova un oggetto per le sue rimuginazioni" senza fine (ivi 441; 453). Le rappresentazioni di questi frammenti di realtà "scorrono davanti al malinconico lentamente, al modo di una processione" luttuosa (ivi 445; 458), in cui sono ben visibili i segni di una vita che è essenzialmente una passione, un calvario senza fine. Queste ferite le sono inferte dalla stessa sadica costituzione distruttiva dell'allegorista, volto alla ricerca di schegge d'eternità che mai possono abitare alcuna spoglia mortale, mai possono trovarsi nell'essenza avvizzita ed esangue del reale.

Tali meditazioni senza fondo, in effetti, nella ricerca disperata di un senso primigenio a cui riannodare il tutto dilacerato secondo l'ordito di una nuova topografia di senso, lasciano "scorrere via la vita dagli oggetti" esaminati, frantumandoli e mortificandoli negli "intrecci eccentrici" delle combinazioni di un significato totalmente arbitrario; esse hanno dunque a che fare con quell'ammasso caotico di "emblemi immaginari e ridondanti" (quasi "frammenti di una totalità perduta")¹⁸ che si raccolgono innanzi all'animo del filosofo nel suo tentativo disperato di ricucire le tessere disperse e frante della realtà creaturale: sulla sua superficie sta sempre

18 G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 119.

inciso “il marchio del tempo”, essendo essa permeata di caducità ed intrisa di “miseria e terrore” (ivi 414; 423). Le eccentricità dei significati di cui si compiace il filosofo, preso nello sconforto del gioco sadico della sua interiorità luttuosa, sono quelle di un mimo tragico “che deve recitare dinanzi a un pubblico incapace di seguire la trama degli eventi sulla scena”; egli è consapevole del non-senso che aleggia sulla scena, e “nella sua recita rende giustizia a questa consapevolezza” (ivi 429; 441) offrendo al pubblico la sua mesta parola definitiva come nella didascalia laconica di un emblema della caducità: *status naturae lapsae*. In queste rappresentazioni, scrive Benjamin, “il significato e la morte maturano nello sviluppo della storia, così come sono contenuti in germe, l’uno nell’altro, nello stato peccaminoso e senza grazia della creatura (*im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur*)” (GS I/1, 343; II 203).

In alcuni frammenti del *Passagen-Werk*, Benjamin connette così l’immaginazione allegorica (quella facoltà divina che, detto con Baudelaire, percepisce “les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies”) (ivi 363; 367) alla poesia di Baudelaire, al cui orecchio echeggiò proprio quella risata stridula proveniente dagli inferi, simbolo dell’“articolazione smembrata” del reale, “dandogli molto da pensare” (ivi 409-10; 418). Si tratta del nesso profondità melanconica (lo *spleen*, “lo stato d’animo che corrisponde alla catastrofe permanente”) (ivi 437; 449) e spiritualità alata (l’*idéal*), aspetti caratterizzanti una soggettività ipertrofica; quella del filosofo che rimugina sulla costituzione frammentaria e patologica della natura: “Se è la fantasia che offre al ricordo le corrispondenze, è però il pensiero che gli dedica le allegorie. Il ricordo (*Erinnerung*) porta fantasia e pensiero al loro punto di congiunzione” (ivi 436; 448).

In queste figure (*spleen* e *idéal*), coscienza del tempo, che gira a vuoto nelle spire della sua attività luttuosa, e *taedium vitae*, come tendenza stereotipa a ritornare (con rimorso e senso di colpa: quasi coattivamente, come l’assassino sul luogo del delitto nei racconti di E. Allan Poe) (cfr. GS I/2, 669; AN 136) sulle vittime della propria attività sadica e mortificante, tengono in vita l’ingranaggio dell’attività riflessiva del filosofo. Il rimuginatore, scrive Benjamin, “il cui sguardo si posa con un sobbalzo di spavento sul frammento che stringe nella mano, si trasforma in allegorista” (ivi 408; 416); egli è colui che svuota dall’interno gli oggetti del loro significato naturale per conferirgliene un altro (totalmente arbitrario e ridondante) corrispondente ad una nuova totalità di senso che si crede oramai raggiunta. L’immaginazione dell’allegorista, nell’infinito regresso della sua riflessione, scrive Baudelaire, “décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant ses règles dont on ne peut trouver l’origine que

dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau" (ivi 369; 373), un nuovo contesto topografico che presto è destinato ad infrangersi sotto i colpi della sua stessa riflessione melancolica e disgregante.

Questo incedere distruttivo dell'allegoresi è però – ed è qui che s'innesta il pensiero dialettico benjaminiano, capace di trasformare l'antro più profondo e oscuro del mondo infernale della creazione in autentica "soglia" (*Schwelle*) capace di immettere nel regno utopico della felicità¹⁹ – la sola condizione di possibilità per affrancare i fatti storici dal loro aspetto 'mitico', dal loro presentarsi sotto la rigida spoglia di sottoprodotti naturali di una cieca e fatale *Naturgeschichte*. Quasi che il vero aspetto delle cose emergesse soltanto "nell'attimo del loro non-esser-più" (GS V/2, 1001; PW 1029), secondo un nesso dialettico di caducità ed eternità di cui si nutre, come si vedrà, il concetto di *Jetztzeit* al centro delle *Thesen* sulla storia. L'ultima apparenza storica da doversi dissolvere da parte del filosofo è così "quella inerente alla comprensione della storia come l'Essere secondo il destino. Perciò il giudizio dello storico benjaminiano non riguarda il 'come propriamente è stato' dello *Historismus*; non mira a comprendere il meramente avvenuto nella sua necessità. L'immagine del passato semplicemente non 'sta'; non è irrevocabile se non per quel presente che non l'afferra"²⁰ nel suo duplice rimando al 'non più' e al 'non ancora' della sua permanente ed insondabile attualità (in quanto rivelativa dell'incompletezza storica, o inesauribilità ontologica, di un *Ursprung* sempre adveniente: "Una tale origine non potrà mai risolversi completamente in 'fatti' che si possano supporre storicamente avvenuti, ma è qualcosa che non ha ancora cessato di avvenire").²¹

Benjamin, nella *Cronaca berlinese*, a proposito della Kaiser-Friedrich-Schule, equipara i propri ricordi ad "isolati frammenti d'interni", che comunque contengono ancora in sé il disegno dell'intero edificio. Il sano moto ondoso dei ricordi sospinge ogni giorno fuori dall'oblio alcuni dettagli, infinite volte, fin quando essi – simili a conchiglie – rimangono a giacere sulla "sabbia della fantasticheria" (GS VI, 510; V 286). Qui Benjamin, con sguardo aurorale, li ritrova; egli, raccogliendoli, li prende in mano con aria enigmatica, interrogandoli come fa Amleto col teschio. Suo compito (con-

19 Per gli aspetti descrittivi, contenutistici e interpretativi del concetto benjaminiano di 'soglia', cfr. U. PERONE, *Soglie: l'altro mondo a casa propria*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, cit., pp. 31-39.

20 F. DESIDERI, *La porta della giustizia*, cit., p. 97.

21 G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, nuova ed. accresciuta, Torino, Einaudi, 2001, p. 48.

formemente alla conversione vichiana tra *cogitare* e *colligere*) sarà dunque il *collazionare*, disponendolo secondo un ordito ideale o costellazione di senso che corrisponda all'unità dell'origine, ciò che giace inerte ai suoi piedi nello stato di runa e mero frammento. Da qui la parentela stabilita da Benjamin tra collezionista, impegnato in una "lotta contro la dispersione" mediante le maglie di corrispondenze imbastite dal suo *mosaico allegorico*, allegorista e stato melanconico (tipico dell'uomo barocco): "Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose di questo mondo. Era stato lo stesso spettacolo ad occupare tanto gli uomini dell'epoca barocca [...]. In ogni collezionista si nasconde un allegorista, e viceversa. Per quanto riguarda il collezionista, la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche solo un pezzo tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre un frammento, ciò che appunto sono le cose per l'allegorista fin dal primo momento. D'altra parte proprio l'allegorista – per il quale le cose rappresentano sempre solo le voci di un dizionario segreto – non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono: che siano cioè tanto meno sostituibili l'una all'altra, quanto più resta vietato ad ogni possibile riflessione prevedere quel significato che la sua assorta profondità potrà rivendicare per ciascuna di loro" (GS V/1, 279-80; PW 277).

Il filosofo, secondo Benjamin, quale *chiffonnier* in cammino tra le rovine della storia, attraverso la sua *démarche saccadé*, "deve fermarsi ad ogni momento per raccogliere i rifiuti che getta nella sua cesta" (ivi 460; 475); egli, fautore di un vero e proprio "elogio della marginalità",²² prova difatti un tenace interesse per ciò che è strano, votandosi ad un "instancabile rovistare nel tesoro degli oggetti rari [e dimenticati] dell'esistente" (GS III, 216; IV 10): quelle cose fisiche "designate come inutili, invecchiate, insolite, decadute, desuete, derelitte", rappresentate come "prive o diminuite, o in corso di privazione o diminuzione, di funzionalità".²³ La sua vera passione, come quella del collezionista e dell'allegorista, è innanzitutto "anarchica e distruttiva"; di fatto, "ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo" (GS I/2, 666; AN 134). Questa dialettica consiste nel combinare alla fedeltà dovuta all'oggetto la protesta caparbia e sovversiva contro

22 F. REMOTTI, *Walter Benjamin in una prospettiva antropologica: uno sguardo a ritroso sulla modernità*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, cit., p. 131.

23 F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1999³, pp. 4-5.

ciò che è tipico, ordinario, classificabile secondo le convenzioni stabilite, e ciò in vista di una nuova ed inusitata filosofia incentrata nel “pattume della storia” (*Abfall der Geschichte*) (cfr. GS V/I, 575-6; 597): d'altronde, scrive Benjamin, l'atteggiamento dell'eroe moderno “è esemplificato nello straccivendolo: il suo *pas saccadé* [...], l'interesse che prova per i rifiuti e immondizie della grande città” (ivi 465; 480). Rompendo con “il volgare naturalismo storico”, il filosofo-collezionista scopre in ciascuno dei suoi oggetti residuali, quasi monade e scheggia ideale divelta dall'eternità dell'origine, un mondo intero. Questo nuovo contesto di significati in esso complicato “è un mondo ben ordinato”; ordinato però secondo modalità sorprendenti, incomprensibili al profano, combinandosi secondo le leggi di un'“enciclopedia magica” (di afflato romantico) che esula dalle leggi causali che regolano la realtà fenomenica (GS V/1, 274; PW 272). Essa sola permette al ‘mago-collezionista’ di vedere, attraverso ciascun singolo oggetto, la struttura noetica che lo connette al tutto articolato della *Sammlung*:²⁴ “Per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un'enciclopedia di tutte le scienze dell'epoca, del paesaggio, dell'industria, del proprietario da cui proviene” (GS V/1, 271; PW 268).

Allo stesso tempo, come è stato osservato, “Benjamin è ben consapevole che non tutto si lascia salvare. Ché anzi la totalità è minacciata di distruzione e quasi niente si lascia salvare. Proprio per questo il quasi-niente assume però un rilievo imponente. Se – infatti – riuscisse a salvare anche solo un frammento, si riuscirebbe a salvare tutto. Perché in certi frammenti [...] è compresa l'intera totalità: non solo quella che è stata, ma anche quella che avrebbe potuto essere”.²⁵

Per Benjamin si tratta cioè di un far filosofia “attraverso i rifiuti della storia”, filosofia protesa a recuperare ecletticamente “le situazioni-limite, gli scarti, i relitti, le creature dell'universo kafkiano soverchiate dalla Legge, le realtà disprezzate ed emarginate della storia che incede scandendo il passo della classe dominante”.²⁶ In questi resti, avulsi ed affrancati dal loro immediato contesto funzionale (e trattati alla stregua di “reliquie secolariz-

24 Il rapporto fra collezionista ed alchimista è istituito da BENJAMIN nello scritto su E. Fuchs: “[...] come l'alchimista fonde al suo *basso* desiderio di produrre l'oro lo studio delle sostanze chimiche, in cui i pianeti e gli elementi concorrono a formare immagini dell'uomo spirituale, così questo collezionista, soddisfacendo il suo *basso* desiderio di possesso, ha intrapreso lo studio di un'arte, nelle cui creazioni le forze produttive e le masse concorrono a definire le immagini dell'uomo storico”: GS II/2, 505; VI 501.

25 U. PERONE, *Soglie: l'altro mondo a casa propria*, cit., p. 39.

26 G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, cit., p. 30.

zate” e profane dell’“esperienza defunta” del cadavere della tradizione (GS I/2, 681; AN 140), di mere allegorie dell’eterno e dell’origine), attraverso l’interesse “per le cose comunemente disprezzate, apocrife” (GS II/2, 505; VI 501), bisogna saper rinvenire – guidati da una sorta di “bacchetta da raddomante”, che permette al mago-collezionista di scoprire nel dettaglio più insignificante e irrelato *nuove fonti di vita storica* – ciò che si sottrae al corso ordinario della storia, al progresso e ad ogni apparenza di “naturalismo storico”: una sorta di “ritorno del represso *antifunzionale*”, fatto di tutto il ciarpame rigettato costituito di antimerce (o “cose dalla funzione perduta e alterata”), capace di scardinare e contraddire l’ordinamento reale e la sua costitutiva “repressione funzionale”.²⁷ Questi oggetti inutili, consumati e logorati dal tempo, ad esempio, sono gli scarti della lavorazione industriale, gli oggetti fuori moda, i sottoprodotti della storia passata diventati desueti (avendo perso la loro funzione originaria quali “mere merci” destinate al consumo) e che corrono il rischio di essere dimenticati per sempre. In essi, obliterando il regno mitico del “feticcio merce”, occorre saper ridestare il senso latente di un passato (virtualmente carico di schegge messianiche e redentive) che non ha avuto sinora alcun seguito.²⁸ Il collezionista, anziché considerare questi oggetti alla stregua di sottoprodotti ‘destinali’ di un progresso tecnico del tutto naturalizzato, rigidamente fissati come realtà cadaveriche che non hanno più nulla da dire al presente, deve cioè saper “estrarre un tesoro da quel mucchio di rovine”, ridestare il rimosso della storia, attualizzare le sue virtualità sovversive e salvifiche: quasi “residui di un mondo di sogno” e carico di promesse non mantenute che, alimentandosi costantemente all’origine, può essere ancora realizzato all’insegna di una *restauratione creatrice*.²⁹ Ovvero, di una ‘rivoluzione ideale’ (o *reversement créateur*)³⁰ che rinnovi il presente alla luce della promessa non mantenuta che giace ancora inerte nelle volute sopite della storia passata, per quel che dell’origine è ancora in esse incoattivamente preservata: “La prima tappa di questo cammino sarà assumere il principio del montaggio nella storia. Erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla

27 F. ORLANDO, *op. cit.*, p. 10 e pp. 19-20.

28 In effetti, il collezionismo ha di mira “quella dimensione dell’‘origine’ che Benjamin voleva riportare alla luce nelle cose apparentemente più ininfluenti”: P. CRESTO-DINA, *op. cit.*, p. 94.

29 Per questa espressione di veda A. DEL NOCE, *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 210.

30 L’espressione, molto prossima a quella delnociana, è di P. MISSAC; si tratta di un ‘capovolgimento creativo’ che, a partire dal presente, sappia alimentarsi al passato dissociandolo dalle spoglie inerti e soporifere del mito: *op. cit.*, p. 117.

base di minuscoli elementi ritagliati con nettezza e precisione. Scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale" (GS V/1, 575; PW 597).

Questa "restaurazione creatrice", come sintesi di ripetizione e libero sviluppo delle fecondità del passato, *nostalgia e recupero del già-stato* (*Seligkeit des Nocheinmal*) ed *estasi dell'unicità* (*Verzückung des Einmaligen*), *del nuovo e del non ancora vissuto* (cfr. GS VI, 521; V 503), appare come la formula chiave della rivoluzione copernicana benjaminiana sul piano della storia: la tradizione, al cospetto dell'origine, scrive Benjamin, si dischiude sempre ad una duplice considerazione, ovvero ad una *Besinnung* di carattere essenzialmente *dialettico*: "Essa vuol essere intesa come restaurazione (*Restauration*), come ripristino da un lato, e dall'altro [...] come qualcosa di imperfetto (*Unvollendetes*) e di inconcluso (*Unabgeschlossenenes*)", ancora passibile cioè di essere riattualizzato nell'ora presente della "leggibilità storica" (GS I/1, 226; II 86). Se la storia può paragonarsi ad un libro tramandato, in essa "il passato vi ha depositate delle immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate su una lastra fotosensibile. 'Solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine possa apparire in tutti i suoi dettagli'" (GS I/3, 1238; CS 83).

Lo storico, secondo Benjamin, deve saper ricostruire il passato – *destrutturato monadologicamente* – attraverso una tecnica ispirata al montaggio cinematografico surrealista: "Intermittenza è l'unità di misura temporale del cinema"; essa fa sì che "ogni sguardo nello spazio incontri una costellazione" (GS V/2, 1011; 1039). Ogni scatto fotografico, si potrebbe dire, disarticola il *continuum* isolando immagini della vita storica in cui si concentra monadicamente la totalità dell'accadere, nella sua costitutiva carica adveniente e futuribile (*nachgeschichtlich*), in un 'in-stante' sospeso sulla effimera bilancia del tempo. Ora, tuttavia, ogni istantanea è soltanto un negativo dell'esser-stato; lo storico deve cioè saper sviluppare questa lastra, convertendo reciprocamente – a partire dall'"ora della conoscibilità" (*Jetzt der Erkennbarkeit*) storica – luce e tenebra secondo un'inversione dialettica che sia in grado di restituire e inaugurare la vera immagine del passato proprio nel *suo* essere giunto ad una costellazione critica con l'attualità del presente: di fatto, scrive Benjamin, "la lastra può offrire soltanto un negativo. Essa proviene da un apparecchio che colloca l'ombra al posto della luce e la luce al posto dell'ombra. All'immagine ottenuta in questo modo nulla converrebbe di meno che pretendere di essere definitiva" (GS I/3, 1165). Rispetto ad essa si deve dunque operare con un rovesciamento di prospettiva, "una sorta di *switch gestaltico*, simile a quello che si genera

quando si guardano apposite figure in negativo, ad esempio la *silhouette* di un vaso bianco che diventa due profili neri di volti umani”.³¹

Ora, convertire la luce in tenebre significa per lo storico sopprimere la considerazione ideologica del progresso (l’idea di una storia progressiva, sempre pronta a legittimare la posizione di dominio dei vincitori di turno, e mediante cui la storiografia ufficiale celebra i suoi eroi); mentre, d’altra parte, trasformare le tenebre in luce, significa riattualizzare il rimosso della storia, far esplodere le potenzialità profetiche e sovversive di un’origine che giace inerte nelle sinuosità sopite dell’oblio e del sogno; ovvero, ridare voce a “quei luoghi del passato che sono rimasti delle ombre, che non hanno mai fatto il loro ingresso nella storia”,³² o, ancora, saper leggere nella storia, come scrive Hofmannstahl, “ciò che non è mai stato scritto” (GS I/3, 1238; CS 84).³³

Benjamin, in questo spasmo archeologico-ricostruttivo (complementare al carattere distruttivo della riflessione allegorica), vuol così “radunare frammenti non integrati [...] sottraendoli [non soltanto] allo spirito commerciale”,³⁴ bensì anche alla visione dello storicismo (il quale vede in tutto ciò che accade solo il vuoto progresso, giudicando da questa prospettiva – che è sempre quella della storia dei vincitori, di quei padroni di ogni volta “che sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto” (GS I/2, 696; CS 31) – ciò che è degno di esser tramandato alle generazioni future): “Sarà perciò anche un modo per cogliere nel frammento l’intera radiografia di un universo sociale”,³⁵ colto nel suo carattere di *profezia mancata*, di passato utopico che non ha avuto mai presente. Lo storico, come ha scritto F. Schlegel, è pur sempre (analogamente all’angelo benjaminiano della storia) “un profeta rivolto all’indietro” (GS I/3, 1250; CS 75): lo sguardo di veggente dello storico, infatti, “si accende davanti al passato che si allontana rapidamente. Vale a dire che il veggente volta le spalle al futuro: la figura di questo egli la scorge nella figura serotina del passato che sta dileguandosi davanti a lui nella notte dei tempi” (GS I/3 1245; CS 92).

31 R. BODEL, *I confini del sogno. Fantasie e immagini oniriche in Benjamin*, cit., p. 188.

32 G. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 156.

33 Il ricordo, scrive U. PERONE, “ci rapisce nel passato *ma* per dirci di un futuro; esso ha oggetti che sono rimasti impressi nella memoria con contorni incancellabili [...], *ma* che ci parlano di qualcosa che è stato dimenticato e che occorre tornare a riprendere [...] ha per oggetto ciò che è stato, ma per ritrovarvi un contenuto che non è stato”: *Benjamin e il tempo della memoria*, cit., p. 252.

34 G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, cit., p. 164.

35 *Ibid.*

In ciò consiste dunque la portata profetica e rivoluzionaria del collezionismo: esso è la liberazione degli oggetti dalla loro “schiavitù di essere utili”, sostituendo – come criterio d’autenticità – il valore ad un tempo affettivo ed intellettuale al loro mero valore d’uso e di scambio; una liberazione oggettuale, scrive Arendt, “che si deve aggiungere in modo complementare a quella degli uomini”:³⁶ ora, “il fatto che l’oggetto sia separato da ogni sua originaria funzione di utilità lo rende proprio per questo assai più carico di significato. Esso diviene una vera enciclopedia di ogni scienza della sua epoca” (GS V/II, 1016-7; PW 1045). Il collezionismo, detto altrimenti, “è una forma di memoria pratica ed è la più cogente fra le manifestazioni profane di compenetrazione col passato (fra le manifestazioni profane della ‘vicinanza’). E ogni minimo atto della riflessione politica fa dunque in qualche modo epoca nel commercio dell’antiquariato. Noi costruiamo qui una sveglia che scuota il kitsch del secolo scorso e lo ‘chiami a raccolta (zur ‘Versammlung’)” (GS V/2, 1058; PW 1096), nell’ora del risveglio, in vista di un’apocatastasi profana, di una vera e propria trasformazione storico-politica del mondo.

In questa fantasmagoria storica del mondo, risultato del riassetto topografico operato dall’*ars combinatoria* del ‘filosofo-collezionista’, può infatti sempre dischiudersi – nel momento dell’“agnizione storica” – il rovescio della storia passata. Questo, secondo Benjamin, significa “spazzolare contropelo la storia”, dando voce a ciò che non ha potuto ancora attualizzarsi; stabilirsi cioè nel passato, nelle cesure e negli scarti del tempo, “per ‘rinnovare’ indisturbato dal presente ‘il vecchio mondo’”³⁷ in vista di una sua trasmutazione in forma che lo inveri nel suo taciuto ed inespresso potenziale salvifico.³⁸ D’altro canto, scrive Benjamin, la stessa salvezza del mondo potrebbe dipendere da un lieve spostamento attuato in modo fulmineo nell’ordito della realtà: il Messia, scrive Benjamin, se mai giungerà, non verrà per trasfigurare il mondo nel senso di una plateale apocatastasi, bensì – come nella *ponderación misteriosa* di Calderón –, forse soltanto

36 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 160.

37 Ivi, p. 161.

38 “Istanti di intuizione dell’intero sono quelli in cui il fanciullo rinnova gli ordini e le configurazioni degli stati di cose, i loro segni e le loro somiglianze. Attimi ‘lucidi’, di visione del vero che non si raggiunge in nessun luogo perché è già ovunque, in nessun tempo perché il già presente, e che viene ora alla luce da sé, come il risveglio dal sogno. Attimi inafferrabili e *trascoloranti* nei quali il senso rapinoso delle cose, incessantemente presagito e smarrito, si fa presente, permettendo di stare in breve nel loro centro, di decifrarne e produrne immagini”: G. BOFFI, *op. cit.*, p. 47.

“per aggiustarlo di pochissimo” (GS II/2, 432; AN 299). Oppure, come credeva Origene nella sua peculiare concezione della resurrezione, l’ingresso di tutte le anime in paradiso potrebbe configurarsi più che nei termini di una immane trasfigurazione cosmica, “come la liberazione da un incantesimo (*Entzauberung*), in senso affine a quello della favola” (GS II/2, 458-9; AN 268); quel punto di svolta, cioè, “dove l’abiezione completa si rovescia in santità” (ivi 462; 271), con un meccanismo simile a quello messo a punto “dall’incantesimo liberatore di cui dispone la favola” (ivi 458; 267).

Lo sguardo aurorale della bella addormentata, gettato come per la prima volta sul mondo nell’attimo dialettico del risveglio, è il modello di questa “inversione dialettica” concernente la prospettiva salvifica sul reale: quella *contorsione immaginale*, si potrebbe dire, “che nell’apparenza sensibile coglie l’idea, nei molti la presenza dell’Uno”,³⁹ negli scarti del tempo la storicità di quell’origine sempre adveniente e futuribile.

2. La galleria dell’antiquario: collezionismo, cascami del passato e utopia del residuale

Accostarsi al mondo dischiuso dalla visione storico-filosofica di Benjamin è analogo all’entrare nella stanza di un antiquario, quasi *Wunderkammer* o *cabinet de curiosités* della ‘coscienza storica’, in cui il succedersi degli eventi è presentato sul piano sincronico della simultaneità spaziale, in cui “il tempo si addensa, si coagula in immagini sincrone”.⁴⁰

Da questo punto di vista, il *kitsch* è l’essenza della storia: tutti gli stili, tutti i tempi e tutte le epoche storiche sono coacervati, affastellati l’uno sull’altro senz’alcun discernimento di gusto; sicché tutti i tempi genealogici e tutte le sopravvivenze storiche “coabitano lo stesso presente”.⁴¹ Ciò che non è puro presente (il passato ed il futuro), anziché collocarsi agli estremi di una direttrice che confina con il non-essere (come suggerisce la visione ordinaria e lineare del tempo dello storicismo), è là, sebbene celato allo sguardo di chi indaga nelle pieghe profonde e sopite della storia. Questa concezione implica “che i tempi non siano più pensati come un asse orientato, in cui il dopo succede immediatamente ad un prima, o come un fiume che scorra dalla sua sorgente verso la foce, bensì come una giustapposizione [spaziale] d’istanti ciascuno dei quali è unico, mai totalizzabile,

39 Ivi, p. 43.

40 F. DESIDERI, *La porta della giustizia*, cit., p. 160.

41 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 104.

e che di conseguenza non si succedano affatto come tappe di un processo irreversibile. Il passato, il presente e il futuro non si susseguono qui l'uno all'altro come su una linea diritta che uno spettatore potrebbe osservare dall'esterno, bensì come tre stati permanenti della coscienza"; ogni istante, da questo punto di vista, è come il risultato di una "creazione permanente, come emergenza incessante di ciò che è nuovo".⁴²

L'odierno stato creaturale, per Benjamin, data questa profonda penetrazione tra i tempi, è, rispetto al proprio passato, un mondo onirico popolato di *revenants*, da esistenze spettrali, mondo da cui può emergere in ogni istante il rimosso collettivo delle generazioni passate, come avviene nelle atmosfere ovattate e soporifere dei *passages* parigini, quasi "grotte fatate" della modernità industriale, "case o corridoi che non hanno nessun lato esterno – come il sogno" (GS V/1, 513; PW 532): soglie temporali da cui affiora il 'mai-stato' del passato e da cui, allo stesso modo, può emergere (irradiato dagli effluvi salvifici di un'origine incompiuta e costantemente futuribile) uno sprazzo improvviso di avvenire redentivo, "il futuro del non ancora vissuto".⁴³ Questa immagine del passato, grazie alla "presenza di spirito" (*Geistgegenwart*) dello storico-politico, "cristallizzandosi come monade" nello scontro attualizzante con il presente (GS I/2, 703; CS 51), diviene una sorta di "cristallo dell'accadere totale"; *complicatio* monadica in cui si compendia l'intera storia dell'umanità salvata, e in cui può essere riletto e reinterpretato – in una *citazione retroattivamente attualizzante* – ogni esser-stato di un tempo: in ogni brano di un'opera di un tempo, difatti, "è custodita e conservata tutta l'opera, 'nell'opera l'intera l'epoca e 'nell'epoca l'intero corso della storia" (GS I/2, 703; CS 53).

Come nel dipinto di Francken il Giovane,⁴⁴ nella filosofia della storia di Benjamin oggetti di varie epoche e di stili differenti ci guardano attoniti, richiamando sulla loro esistenza scontornata ed avulsa dal flusso temporale (pari a 'monadi', isolate proprio perché cariche di senso compiuto) gli sguardi del visitatore. Si tratta di una concezione *policentrica* della storia, destrutturata monadologicamente, "nella quale ogni epoca, stile, genere, modo di sensibilità [...] appare come il principio di un'unità d'intelligibilità storica autonoma, avente il suo presente, il suo passato e il suo futuro specifico".⁴⁵ L'unità di ciascun'epoca, vista come un fenomeno specifico ed originario – quale "principio ideale d'organizzazione e di strutturazio-

42 S. MOSES, *op. cit.*, p. 20.

43 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 52.

44 La "Bottega di un antiquario", Galleria Borghese, Roma, 1620.

45 S. MOSES, *op. cit.*, p. 126.

ne” storica in sé indipendente –, scrive Mosès, deve essere sottratta alla contingenza temporale, vista nella sua intrinseca legge di sviluppo (colta nella sua *pre-* e *post-*storia) e riferita come tale ad un “approccio sincronico della storia ispirato alla morfologia goethiana”:⁴⁶ ogni opera del passato, detto altrimenti, produce da sé il proprio tempo; nella sua intrinseca storicità include e produce in sé il proprio avvenire.

Questa visione sincronica benjaminiana, sulla base dei riferimenti interni ai testi esaminati, rimanda alla serie di stanze adorne di oggetti e ‘piene di cose strane’ adiacenti al tempio di Sais, dove secondo Novalis (autore non a caso citato in più luoghi da Benjamin) il maestro “raccolgeva ogni tipo di pietre, fiori ed insetti e li deponeva in sequenze secondo le combinazioni più varie [...]”.⁴⁷ Egli, come lo storico benjaminiano, “ritrovava dappertutto cose conosciute, soltanto mescolate, appaiate in modo bizzarro; in conseguenza di questo, spesso, si disponevano nel suo intimo cose strane”. Ben presto, scrive Novalis, il maestro “fece attenzione alle connessioni tra tutte le cose, alle unioni, alle coincidenze [...]. Gli dava gioia riunire cose eterogenee”.⁴⁸ Il ‘discepolo narratore’ del romanzo novalisiano, con sguardo triste e volto melanconicamente all’introspezione, afferma a proposito dei gruppi e delle figure bizzarre così raccolti nelle sale, che essi gli sembrano solo “immagini, involucri vuoti, meri ornamenti”. Essi, al pari di allegorie profane del sacro, prendono vita soltanto in quanto riuniti attorno ad una meravigliosa immagine divina: quella velata ed inviolabile della dea Iside. Iside, vero ‘totem’ ideale dell’essere, è il centro sconosciuto di questa topografia di frammenti della realtà ricomposta secondo “combinazioni [sempre] nuove e varie”.⁴⁹ Ogni nuova combinazione, secondo Novalis, è resa possibile dalla ‘contemplazione creatrice’ (di qui l’ascendenza plotiniana del romanzo filosofico di Novalis); essa, come un bambino che gioca con la bacchetta magica del mago, è in grado di conferire un nuovo ordinamento all’esistente conformemente alle idee platoniche, seguendo il filo (o l’ordito della struttura ideale primigenia) “lungo tutti i nascondigli dei laboratori segreti, per poter tracciare una mappa completa di questi corridoi labirintici”.⁵⁰

Benjamin, come il ‘mago-fanciullo’ novalisiano (cfr. GS I/1, 363; II 223), conosce l’incanto di questa visione metamorfica ed istitutrice di

46 Ivi, p. 124.

47 NOVALIS, *I discepoli di Sais*, trad. it. di A. Reale, con testo ted. a fronte, Milano, Rusconi, 1998, p. 163.

48 Ivi, pp. 107, 109.

49 Ivi, pp. 113, 123.

50 Ivi, p. 193.

rapporti sorprendenti ed inusitati, capaci di scardinare l'ordinamento mitico dell'esistente: gli anni di vita nomade del bambino "sono ore nel bosco dei sogni. Di là trascina a casa il suo bottino –, costituito da tutto il residuale antifunzionale –, al fine di mondarlo, consolidarlo, liberarlo da incantesimi. I suoi cassetti devono trasformarsi in arsenale e serraglio, museo del crimine e cripta" (GS IV/1, 115; II 435), repository di tutto il residuale che si sottrae al *nomos* della mercificazione e della tecnicizzazione imperanti. Da questi oggetti apparentemente insignificanti, "le cose più banali della vita quotidiana" (GS IV/1, 86; II 410), la sua fantasia forgia un nuovo mondo dotato di un senso che sulle prime appare meramente arbitrario e soggettivo, ma che in realtà si riannoda ontologicamente ad un'origine che è il centro segreto di ogni nuova istituzione di rapporti cosali: "L'utopia secondo cui un simile resto produttivo e degno di rilievo esista [...], può essere assunto quale spunto per una 'realizzazione della vera vita' (Adorno)".⁵¹ Come nelle scatole magiche di stagnola e vetro, in cui figurine fatte di tenero sambuco vengono elettrizzate e costrette così con ogni loro movimento ad entrare "nei più straordinari rapporti reciproci"; così la realtà, colta nella sua struttura eidetica quale emerge dal frammento, appare come sfiorata, galvanizzata da una bacchetta magica, in modo che le cose, "attraversate da un ultimo brivido, si pietrificano" – uscendo dalle nebbie del quotidiano – al modo di quadri splendidi intorno al proprio sole: "Come icone del divino, come isole nel Mediterraneo" (GS V/2, 1021; PW 1049-50).⁵² Il particolare apparentemente irrelato e più marginale – pietre, fiori, farfalle –, stagliandosi rispetto ad ogni assetto funzionale della realtà, fa qui capolino come "principio di una nuova collezione", spingendoci a trovare affinità straordinarie e nuove relazioni magiche fra le cose: "Il tubo della stufa diventa gatto. Alla parola zenzero, al posto dello scrittoio compare improvvisamente un negozio di frutta, nel quale subito dopo riconosco lo scrittoio" (GS VI, 559; VI 68).

Anche "le persone con cui si ha a che fare [...] hanno una spiccata tendenza a trasformarsi un poco [...] a non rimanere familiari e ad assomigliarsi in certo qual senso a estranei" (GS VI, 559; VI 68). Vista attraverso questa lente caleidoscopica e deformante, ad ogni cosa si potrà porre la seguente domanda: "Non avrai per davvero questo aspetto!". Le cose, detto altrimenti, si presentano a questa considerazione *anamorfica* con quella maschera attraverso cui esse, paradossalmente, si possono mostrare per quello che realmente sono. Tutto muta, pur rimanendo

51 B. LEIFELD, *op. cit.*, p.69.

52 Trad. it. modificata.

nell'identità, intessendo una rete ideale di rimandi (in cui, platonicamente, interagiscono *idem* e *aliud*, medesimo e diverso) attraverso la discontinuità delle singole tessere frammentarie e residuali della realtà: alla luce di questi rapporti, “si percorrono le stesse strade di pensiero di prima. Solo che sembrano disseminate di rose” (GS VI, 560; VI 69), come attraversate da un alito caldo di vento che congiunge magicamente le cose più diverse e lontane tra loro.

Benjamin, nel breve componimento *Hascisc a Marsiglia*, fa un significativo riferimento alla pittura di Rembrandt. La sua straordinaria facoltà percettiva della realtà, colta nei suoi nessi meravigliosi e caleidoscopici, fa sì che nei tratti orridi e volgari di una figura il pittore abbia saputo cogliere un'armonia sorprendente di un'inusitata bellezza (come nei miriorami parigini, in cui “frammenti paesaggistici si potevano scambiare e combinare a piacimento”) (GS IV/1, 565; IV 107). Contemplando i ritratti di Rembrandt, Benjamin di fatto comprende “d'un tratto come a un pittore [...] la bruttezza”, scomposta e ricombinata nei suoi elementi materiali, “potesse presentarsi come il vero serbatoio della bellezza, o meglio come il suo scrigno, come un pietrame che racchiudesse tutto l'oro nascosto del bello, luccicante nelle rughe, negli sguardi, nei tratti” (GS IV/1, 312; V 321).

L'arte, “pettinando la natura contropelo” (GS V/1, 1011; PW 1039), sembra suggerirci che la stessa cosa potrebbe accadere nella realtà storica: *contrarium ex contrario*, dal mondo infernale della creazione a quel paradiso inaccessibile presagito dalla visione immaginifica del ‘fanciullo-speranza’, simbolo del compito del politico prospettato da Benjamin al cospetto dei detriti, delle scorie e dei “rifiuti del passato”: “Nuotare nella direzione opposta alla corrente circolare” (l'eterno ritorno della storia naturalizzata e imparentata al mito) tra i cascami e gli scarti della storia, alla ricerca dell'ultima fantasmagoria politica (*ibid.*), ovvero di quell'utopia residuale di un mondo ricostruito a partire dalle marginalità dell'esistente: “Noi vogliamo leggere la vita odierna e le forme odierne nella vita e nelle forme apparentemente secondarie e perdute del [...] tempo” (ivi 572; 593). Di fatto, solo “il bambino può fare ciò che l'adulto non può: ricordare il nuovo (*das Neue wiedererinnern*)” (GS V/2, 1024; 1053).

L'immondizia, il cascame del passato, ciò che resta della grandi costruzioni storico-filosofiche, in quanto scoria e “*marginie pericolosamente minimo*”,⁵³ non è prevedibile, è il non-appropriabile per eccellenza, e

53 G. MARRAMAO, *Messianismo senza attesa. Sulla teologia politica 'postreligiosa' di Walter Benjamin*, cit., p. 48.

dunque non la si può eludere nella sua portata sovversiva; essa scardina l'immagine precostituita del mondo dato avanzando una *riserva di senso perduto* che non ha avuto spazio nell'orizzonte istituito dal *nomos* (progressismo, tecnicizzazione della prassi storica, la mitica compenetrazione odierna tra vecchio e nuovo, la fantasmagoria capitalistica delle merci). In tal modo, essa “è anche portatrice dell'utopia”: nel raggruppare dettagli irrelati di vita storica, rottami e residui di cose, “si formano delle fessure di senso, o salti semantici”, che scardinano la logica comune del senso imperante.⁵⁴ Nella residualità, per meglio dire, giace involuto il progetto di una vita felice – ma costantemente disatteso – a cui la nostra società (sicura di rappresentare l'incarnazione senza residui del senso) non ha saputo dar voce. Come ogni avanzo di cibo è immagine di un lauto pasto non del tutto consumato, la scoria dell'oggetto di consumo (il feticcio merce, quale “ultimo specchio ustorio della parvenza storica”) (GS V/1, 435; 447) è il disvelamento di una società *semi*-appagata, che non ha saputo fino in fondo godere dei suoi beni: quasi immagine di un mondo di sogno che si ridesta solo attraverso i suoi incubi. L'incubo, cioè, di aver trasformato il paradiso in terra, da sempre *con*-desiderato, evocato attraverso la produzione fantasmagorica delle merci, nella “oscura gabbia d'acciaio” della nostra società, a cui fa sempre da contraltare il ‘sottoprodotto-rifiuto’ raccolto nelle discariche urbane. Da questo mondo deietto e marginale, da cui – come insegna *Underworld* di Don DeLillo – la civiltà è oramai assediata, bisogna ripartire per riattingere al potenziale utopico (la vera immagine di una società felice) virtualmente racchiuso, e tuttavia sempre tradito, negli oggetti di consumo e nella fantasmagoria blasfema delle merci.⁵⁵

La spazzatura – l'alienazione dell'umano, la deiezione del processo produttivo resasi di fatto autonoma da ogni contesto funzionale –, dunque, quale ultima e residuale realtà ‘teologica’ da pensarsi in filosofia. Essa, nel suo sottrarsi ad ogni dialettica del riconoscimento (autocertificazione, appropriazione del già del noto e suo inserimento nelle varie strutture mitiche e gerarchiche del significato, che mirano sempre alla ricostituzione repres-

54 A. APPIANO, *Estetica del rottame*, Roma, Meltemi, 1999, p. 26.

55 La discarica, scrive D. DELILLO, è “il vero panorama del futuro. L'unico panorama che resterà da guardare”; a partire da essa occorre creare “un'architettura fatta di immondizia”, progettare “fantastiche costruzioni” quale remoto “paesaggio all'insegna della nostalgia”: *Underworld*, trad. it. di D. Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 303. Come i supermercati, anche la discarica risulta piena di “dati sovranaturali”, parole in codice da “decifrare, ricombinare”, svelando – mediante questa *ars combinatoria* del residuale – la componente mistica dei frammenti amorfi: Id. *Rumore bianco*, trad. it. di M. Biondi, Torino, Einaudi, 1999, p. 47.

siva di quella totalità sottoposta a *nomos* costitutiva della “società opulenta” e tecnocratica), diviene prorompente *immagine del desiderio collettivo*: desiderio di una felicità, di un mondo ‘altro’ da sempre possibile, eppure costantemente rimosso e tradito. Anche per Benjamin, si potrebbe dire, “il banale oggetto quotidiano, consumato, abbandonato o rottamato, si affaccia nella nostra attualità portandosi dietro, oltre alla temporalità percettiva del *logos*, lo spazio, uno spazio di *ethos* e di *pathos* in cui è proiettato insieme alle visioni e ai mondi sconosciuti imprigionati dentro di sé [...], un luogo che raccoglie le profondità del sogno [...]”.⁵⁶

La discarica del dimenticato, conformemente all’*Intercenale* IV, 1 di L.B. Alberti, è simile a quel luogo in cui le anime giungono nel sogno (La Luna), in cui “ognuno è libero di delirare a proprio piacimento”, riappropriandosi in modo nuovo del proprio passato: si tratta della valle in cui “sono conservate le cose perdute”, dove giacciono tutti gli oggetti dimenticati, obsoleti, rimossi e perduti, da cui s’irraggia ancora la promessa di una felicità mai data, e che eppure ancora ci concerne nel suo valore di ‘remota utopia’ (o di futuro anteriore). Colà, scrive Alberti, “troverai tutto ciò che è stato abbandonato”: “In mezzo a quei campi ci sono gli antichi stati di quelle nazioni di cui abbiamo letto, come pure gli onori, i benefici, gli amori, le ricchezze e cose simili che, una volta che sono state perse, non torneranno mai”. Ma non solo: nei pressi della valle in cui si raccoglie ciò che è trascorso, tramontato, si trova un’alta montagna “dentro la quale bollono, in un calderone, tutte le cose desiderate e sperate ed essa è circondata dai voti e dalle preghiere offerte dagli uomini agli dei”, a cui fa da contraltare una fonte “alimentata dalle lacrime degli infelici e degli sfortunati”. Ora, conclude Lepido ribadendo a Libripeta (il bibliofilo, l’erudito), in questo solo viaggio tra i cascami e il mai-stato della nostra vita che fu, “ho imparato più filosofia [...] che in tutti gli anni passati nella tua immensa biblioteca chiusa”.⁵⁷

Detto in un motto esortativo: occorre allegorizzare le discariche urbane per accedere all’ulteriorità – sempre residuale – *di ciò che resta del senso, di ciò che resta della salvezza*. L’ultimo cammino del ‘pellegrino postmoderno’ passa proprio attraverso i rottami delle nostre necropoli urbane, oppresse dai depositi di spazzatura quali insospettabili e vir-

56 A. APPIANO, *op. cit.*, p. 15.

57 L.B. ALBERTI, *Le intercenali*, IV 1 (*Somnium*), a cura di I. Garchella, Napoli, ESI, 1998, pp. 78-79.

tuali repository dei frammenti del nostro desiderio collettivo: l'utopia di una felicità da sempre possibile, eppure costantemente tradita.⁵⁸ Detto con Benjamin, finché ci sarà ancora un mendicante, non soltanto ci sarà il mito, ma anche l'utopia atta a contrastarlo (cfr. GS V/1, 505; PW 523). L'utopia del residuale, a ben vedere, è quella critica sferzante che, a partire dai resti e brani divelti del senso, si ribella a “quella soggezione melanconica e sconsolata a un ordine, ritenuto impenetrabile, di costellazioni maligne, un ordine che assume un carattere senz'altro co-sale” (GS I/1, 333; II 193): si tratta di nuovo monachesimo dei vaganti e mendicanti, capace – in virtù dei lacerti superstiti della speranza di un mondo altro – di liberarsi da ogni “stato colpevolizzante”, senza via d'uscita (cfr. GS VI, 102; CS 286). D'altronde, già nella giovanile *Vita degli studenti*, Benjamin scriveva come le immagini utopiche, quegli elementi dello stato finale che sono tendenze informi della storia, sono “opere, creazioni e pensieri sommamente minacciati, malfamati e derisi, che giacciono nel seno profondo di ogni presente” (GS II/1, 75; MG 137). Rendere queste tendenze “visibili e sovrane nel presente” non può essere che un compito dello straccivendolo in ricognizione tra i cascami del passato, di colui che ha a che fare con i margini defunzionalizzati e desueti dell'esistente.

3. Mondi onirici e filosofia della marginalità

Benjamin, negli scritti sull'hascish, parla di un “indugiare contemplante” (*Säumen*), che si attarda tirando le frange dell'esperienza, sfilaccian-dola nella contemplazione in assoluta “mancanza di fretta” (*Saumseligkeit*); l'orlo dell'esistenza (*Saum*), ha a che vedere con l'ornamento, fine come i capelli, che si tratta di pettinare pazientemente, come la madre dà le carezze al suo bambino, quasi a voler eliminare l'accidentale, l'accaduto, il peso del divenire (il nano nietzscheano di gravità, che tenta di tenere

58 Per Benjamin, come per lo scrittore americano P.K. Dick, il vero Dio “si mimitizza con l'universo, con la regione stessa che ha invaso: assume le parvenze di bastoni e alberi e lattine di birra ai margini della strada; finge di esser spazzatura gettata via, rottami di cui nessuno si cura. Appostato, il vero Dio tende letteralmente degli agguati alla realtà e a noi stessi [...] ci attacca e ci ferisce nel suo ruolo di antidoto [...] come un seme giace nascosto entro la massa irrazionale” e al deserto disperato della sua creazione in frantumi: *Valis*, trad. it. di D. Zinoni, a cura di C. Pagetti, Roma, Fanucci, 2006, p. 105.

in scacco Zarathustra nell'ora di mezzodì),⁵⁹ in quanto unidirezionale ed irreversibile, sottraendo la sua vita al flusso distruttivo del tempo (GS VI, 608; VI 116). Si tratta di una visione 'curva', senza intenzione diretta: la verità, afferma Benjamin, "è un essere inintenzionale costituito di idee"; essa "è la morte dell'intenzione" (GS I/1, 216; II 76-7), espressione in cui riecheggia il divieto schilleriano: "Guai a colui che si dirige verso la verità passando per la colpa (*zu der Wahrheit geht durch Schuld*)! Essa non sarà mai più per lui una gioia".⁶⁰

Questa visione indiretta, sensibile alle pieghe segrete del reale, come Benjamin afferma nel *Diario moscovita*, è capace di calarsi nelle porosità impercettibili dell'esistenza, nei cui angoli e cantucci possiamo "localizzare importantissime esperienze del passato" (GS VI, 325; II 535). Essa è paziente ad oltranza, cercando di sorprendere la realtà nel suo stato primitivo ed aurorale, in cui il mondo si disponeva armoniosamente intorno al 'totem dell'essere', l'origine o il centro dell'ordito delle essenze platoniche. Questa visione indugiante riesce a tastare l'impercettibile 'aura' delle cose, i rapporti vicendevoli fra gli oggetti, straordinari ed inconsueti; essa "smonta la continuità delle cose [...] per far meglio apparire le 'affinità elettive' strutturali".⁶¹ In quest'attività contemplatrice – dietro ai cui giochi dell'immaginazione agirebbe quel *logos hyperduranios* che, secondo Platone, "ospita gli archetipi immutabili delle cose" (GS V/1, 271; II 268) – "ci si sente come se in realtà non si penetrasse mai troppo a fondo; come se, per quanto si penetri in profondità, ci si muovesse sempre su una soglia. Una sorta di ballo in punta di piedi della ragione" (GS VI, 559; VI 68), nel quale ci si avvicina all'oggetto della contemplazione assecondando una traiettoria spiraliforme; ovvero circoscrivendolo progressivamente, senza mai esercitare su di esso la pretesa di dominio della volontà diretta di co-

59 BENJAMIN dedica al tema nietzscheano dell'eterno ritorno un passo centrale di *Kurze Schatten*, che dà peraltro il titolo a tutta la raccolta di pensieri, legando l'intuizione estatica di Zarathustra all'emersione dei cosiddetti *Denkbilder*, illuminazioni improvvisate di "immagini dialettiche" (capaci di scardinare il *continuum* cronologico su cui si fonda la connessione storicistica degli eventi) che sono centrali nella gnoseologia benjaminiana: "Quand'è mezzogiorno, le ombre sono solo i neri, acuti margini ai piedi delle cose in procinto di ritirarsi in silenzio, all'improvviso, nella loro costruzione, nel loro segreto. Allora è giunta, nella sua compatta, serrata pienezza, l'ora di Zarathustra, l'ora del pensatore nel 'mezzogiorno della vita', nel 'giardino d'estate'. Come il sole al sommo della sua orbita, la conoscenza delinea i contorni delle cose col massimo rigore": GS IV, 428; V 436.

60 F. SCHILLER, *L'immagine velata di Sais*, trad. it. di A. Reale con testo ted. a fronte, in Novalis, *op. cit.*, pp. 238-239.

61 G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 118.

noscenza, che mira a *disvelare* la verità (la dea Iside del romanzo filosofico novalisiano): la contemplazione filosofica, scrive Benjamin, “non è un disvelamento (*Enthüllung*) che distrugga il mistero, bensì una rivelazione (*Offenbarung*) che gli rende giustizia” (GS I/1, 211; II 73).

Questa strategia filosofica si delinea sotto l'insegna del pianeta Saturno, da cui dipende non a caso la complessione melancolica: Saturno, secondo Ficino, è “il pianeta più distante dal corruttibile circolo mondano”, “il più vicino all'incorruttibilità delle sfere celesti” e “il [...] più propizio alla *mens contemplativa*”; sicché “il genio saturnino è [...] colui nel cui animo rarefatto si dischiudono le più alte sfere della meditazione”.⁶²

Saturno, come Benjamin scrive nel frammento autobiografico *Agesilao Santander*, è il pianeta della rivoluzione lenta, della diversione più lunga e fatale, l'“astro dell'esitazione e del ritardo”. Con un semplice battito d'ali, Benjamin, nato fatalmente sotto Saturno (e perciò dotato di una pazienza “assolutamente invincibile”), sa di poter rimanere come sospeso nel vuoto in attesa delle cose tanto prossime quanto inusitate e marginali, senza distrazioni ed esitazioni, mantenendosi immutabilmente in presenza di tutto ciò che essa è decisa ad attendere, nella speranza che siano le cose stesse a mostrarsi da sé (GS VI, 523; V 501). Una volta accolte dalla profondità pensosa del suo sguardo, egli, come il proprio demone esorcizzato nella figura dell'angelo, “retrocede a scatti, ma inesorabilmente”, sulla via del ritorno verso l'origine: “Quella via verso il futuro da cui è venuto e che conosce tanto bene da poterla percorrere senza voltarsi”. L'angelo, come Benjamin, non può accedere ad una speranza di felicità “per altra via che non sia quella del ritorno” (*ibid.*): soltanto nella forma della *reversio* all'origine ogni uomo può riottenere nuovamente le cose di un tempo, le persone da cui è stato costretto a separarsi e il dimenticato dell'esistente; ovvero, attraverso un 'recupero attualizzante' del vissuto che restituisca il già-stato proprio a lui, quasi “donatore rimasto a mani vuote” (*ibid.*).

Säumen, ricorda ancora Benjamin, vuol dire anche orlare, annodare, intrecciare e tessere gli eventi e le cose fra di loro; il filosofo, di fatto, lavora pazientemente con i ciuffi di pelo che crescono negli interstizi fra i mattoni delle case (muschi, ciuffi d'erba, ciò che è meno percettibile ed appare sulle prime come del tutto marginale), per farne un manto magico con cui ricoprire il mondo. Nelle trame di questo mantello, la logica a cui è sottoposta la realtà monolitica del presente svanisce, e prende forma una nuova testura di rapporti fra le cose capace di restituirci il mondo obliato delle essenze platoniche: “In veli, che sono veli di pioggia, sul bambino cadono

62 M. RIVA, *op. cit.*, p. 25.

doni che gli nascondono il mondo” (GS VI, 615; VI 123), e prende forma per incanto un nuovo universo magico di corrispondenze in cui tutta la realtà può essere intessuta e ricreata liberamente. Si tratta di un “coscienzioso rammendo”⁶³ che salvi il salvabile strappandolo da un mondo che volge alla fine: dall’effimero e marginale (i “rifiuti della storia”) occorre imbastire una nuova “contro-narrazione”⁶⁴ che restituisca – al cospetto della frammentazione della realtà storica – almeno un senso residuo di continuità. Di fatto, scrive emblematicamente Benjamin, “l’Eterno, in ogni caso, è piuttosto una gala (*Rüsche*) al vestito che un’idea” (GS V/I, 578; 600): un esile ornamento tessuto con gli scarti, con ciò che resta dell’esistente: “Molte cose sono finite. Quel racconto [quello offerto dall’ideologia del progresso] è finito in macerie e adesso sta a noi creare una contro-narrazione”.⁶⁵

Questo mondo *renversé*, allora, si forma in quelle libere “chiacchiere di lana” con cui imbastiamo (a partire dagli scarti, dai ciuffi di pelo della realtà) il manto ideale delle esistenze, sulla base delle impercettibili rassomiglianze fra le cose. La terra, scrive Benjamin a proposito della letteratura per l’infanzia – attestando così un intimo nesso tra “piacere infantile della contemplazione (*Betrachtung*)” e riflessione filosofica (GS VI, 363; II 569) –, “è piena di materie pure, non adulterate, tali da attirare su di sé l’attenzione dei bambini [...]. Si sentono irresistibilmente attratti dal residuo, che si tratti di quello che si forma nel lavoro del muratore, del giardiniere o del falegname, del sarto o di qualunque altro. In questi prodotti di scarto essi riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro [...] mettono in rapporto fra loro questi materiali di scarto in modi nuovi ed imprevedibili” (GS III, 16; II 52).

Jean Selz (a proposito dell’esperienza con l’*hascish* fatta ad Ibiza insieme a Benjamin, nel ’33), scrive che nella mente di Benjamin si costituì una ‘*tendologia* filosofica’: essa, esistendo “una strettissima connessione tra l’immaginazione allegorica e quella messa a disposizione del pensiero dall’ebbrezza dell’*hascish*” (GS V/1, 440; PW 452), consisteva nell’osservare la realtà attraverso i tendaggi che si frappongono tra il riguardante e la finestra; “la città e la tenda cessarono di essere separate l’una dall’altra”, per cui ogni cosa sembrava avvolta e catturata dagli ornamenti, dalle pie-

63 Traggio questa pregnante espressione da P. AUSTER, *Nel paese delle ultime cose*, trad. it. di M. Sperandini, Torino, Einaudi, 2003, p. 152.

64 Cfr. D. DELILLO, *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all’ombra di settembre*, in *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, trad. it. di D. Daniele, Torino, Einaudi, 2003, p. 14.

65 Ivi, p. 6.

ghe dei tendaggi: non appena essa si metteva ad ondeggiare per la brezza calda della serata,⁶⁶ cose dislocate secondo la geometria del disegno evocato dalle trame del tessuto, assecondando le pieghe e curvature assunte dai tendaggi, tendevano a sovrapporsi, giungendo idealmente a coincidere ed a scambiarsi di luogo (conformemente ad una sorta di interpretazione fantastica e onirica della curvatura dello spazio e del tempo secondo la teoria della relatività). Ciò instaurava nuovi rapporti tra l'io e le cose, e tra le cose stesse. Quest'esperienza s'inscrive all'insegna della *mêmité*, neologismo benjaminiano che esprime non un'identità assoluta, ma il pensiero che una stessa cosa possa esistere simultaneamente in luoghi diversi, o che cose lontane si rimandino l'un l'altra, come per incanto, un'*image* di viva similitudine. Attraverso la finestra e i tendaggi che la velavano, si assisteva così alla "entrata delle idee nella camera dei meandri" della coscienza, così come alla "partecipazione (spontanea) degli ornamenti all'elaborazione dei [...] pensieri", accolti e mediati da una riflessione paziente, attenta a quelle pieghe, a quei margini per lo più inosservati della realtà e a quelle sottili tramature (quelle dei tendaggi) da cui, per il solo "regard micrologique",⁶⁷ può trasparire l'essenza nascosta del reale.⁶⁸ Di fatto, scrive altrove Benjamin, "l'intreccio dei significati potrebbe essere affine a quello della trama di un tessuto" (GS V/1, 348; PW 350).

Questa visione contemplante, che si sofferma sulle singolarità apparentemente accidentali e residuali, secondo Benjamin induce le cose ad uscire dal loro mondo usuale, e le colloca in un nuovo universo:⁶⁹ così come avviene nella fantasia del bambino, nel *kitsch* onirico, nell'allegoresi, nel collezionismo, nel surrealismo, nelle potenti associazioni dell'inconscio, ecc. In realtà è come se le cose stesse prendessero la parola, senza chiedere il permesso,⁷⁰ suscitando dal nulla un nuovo universo di significati, una inusitata topografia d'idee: "Vorrei scrivere" – scrive emblematicamente Benjamin – "qualcosa che viene dalle cose allo stesso modo in cui il vino viene dall'uva" (GS VI, 596; VI 106), come per incanto.

Si tratta di un mondo visto *attraverso un cristallo deformante*: "Ecco formarsi una ragnatela, tutto si collega con uno sfondo nero", come nella pittura fiamminga (il richiamo a Francken non era casuale); ecco la

66 J. SELZ, *Un'esperienza di Walter Benjamin, in Appendici a W. Benjamin, Sull'ha-scisch*, a cura e trad. it. di G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1996, p. 144.

67 C. BUCI-GLUCKSMANN, *La raison baroque: de Baudelaire a Benjamin*, Galilée, Parigi, 1984, p. 60.

68 *Ibid.*

69 J. SELZ, *Un'esperienza di Walter Benjamin*, cit., p. 51.

70 *Ivi*, 55.

ricchezza di relazioni, la straordinaria vitalità del tutto.⁷¹ Qui viene abolito il principio di non-contraddizione, secondo un'ars coincidentiae di sapore cusaniaco: si creano parentele e identità (nel segno della novalisiana conciliabilità universale fra le cose) in una sfera profonda della coscienza, a cui (come nel caso dell'haschisch) siamo indotti attraverso semplici 'inganni' della percezione alterata. Il sogno, come la poetica surrealista e le fantasmagorie del collezionismo, corre "al cuore delle cose abolite", cercando di riscoprire "l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria" (GS II/2, 622; II 379); là dove le cose, disposte intorno al loro centro ideale ed originario d'irradiazione, brillano nella loro purezza aurorale. Il mondo delle cose, afferrato così da questa visione obliqua ed anamorfica, forma al suo interno, liberamente, le proprie figure, disponendosi in un modo inusuale e secondo sorprendenti *correspondances*.⁷² Il filosofo, quasi potenziamento cosciente dell'uomo onirico, "ha in sé la quintessenza delle vecchie forme": è un essere che si potrebbe definire "uomo ammobiliato" (GS II/2, 622; II 380), corredato intimamente dal mondo sotterraneo delle 'cose-idee' ingenerato dallo "smembramento allegorico" (GS V/1, 462; PW 477) del sistema integrale della verità all'atto della creazione. Gli oggetti, per una legge segreta (che è quella del reale, colto nel suo aspetto originario ed essenziale: le *rationes aeternae* prodotte dalla lacerazione ctisologica dell'*Ursprung*) si dispongono da sé richiamandosi l'un l'altra, cercando di istituire quel mondo scomparso e inapparso (quello delle idee platoniche) che ancora ci parla tacitamente dietro l'aspetto banale e residuale della realtà del quotidiano, quasi "magico contesto topografico" (GS III, 20; II 55) in cui ordinare i singoli frammenti: "Insieme con il banale, quando lo cogliamo, cogliamo anche il bene che, ecco, gli è attiguo" (GS II/2, 621; II 379); si tratta dunque dell'acquisizione di una nuova facoltà atta a far "intravedere in qualsiasi fenomeno (sia che si tratti di persone, di fatti o di avvenimenti) quell'elemento insolito con cui non abbiamo alcun rapporto nella nostra vita quotidiana" (GS VII/1, 89; IV 42). In tal modo, si potrebbe dire, sulla base di questi "elementi sovranaturali", "si crea [...] una rete allusiva di rinvii, che mette in moto la ricerca stes-

71 Ivi, p. 68.

72 "Ciò che Baudelaire intendeva con queste *correspondances*, si può definire come un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo di ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. In esso appare il valore culturale dell'arte": GS I/2, 638; AN 117.

sa, producendo un ordine, un reticolo di segni nel quadro di un perpetuo rimando ad una logica dell'ulteriorità".⁷³

Il filosofo rimuginatore, scrive Benjamin, "dispone della massa disordinata del sapere morto. Il sapere umano è per lui frammento, un mucchio di pezzi tagliati a casaccio con cui si compone un *puzzle*"; l'allegorista, che è in fondo il vero filosofo, "estrae ora qui ora là un pezzo dal fondo scompiagliato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l'uno all'altro: questo significato a quest'immagine, o quest'immagine a quel significato" (GS V/1, 466; PW 481). Prima o poi, assommando l'uno all'altro come "a terrazza" gli elementi della propria collazione, come per magia, gli sarà dato intravedere un senso che giustifichi il suo procedere rapsodico ed 'aggettante'.

La filosofia del marginale (o della residualità) è l'ultima speranza per il filosofo che incede tra le rovine della storia, il cui paesaggio infernale gli s'impone con la coerenza improrogabile del mito: in "un mondo di cenere quasi notturno" occorre salvare l'esile frammento fumante, l'esile struttura del dettaglio dall'imminente devastazione universale, là dove non ci sarà più memoria e ogni promessa – sopraffatta da una "logica mondana dell'apocalisse" – sarà definitivamente crollata.⁷⁴ Questa filosofia, come una sottile e compassionevole rete gettata tra i cascami del passato, trattiene "gli oggetti più piccoli e le storie più marginali emerse frugando tra le rovine" della storia.⁷⁵ Solo a partire da ciò che è marginale, dagli scarti del tempo e dagli aspetti residuali del reale, si può ancora sperare in un riassetto topografico del tutto: *Wiederherstellung* che sottragga il mondo dal *nomos* tirannico di un tempo naturalizzato in destino e da un progresso tecnocratico che assume l'aspetto lapidario di *ananke*.

4. 'Dame Mérencolye': tra Marsilio Ficino e Albrecht Dürer

Benjamin, nelle *Tesi sul concetto di storia*, parla di un angelo della storia, il cui spunto, com'è noto, gli fu offerto da una riflessione su un quadro di Paul Klee. Davanti a lui si accumulano le macerie della storia, che egli vuol redimere, "ridestando i morti e riconnettendo i frantumi" (GS I/2, 697; CS 37). Il suo sguardo triste e melancolico, colmo di *pietas*, è fisso

73 R. BODEL, *I confini del sogno. Fantasie e immagini oniriche in Benjamin*, cit., p. 181.

74 D. DELILLO, *Tra le rovine del futuro*, cit., p. 5.

75 Ivi, p. 8.

su quei frammenti che vorrebbe redimere, ricomporre. Ma un forte vento, come una bufera che proviene dal paradiso, soffia impetuoso nelle sue ali, sospingendolo via a ritroso verso un futuro che non conosce, non può guardare *facies ad faciem*. Questo turbinio nega all'angelo la possibilità di intrattenersi presso le cose, per dare una forma compiuta (che sia in grado di salvare i fenomeni) alle rovine dell'accadere storico. Ciò che noi volgarmente chiamiamo progresso, scrive Benjamin, è il realtà questa tempesta, la quale – anziché condurre l'umanità ad un autentico futuro salvifico – produce un ammasso caotico di rovine che sale dai piedi dell'angelo sino al cielo, continuando a perpetuare quello stato d'ingiustizia che affligge da sempre il “passato oppresso” dell'umanità.⁷⁶

Ursprung, e non *Zukunft*, “ist das Ziel”: così suggella Benjamin la Tesi quattordicesima citando il poeta ed amico K. Kraus (ivi 701; 45). Quest'origine (il paradiso terrestre) è ciò che giace sconosciuto al fondo della concezione lineare del tempo storico. Di fatto, la considerazione storicistica degli eventi, da cui nasce l'idea fallace delle “magnifiche sorti e progressive” dell'umanità, si può paragonare ad “una tempesta che spirava dall'oblio (*Vergessen*)”, un fluire inarrestabile di eventi luttuosi che deriva – nella considerazione ordinaria dell'accadere storico – dalla rimozione di quell'archistoria del mondo (*Ursprung*) da cui solo può scaturire l'autentico *novum* storico. A questa origine bisogna far ritorno muovendosi “contro corrente”, mediante una vera e propria “inversione di direzione” (*Umkehr*) (ivi 1232; 102), ripercorrendo cioè a ritroso la bufera che l'angelo vede innanzi a sé salire fino al cielo, rimanendo “impigliata nelle sue ali” impotenti (ivi 698; 37). Questa archistoria del mondo è l'originarietà del passato, la tradizione (in quanto sintesi di medesimo e diverso, *restaurazione del già-stato ed estasi della novità*) come veicolo franto e discontinuo della verità nella sua perenne ed inesauribile attualità storica, alle cui recondite virtualità salvifiche si può giungere soltanto attraverso un ripiegamento, un'inversione di direzione del flusso storico che, infine, sappia prendere “la via del ritorno” tra i cascami irredenti del passato (GS II/2, 437; VI 153): “Il giorno del giudizio finale è un presente rivolto all'indietro” (ivi I/3, 1232; CS 102). Questa *epistrophé*, come si è visto, si configura ad un tempo come restaurazione e rinnovamento dell'inesauribile fecondità dell'*Ursprung*.⁷⁷

76 Qui, scrive M. CACCIARI, l'angelo rivolto all'effimero, figura creaturalizzata del non-luogo della nostra origine sovrastorica, fa naufragio, quasi “ritorto al nostro allegorico, al nostro *Trauerspiel*, fino a dividerne la stessa caducità”: *op. cit.*, p. 84.

77 “Questa tensione tra la spinta alla ricomposizione dell'infranto, attraverso il metodo conservativo dell'inessenziale, del trascurato, e la spinta verso il futuro, la

Gli occhi dell'angelo, spalancati sulle rovine scaraventate ai suoi piedi dal progresso, scrive Scholem sono "tutti scuri e pieni", come quelli del melanconico, incapace di compiere il passo "che dalla caducità porta alla sfera religiosa": la redenzione.⁷⁸ L'angelo di Benjamin, prima che figura teologica, alla stregua della düreriana *Melancholia I*, è qui l'emblema del sapere mondano (*Weltweisheit*), ovvero "del genio secolare nel mondo razionale e immaginativo della scienza e dell'arte": il suo stato di perplessità e impotenza, che trapela dallo sguardo assorto e funereo dell'angelo, è tale perché i suoi occhi – "fissi in uno sguardo accigliato"⁷⁹ – sono fissi "su un problema che non può essere risolto" con strumenti puramente terreni.⁸⁰ Il sentore di una sfera irraggiungibile di senso, la salvezza, provoca nel melanconico "una sofferenza causata da un sentimento di sconfinamento e di insufficienza spirituale" – quasi "consapevole delle barriere che lo separano da un più alto dominio spirituale".⁸¹

La melancolia è qui la costituzione ontologica della soggettività del filosofo, la cui riflessione sulla realtà (sotto forma di scarti e macerie, ovvero di *disiecta membra* dell'eterno) non può essere che essenzialmente allegorica; costantemente protesa, cioè, verso una pienezza di senso a cui si affaccia soltanto da una lontananza pressoché incolmabile. Essa, osserva Erwin Panofsky,⁸² per quanto iperattiva nelle sue estenuanti elucubrazioni, "non può raggiungere quello a cui aspira".⁸³ L'angelo, conformemente al piano irredento della *Diessseitigkeit*, in cui la storia si presenta sotto il manto luttuoso di eventi irricomponibili nella tela ideale di una storia della salvezza (simili a scorie lacunose e rovine intermittenti derivanti dal 'mosaico franto della verità'), rimanda all'angelo düreriano della melanconia: la celebre *Melancholia I* del 1514, incisione che, scrive non a caso Benjamin, "anticipa in molte cose il Barocco": i suoi "strumenti di vita attiva giacciono inerti sul terreno come oggetti di una sterile ruminazione. Il sapere di

necessità di spingere comunque verso la realizzazione di un futuro che dia senso, così, al passato, ci pare essere la tensione stessa di Benjamin, del nucleo del suo pensiero la cui originalità sta nel tenere insieme queste due forze centrifughe: l'una che trattiene verso il passato, l'altra che spinge verso il futuro": E. RUTIGLIANO, *op. cit.*, p. 30.

78 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 49.

79 E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 203.

80 Ivi, p. 197 e p. 211.

81 Ivi, p. 218.

82 Per i rapporti tra Benjamin e Panofsky, cfr. C. COQUIO, *Benjamin et Panofsky devant l'image*, in AA.VV., *Présence(s) de Walter Benjamin*, a cura di J.-M. LA-CHAUD, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 1994, p. 26.

83 E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., p. 221.

colui che rimugina e la ricerca dell'erudito si sono fusi in essa non meno intimamente che negli uomini dell'età barocca" (GS I/1, 319; II 179).

Gli attributi allegorici che costellano questa figura (interpretata da Albrecht Dürer in senso neoplatonico, conformemente a Marsilio Ficino, che vedeva in essa il *pendant* filosofico del platonico 'furore divino')⁸⁴ ricompaiono sorprendentemente nelle benjaminiane *Tesi sul concetto di storia*:

a) *Le chiavi*, appese alla cintola dell'angelo (la cui testa china, con lo sguardo fisso nel vuoto – atteggiamenti tipici dell'elucubrazione ipertrofica e nichilistica dell'intelligenza separata da Dio – ritornano anche nella descrizione benjaminiana dell'acquerello di Paul Klee) rimandano al "potere delle chiavi" posseduto dal sapere storico nell'attualità del risveglio (GS I/3, 1259; CS 55): la cosiddetta *Jetztzeit*, il 'tempo-ora' della redenzione-rivoluzione; quell'essere della fine "in cui tutti i tempi storici vengono attualizzati e con il quale ogni passato storico è ridotto ad unità",⁸⁵ trovando in essa (quale 'complicazione monadica' di tutto l'accadere storico) la propria risoluzione salvifica. Le chiavi sono capaci di far penetrare la considerazione storica (la critica diurna, con il suo potere dissolvente rispetto alle tenebre del rimosso, come lo è l'"attimo del risveglio" rispetto al mondo onirico dei sonnambuli che popolano come *revenants* i *passages* parigini) nelle stanze segrete del passato sino ad allora chiuse, di un esser-stato cioè sinora immerso nell'oblio e nel torpore del sonno. Questo stato onirico è rappresentato dal *canis dormiens*, o *dormitans*, spesso posto ai piedi delle raffigurazioni canoniche della 'Dame Mérencolye', quale emblema dell'"aspetto oscuro del temperamento melanconico": dominato com'è dalla milza (su cui attecchisce il morbo della rabbia, simbolo di quella perversione spirituale che si esprime nell'*accanimento* del sapere), spesso "ci si richiamava al suo fiuto e alla sua resistenza per vedere in esso l'emblema della ricerca instancabile e rimuginante" (GS I/1, 329; II 189). – Si tratta, a ben vedere, dello stesso instancabile studio che caratterizza gli insonni studenti in Kafka, quale contraltare del temperamento melanconico: "[...] Un atteggiamento così deciso, così fanatico, è quello degli studenti nello studio [...]. Gli scrivani, gli studenti sono senza fiato. Sono sempre all'inseguimento", a caccia (*Sie jagen nur so dahin*), come se dovessero in ogni momento poter "rispondere all'istante della loro chiamata" (GS II/2, 435; VI 150) –. Dal sonno insano dell'animale nascono pure i sogni nefasti,

84 R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia* (Londra-New York, 1964), trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 2002², p. 236.

85 E. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, p. 12.

quasi “incubazioni geomantiche nel tempio della creazione” (GS I/1, 330; II 189), immersione luttuosa nella vita segreta delle cose creaturali sorde ad ogni rivelazione salvifica.

b) La *bilancia*, posta sullo sfondo dell'incisione a fianco della clessidra. Essa, nel suo equilibrio precario, rappresenta per Benjamin ogni conoscenza storica autentica: “Un piatto è carico del passato, l'altro regge la conoscenza del presente. Mentre sul primo i fatti raccolti non saranno mai abbastanza numerosi e poco appariscenti, sul secondo possono giacere solo pochi gravi e massicci pesi” (GS V/1, 585; PW 607). Più in particolare, essa rinvia allo *Stillstand*, la “condizione dialettica di arresto” (o “arresto messianico del tempo”: l'instabile e fugace *Gleichgewichtigkeit* temporale, in cui si congutina la monade ‘attimo-eternità’) capace di rendere il tempo, nell'attimo supremo del pericolo, reversibile, scardinando la storicistica connessione causale fra gli eventi secondo una linearità omogenea e vuota:⁸⁶ “Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso” (GS I/2, 702-3; CS 51).

c) La *campana*, posta al di sopra del quadrato astrologico (la *mensula Jovis*, oggetto magico della iatromatematica, per il suo carattere apotropai-co capace di fungere da *temperator Saturni*). Essa corrisponde all'attimo del risveglio nella costellazione storica del massimo pericolo (*extremus necessitatis casus*), così come al nuovo ‘inizio stabilito’ dal calendario rivoluzionario; questo frangente, capace di sospendere il fluire del tempo, è per lo storico “oggetto di profezia” (cfr. GS I/3, 1250; CS 75). – Si pensi, a tal proposito, alla pagina dedicata da Benjamin all'arresto a Parigi, al momento della rivoluzione del luglio 1830, degli orologi dei campanili (cfr. GS I/2, 702; CS 49); un colpo di fucile suona come l'inizio di una nuova epoca, quella dell'umanità finalmente libera e realizzata: il paradiso in terra. I rivoluzionari parigini, quali “novelli Giosué”, arrestano il tempo meccanico

86 Questa *Dialektik im Stillstand*, scrive P. MISSAC, permette nella concezione del tempo “il passaggio dalla quantità alla qualità”. Questa sospensione è un aperto rifiuto della concezione triadica hegeliana, che vede il compimento solo nel terzo elemento dialettico (la sintesi); essa, di fatto, rimane sospesa in una coincidenza degli opposti, carica di tensioni, capace di folgorare il decorso storico alla stregua di un “*flash* che, nella notte, rende possibile l'immagine dell'istantanea”: *op. cit.*, p. 123, 125-6.

per far irrompere nel suo flusso indifferenziato quello qualitativo, carico di schegge messianiche –. Questo risveglio ha la forma di uno “squillo che spaventa, che irrompe nel sogno e ci ridesta da ciò che è più prossimo”: il farsi cosciente del sapere circa il proprio esser-stato ha dunque per Benjamin la struttura dialettica del risveglio (cfr. GS V/2, 1213; PW 61).

Sonno e veglia, coscienza e rimosso, simboli onirici e linguaggio diurno (la critica storica), storia inautentica (continua e lineare: il progresso, che incede non a caso “con un ritmo che addormenta”) e storia messianica (struttura monadologica e discontinua del tempo, che procede a balzi, scuotendo la coscienza dello storico dal proprio colpevole dormiveglia) sono i due poli della meditazione storica di Benjamin; essa, criptata in forma di riflessioni involute sul rapporto sogno-linguaggio, si trova già fissata in un aforisma giovanile (del 1916-17): “Il linguaggio del sogno non è fatto di parole, sta al di sotto delle parole. Nel sogno le parole sono prodotti accidentali del senso, che sta nella continuità silenziosa di un *flusso*. Il senso è nascosto al linguaggio onirico nel modo in cui una figura è nascosta in un rebus. È persino possibile che l’origine dei rebus debba essere cercata in questa direzione, per così dire in uno stenogramma onirico” (GS II/2, 601; MG 199-200).

Il silenzio è qui propriamente la parola incompresa che dice il passato ‘sempre-presente’ della redenzione, che riecheggia impercettibilmente dal fondo ctonio del mondo creaturale; ‘passato-futuro’ (per le sue virtualità ancora irrealizzate, sopite e tuttavia pronte al risveglio) che soltanto nella memoria dello storico, vigile e cosciente, può tornare ad attualizzarsi in tutta la sua carica sovversiva e dirompente di “materiale esplosivo” (*Sprungstoff*): “Colui che tace è la fonte incompresa del senso” (GS II, 91; MG 93), che addita quelle possibilità messianiche incluse nel nostro passato perduto e tuttavia carico di futuro; egli solo, nel proprio ammutolire, *parla* “il silenzio escatologico della pura lingua”.⁸⁷

La raffigurazione allegorica della *Melancholia*, così si potrebbe interpretare il passo acroamatico di Benjamin alla luce degli imminenti svolgimenti del suo pensiero, è propriamente un *rebus*, uno ‘stenogramma onirico’ che possiede però, per il sapere storico, tutta la sua pregnanza, rimandando ad un passato ancora adveniente capace di parlare al presente attraverso un silenzio presago di una felicità allo stesso tempo *negata* e, nell’attualità del presente, nuovamente *oggetto di vaticinio e promessa*. L’incisione düreriana, allora, è una sorta di ‘meta-allegoria’, allegoria di

87 F. DESIDERI, *La porta della giustizia*, cit., p. 44.

sé medesima, che allude a se stessa come prodotto onirico in cui si è cristallizzata emblematicamente la storia passata, il rimosso delle generazioni che ci hanno preceduto, vittime di quel vuoto lasciato da una profezia mancata fonte di perenne mestizia e rassegnazione. Questa figura arcaica, infatti, in forma cifrata e come allegoria di se stessa, contiene la chiave di lettura critica per accedere al proprio recondito significato utopico, permettendo l'emersione di quell'autocoscienza storica – critica e messianica – che è alla base del superamento della falsa nozione storicistica di progresso, per cui dell'essere-stato, data la scansione unidirezionale e continua delle tre estasi temporali, non ne è più nulla. Si tratta di quella “coscienza (*Gewiss*) coraggiosa, indefessa” che pungola la nostra immortalità, affinché essa si avventuri, attraverso lo sprofondamento attualizzante nel passato originario, nel proprio futuro salvifico (GS II/1, 101; MG 103). Essa sola, scuotendo “la bilancia del nostro tempo e di quello immortale” (*ibid.*), ci sottrae a quella visione volgare che, “fidando nell'infinità del tempo, distingue solo il ritmo, la velocità degli uomini e delle epoche, che scorrono più rapidi o più lenti sui binari del progresso” (GS II/1, 75; MG 137), senza scorgere in esso alcuna cesura e scarto da cui possa emergere improvvisamente l'eternità nel suo imprescindibile legame con l'attualità del presente.

Questa allegoria, ripresentando il nesso arcaico della *melancholia* con il peccato dell'*acedia*, sembra di fatto contenere una esplicita denuncia di una delle forme più nocive (alla luce della speranza in una redenzione ancora possibile, che è alla portata dell'autentica critica storica) di considerazione 'storicistica' degli eventi del passato: essa consisterebbe nell'“immedesimarsi” (*sich einfühlen*) sterilmente con un'epoca storica togliendosi di testa “tutto ciò che sa del corso successivo della storia” (il portato futuribile del già divenuto), dimentichi dunque di come “il passato rechi con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione” (GS I/2, 693; CS 23). L'origine di questo atteggiamento, scrive significativamente Benjamin nei *Materiali preparatori delle Tesi sul concetto di storia*, è “l'ignavia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, che balena fuggacemente” come “un fulmine sferico che corre sopra l'intero orizzonte del passato” (GS I/3, 1233; CS 95). Per i teologi del medioevo, fini conoscitori della dottrina delle complessioni umorali, essa era il fondamento originario della tristezza (GS I/2, 696; CS 29); ora, dialettizzare questo stato di rassegnazione, incarnato dallo sguardo funereo dell'angelo, assume la forma di una sorta di “analisi spettroscopica” della struttura della storia: “Come il fisico constata un raggio ultravioletto nello spettro solare,

così *egli* [lo storico] constata una forza messianica nella storia”, capace di condurci all’umana salvezza (GS I/3, 1232; CS 101).

La raffigurazione düreriana della melanconia, come ogni opera allegorica, richiama dunque su di sé il potere disgregante della critica filosofica per il proprio autosuperamento concettuale in vista del balenare di un’idea di verità redentiva (la platonica salvazione del fenomeno). Questa immagine dialettica, capace di salvare il fenomeno (e dunque anche se stessa, in quanto “torso sublime” di bella parvenza) trasvalutandolo in verità filosofica, può essere definita “come il ricordo involontario dell’umanità redenta” (GS I/3, 1233; CS 96); essa, incenerendo la parvenza fenomenica in cui si è fissata la forma estetica, disperde la figura della rassegnazione impressa nella greve postura e nel lugubre sguardo della Dama melanconica per far brillare dalle sue ceneri un’idea di verità che sta di fronte al lutto come una rinnovata speranza di felicità. Questo balenare dell’idea, che incenerisce la forma rappresentativa, accede ad una forma superiore di bellezza inaccessibile all’arte; *verum et pulchrum convertuntur*, ma solo dal punto di vista della superiore rappresentazione ‘meta-estetica’ dell’idea, che altro non è che l’unificazione-salvazione del reale fenomenico nella costellazione ideale, e ciò attraverso la funzione mediatrice di determinate costellazioni di concetti filosofici. Per l’idea di verità, scrive Benjamin, la forma allegorica “non è che zavorra di cui si libera per poter scalare le vette del pensiero” (GS II/3, 1256; VI 158); centrale, nell’allegoria, è così il “limite che separa i regni creati della bellezza immanente dalla trascendenza del *Logos*, un limite che può essere superato solo dal ‘mistero’, quello della speranza”,⁸⁸ a cui deve ispirarsi ogni autentico pensiero filosofico.

Ogni immagine, colta dal pensiero critico e messianico, in tal modo si sdoppia: l’*imago*, per un verso, è come un disco speculare che riflette il passato “come un vero e proprio oggetto inconscio della descrizione” (come qualcosa di ormai trascorso, tale da non incidere più sul presente); d’altro canto, per l’interpretazione filosofica, la verità del riflesso è certamente assai lontana dallo specchio, “almeno tanto lontano quanto il modello stesso”: essa verità, tuttavia, è posta in avanti, “in altre parole nel futuro” (GS II/2, 678; IV 451). L’immagine diviene così ad un tempo *regressiva* (riflesso del passato) e *profetica* (anticipazione del futuro), rinvianti tanto ad una colpa sconosciuta (il passato oppresso, ossificato nella *Naturgeschichte*: la storia come destino atavico), quanto alla sua possibile purificazione messianica; vale a dire, un’immagine “di ciò che è remoto,

88 J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 177.

immemorabile” e, allo stesso tempo, “di ciò che è prossimo, urgentemente imminente” (ivi, 681; 453).

Il linguaggio autentico, in cui accade storicamente il senso di un'origine sempre adveniente e gravida di futuro, continua il criptico passo di Benjamin tratto dalla *Metafisica di gioventù*, “è nascosto come il passato, futuro come il silenzio”: il passato, di fatto, si potrebbe dire, “è l'anima più profonda di ogni utopia”.⁸⁹ Anche nei ricordi biografici raccolti in un diario, colui che parla con coscienza vigile, attento agli interstizi salvifici che emergono dalle cesure della propria vita di un tempo (l'infanzia negata, simbolo della felicità cui aspira l'uomo di ogni tempo⁹⁰ e “patria trascendentale della storia”⁹¹), fa emergere nel suo discorso il proprio passato autentico, quel ‘più-che-passato’ giammai vissuto eppure reale, dotato di una carica dirompente rispetto all'apparente struttura monolitica e ineluttabile del tempo. Esso è costituito da quelle “parole non dette” (*die Worte ungesprochen*), silenziose ma intrise di speranza, in cui – secondo intervalli irregolari che scardinano il *continuum* – è dato scorgere una “*trouvaille* salvifica” (o *chance* rivoluzionaria) in vista della propria redenzione. La salvezza sta qui davanti al sapere cosciente dello storico come resuscitata dagli inferi del rimosso, e lo induce ad un silenzio saturo di senso, suscitando la sua attenzione per un ‘non-detto’ – silente come i dipartiti che ci guardano attoniti dal passato: le generazioni dei perdenti – finalmente “rinnovato” e affrancato per la propria inesauribile effabilità (cfr. GS II/1, 95; MG 97).⁹²

Tristezza (consapevolezza della grandezza promessa e tuttavia perduta e tradita dal presente) e speranza (la “voluttà futura”, che mira ad un riattingimento utopico dell'origine) – *spleen et idéal* – sono i due volti, le due intonazioni di fondo che accompagnano questa condizione eccezionale di arresto del tempo e di presa di coscienza salvifica. Quest'ambiguità irriducibile è incarnata dalla natura ad un tempo angelica e spettrale, quasi

89 E. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, p. 27.

90 “[...] Benjamin non sfugge al futuro. Lo cerca piuttosto in quelle esperienze infantili nelle cui scosse [*Erschütterungen*, ossia choc] esso ha per così dire svernato, mentre ha dovuto entrare nel presente come nella sua tomba. Il tempo perduto di Benjamin non è il passato, ma il futuro”: P. SZONDI, *Speranza nel passato*, in “Aut-Aut” (maggio-agosto 1982), p. 190.

91 G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., p. 50.

92 “Sotto la cenere del passato, dell'arcaico, del mito, della fiaba, della memoria involontaria, tanto prossima all'oblio, si conserva e si nasconde la brace del futuro”: R. BODEI, *Le malattie della tradizione. Dimensione e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, cit., pp. 211-212.

luciferina, della ‘Dama melancholia’, con le sue ali sospese tra rimpianto di un’infanzia perduta e speranza in un rinnovamento della forza taciuta del passato.⁹³ Il *Trauer-Spiel* è il campo di forza di questi possibili ribaltamenti dialettici, dove le attese di emancipazione negate al passato possono divenire nuovamente oggetto di profezia; sino a che, scrive Benjamin, “il presente che è eternamente stato sarà nuovamente” (GS II, 96; MG 97).

Questa lettura ancipite della melanconia (ad un tempo figura luciferina ed angelica), perviene a Benjamin dal neoplatonismo rinascimentale. Benjamin, in effetti, sulla scorta delle ricerche di Panofsky e Saxl (cfr. GS I/1, 327; II 186),⁹⁴ nota come l’interpretazione ficiniana e neoplatonica

93 “L’idea di ‘felicità’ è [...] inscindibile dal rimpianto; essa si fonde con l’anelito alla redenzione, ma in quanto redenzione che non potrà avvenire. Che, dialetticamente, si rovescia pertanto in un impulso che stimola il moto etico-utopico al superamento”: E. RUTIGLIANO, *op. cit.*, p. 14.

94 Cfr. E. PANOFKY, F. SAXL, *Dürers “Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Lipsia, Teubner, 1923. Per i rapporti tra Benjamin e il *Warburg-Kreis*, cfr. A. PINOTTI, “Lo studio degli estremi”. *Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe, in Giochi per melanconici*, cit., pp. 200-208. In particolare, “come Warburg Benjamin ha posto l’immagine (*Bild*) nel centro nevralgico della ‘vita storica’. Come lui ha compreso che un tale punto di vista esigeva l’elaborazione di nuovi modelli di tempo: l’immagine non sta nella storia alla stregua di un punto sulla linea. Essa non è né un semplice evento nel divenire storico, né un blocco di eternità insensibile alle condizioni di questo divenire. Essa possiede – o piuttosto produce – una *temporalità a due facce*: quel che Warburg aveva colto in termini di ‘polarità’ (*Polarität*) reperibile a ogni livello analitico, Benjamin doveva finire per coglierlo in termini di ‘dialettica’ e di ‘immagine dialettica’ (*Dialektik, dialektisches Bild*)”: G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 88. Questa temporalità a due facce (posta da Warburg e poi da Benjamin) si concentra per entrambi – scrive Didi-Huberman – nell’*anacronismo dell’immagine*: la ricerca dei rifiuti, dell’inosservato e del minuscolo come oggetto – anche per lo storico dell’arte – di *profezia*. Come G. Scholem scrive di Benjamin, “tutto ciò che era piccolo lo attraeva irresistibilmente. Esprimere o scoprire la perfezione nel piccolo o nel minuscolo era uno dei suoi più forti impulsi [...]. Che il minimo si rivela massimo, che il buon Dio alberga nel dettaglio”, come soleva dire Warburg, “erano per lui, nei più vari riferimenti, convinzioni basilari”: *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 78. Sulla lettura di questo testo (*Dürers “Melencolia I”*), così lo stesso Benjamin osserva nella sua corrispondenza con G. Scholem (in una lettera datata 22 dicembre 1924) durante la stesura definitiva del saggio sul *Trauerspiel*: “Ora, dopo la conclusione della minuta, mi capita tra le mani un libro fondamentale, che dice l’ultima parola in un campo di ricerca estremamente affascinante: E. PANOFKY-F. SAXL, *Dürers Melancholia I*, Berlin-Leipzig 1923 (Studi della Biblioteca Warburg)”: in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit. vol. I, p. 366; trad. it. in *Lettere 1923-1940*, cit., p. 108.

della melancholia mirasse all'affrancamento di questa figura dal peccato dell'*acedia* (con cui s'intende non solo la pigrizia peccaminosa di chi si addormenta di fronte agli strumenti del proprio mestiere – aratore, filatrice sulla propria conocchia, ecc. –, bensì, come si è visto, anche il vano trastullo narcotizzante dello storicismo con “la meretrice c'era una volta”), connettendola piuttosto al lavoro intellettuale.⁹⁵ Si tratta cioè di “distinguere la melancholia sublime, *Melancholia illa heroica* [...], dalla melancholia ordinaria e funesta” (GS I/1, 329; 188), quella “morbosa melancholia” che, a detta di Porfirio, spinge l'uomo a gesti inconsulti a prescindere da ogni decisione razionale:⁹⁶ “La scienza, l'acquisto del sapere, ossia del *segreto* che celano i segni, è insieme la cura più specifica e l'autentica fonte della melanconia. La conoscenza emancipa e nobilita ma incupisce e incurva sotto un peso non soltanto figurato”.⁹⁷

Dallo stato d'ottundimento dei sensi di chi si è addormentato (finendo così col cadere vittima del diavolo, che instilla cattivi pensieri nella coscienza non-vigile del dormiente con l'aiuto di un mantice:⁹⁸ se così il melanconico “pensa di dar tregua alle sue passioni con qualche riposo, subito che vuol chiudere le palpebre viene assalito da un milione di fantasmi spaventosi, da chimere fantastiche, e horribil sogni”),⁹⁹ si passa così al parossismo dell'attività dello spirito (*assiduus labor*), quasi “assillo cogente dell'uomo irreprensibile”. Qui il rischio satanico permane tuttavia inalterato: quello della concentrazione fanatica e luttuosa del “genio alato”, colto infine da terribili visioni interiori, che conducono a “una continua inquietudine e frequenti deliri”, turbando la sua stessa capacità di discernimento.¹⁰⁰ Si pensi a questo proposito agli occhi fissi della ‘Dama melancholia’ sul regno degli *invisibilia*, che da libero sfogo alle energie compresse di chi rimugina instancabilmente chiuso tra le pareti dei propri costrutti mentali di natura congetturale, senz'alcuna finestra sul mondo metafisico. Saturno, il pianeta che spinge ed esorta a intraprendere il cammino delle Muse, è complice di questa spasmo ipertrofico dell'attività

95 R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *op. cit.*, pp. 281-282.

96 PORFIRIO, *Vita di Plotino*, in Plotino, *Enneadi*, a cura di R. Faggini, ed. con testo greco a fronte, Milano, Rusconi, 1992, pp. 20-21.

97 M. RIVA, *op. cit.*, p. 31.

98 Si veda a questo proposito quanto scrive E. Panofsky sul *Sogno del dotto* di Dürer: *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, cit., pp. 98-99.

99 G. FERRARI, *Democrito et Eraclito. Dialoghi del riso, delle lacrime e della malinconia*, Mantova, A. e L. Osanna Stampatori Ducali, 1627, p. 32.

100 M. FICINO, *De vita triplici*, introd. trad. e note di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1995, L. I, 3, p. 102.

della riflessione: “Infatti, quelli che rapisce con le lusinghe delle sue più alte contemplazioni, e in queste riconosce come suoi, costoro, talvolta, se soltanto si fermano lì troppo a lungo, con una falce li stacca dalla terra, e spesso porta via a questi incauti la vita terrena”.¹⁰¹

Con Ficino, tuttavia, sembra emergere una disposizione melanconica dello spirito che dipende più che altro dalla candida bile, naturale e temperata, che è da ricercare ed alimentare piuttosto che da evitare (rispetto a quella *nigra*, in quanto pessima, dalla cui combustione si genera quella “nera fuliggine” dello spirito che è alla radice di ogni sorta di vizio, rendendo gli uomini “balordi e istupiditi”). Essa, in armonia con Mercurio e Saturno (il più alto dei pianeti, “che innalza colui che ricerca alla contemplazione delle cose più alte”, instillando nella mente il “piacere segreto” dell’assidua contemplazione, capace di penetrare nel cuore segreto della realtà),¹⁰² favorisce il genio filosofico: l’uomo di lettere, il cui pensiero si riscatta dal mondo della parvenza (l’*imaginatio*), per dedicarsi alla vita contemplativa propria della *mens philosophica*, al di là della *ratio discernens* e dell’*intellectus* (tema, quest’ultimo, caratteristico della mistica speculativa di matrice neoplatonica). Macrobio, in particolare, attribuisce alla stella di Saturno (“*quae summa est*”,¹⁰³ il pianeta che genera figli affetti dalla malinconia) il *logos théoretikos*,¹⁰⁴ che fa di chi lo possiede una sorta di *musarum sacerdos*. Lo sguardo apparentemente vuoto e triste del melanconico, sotto l’influsso astrale propiziato da Saturno, trapassa la coltre dei fenomeni, per cercare le ‘immagini trascendenti’ (o archetipi intelligibili)¹⁰⁵ delle cose all’interno di sé, immagini (in quanto *cogitata species*) che sono come lo ‘schema intellettuale’ – le ficiniane *formulae idearum*¹⁰⁶ – attraverso cui possono essere rievocate (nel mondo dell’interiorità, allo stesso tempo chiuso in sé, rispetto al mondo esteriore e fenomenico, ed affacciato sull’iperuranio) le idee divine, i modelli trascendenti costituenti la struttura noetica del cosmo. Questa è la *mens contemplativa*, che conosce per via intuitiva e trascende il ragionamento discorsivo attraverso la concentratio-

101 Ivi, L. II, 15, p. 166.

102 Ivi, L. I, 6, p. 108; L. II, 15, p. 167.

103 A.T. MACROBIO, *In somnium Scipionis* I 19, 16, a cura di I. Ramelli, con testo lat. a fronte, Milano, Bompiani, 2007, p. 393.

104 Ivi I 12, 14, p. 337. Macrobio, in particolare, parla dell’acquisizione da parte dell’anima del *logistikón* e del *theoretikón*, ovvero della facoltà del raziocinio e dell’intelligenza.

105 Cfr. R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *op. cit.*, p. 338.

106 E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, trad. it. di E. Cione, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 34.

ne del proprio io su se stesso, che si raccoglie dal mondo dell'esteriorità all'interno di sé come dalla circonferenza al proprio centro: "Ma raccogliersi dalla circonferenza al centro e fissarsi al centro", avverte Ficino, "è proprio soprattutto della terra", la quale – fredda e secca – "è invero assai simile all'atra bile".¹⁰⁷

Anche Ficino, nel *De vita triplici* (il cui tema principale secondo Benjamin è "la nobilitazione della melanconia") (GS, I/1, 329; II 188), ha dunque significativamente identificato quella che 'Aristotele' (negli spuri *Problemata physica* XXX,1) aveva definito la melanconia degli uomini intellettualmente eccellenti – "che sono soliti essere eccitati ed in preda al furore",¹⁰⁸ "tanto da sembrare non umani, ma piuttosto divini"¹⁰⁹ –, con il 'divino furore' di Platone,¹¹⁰ su cui tanto insisterà Giordano Bruno: quella *melancholia generosa* sotto cui si cela un "impeto razionale", essendo "calor acceso dal sole intelligenziale ne l'anima e impeto divino che gl'impronta l'ali"; essa "non è furore d'atra bile", che porta l'uomo "fuor de consiglio, ragione ed atti di prudenza", bensì essa è guidata dalle nove Muse "in certa divina astrazione", mediante cui "sotto l'imagini sensibili e cose materiali va comprendendo divini ordini e consigli".¹¹¹

107 M. FICINO, *op. cit.*, L. I, 4, 103. Per tale ambiguità del temperamento degli *studiosi*, i figli di Saturno, predestinati alla melanconia, "Ficino raccomanda di conseguire una vita regolare, di non lavorare la notte, di nutrirsi di piatti selezionati, di fare delle passeggiate, dei massaggi, di ascoltare musica, proponendo con ciò una vera e propria 'dietetica' della melanconia" che ha come fine quello dedicarsi interamente alla "contemplazione divina": M SAGNOL, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Parigi, Cerf, 2003, p. 207.

108 M. FICINO, *op. cit.*, L. I, 5, p. 104.

109 Ivi, p. 105.

110 R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *op. cit.*, p. 244.

111 G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in *Dialoghi italiani*, vol. II (*Dialoghi morali*), Firenze, Sansoni, 1985, pp. 997-999.

IV FIGURE DELLA REDENZIONE

1. *Allegorie della resurrezione e tecniche del risveglio*

L'origine come *archistoria* del fenomeno, dunque. L'unità originaria, disarticolata sul piano della realtà empirica, in quanto *Ursprungssphänomen* intrinsecamente “carico di storicità”, è strettamente connessa a ciò che da essa diviene (il principiato), rimanendo indissolubilmente legata al “tempo infernale” della creazione, alla storia creaturale, cioè, intesa quale “*medium* delle sciagure trascorse” (GS I/3, 1250; CS 75). L'unità ideale dell'origine, difatti, non è altro che la “massa di casi concreti” in cui essa stessa si è dispiegata nel corso del tempo, prendendo via via forme diverse, così come avviene per la forma artistica rispetto ai singoli elementi reali – essenzialmente espressivi – incarnati dall'opera: “Senza intuire in qualche modo la vita del dettaglio nella struttura, ogni aspirazione alla bellezza rimane pura fantasia. Struttura e dettaglio sono sempre, in definitiva, carichi di storicità”; tuttavia, “è compito della critica filosofica [...] trasformare i dati storici (*Sachgehalte*), che stanno alla base di ogni opera importante, in verità filosofiche (*Wahrheitsgehalt*)” (GS I/3, 952; II 273). Ovvero, inventare l'accadere storico-fenomenico delle singole opere nell'*orlo colorato* rappreso spazialmente intorno all'inesauribilità dell'idea, il divenire temporale – proteso tra preistoria (*Vorgeschichte*) e poststoria (*Nachgeschichte*) – nella dislocazione sincronica e strutturale dei momenti coesenziali dell'origine. L'*Ursprung*, nella sua struttura di *complicatio* monadica, scrive Benjamin, non avendo né porte né finestre, “reca in sé la miniatura del tutto” (GS III, 51; II 476); di tutto il suo divenire temporale, cioè, in quanto fissato nella presenzialità di un'immagine senza tempo in cui “il decorso storico viene immobilizzato, il divenire del fenomeno viene congelato a momento dell'idea”¹: “È compito del filosofo la comprensione dei nessi essenziali, e i nessi essenziali rimangono quello che sono anche se nel mondo dei fatti essi non si manifestano nella loro purezza [...]. Il compito dello

1 G. CARCHIA, *op. cit.*, p. 61.

studioso comincia [...] nell'accettare il fatto come genuino solo ove la sua struttura più intima appaia così essenziale da farne un fatto originario"; è solo dal punto di vista di un divenire interiorizzato, reso omogeneo all'essenza – come a dire, *spazializzato* – che Benjamin può dunque affermare che "l'idea riassume la serie delle forme storiche", forme concrete (quale mediazione ipostatica tra "forma percettiva" ed "archetipo intuitivo", fenomeno e noumeno) in cui essa incontra di volta in volta il dato storico-contingente (GS I/1, 226-7; II 86).

Per la sua struttura intrinsecamente storica, l'origine, in quanto involuzione complicante ed inesauribile di tutta la realtà temporale, tiene in serbo una carica salvifica (come *Nachgeschichte*, storia adveniente che affonda le sue radici in un passato antichissimo), ancora inespressa, che la sottrae al tempo mondano come possibile *éschaton* salvifico della storia presente e passata intesa quale "catastrofe permanente". Il mondo storico, sebbene franto e votato alla propria distruzione, nella sua struttura profonda è imbastito di schegge messianiche intrise d'eternità, che possono irrompere nell'attimo del presente, il 'tempo-ora', scardinando le visioni oniriche della modernità: quelle fantasmagorie paralizzanti con cui essa tende a fissare le rappresentazioni anticipatrici del proprio futuro in un eterno presente che ha i tratti di un ineluttabile *status naturae lapsae*, ossificando così la speranza nei tratti rigidi e cadaverici della *facies hippocratica* di una natura "miticamente trasfigurata".² Se il mondo e la storia sono metafisicamente discontinui, tra le loro crepe e fratture può irrompere l'eterno, in modo assolutamente improvviso, donando ali angeliche al triste rimuginatore, pervaso da quel sapere luttuoso esprimendosi nell'impiego mortificante e distruttivo delle allegorie: "L'esperienza dell'allegoria, che si tiene stretta alle macerie, è propriamente quella dell'eterno trapasso", della pura "mortalità naturale" (*Ableben*) (GS V/1, 439; PW 451).

La speranza, in Benjamin, è sempre il contraltare dialettico della *Trauer*: "È la stessa notte della storia quella al cui calare la civetta di Minerva [...] inizia il suo volo, e l'Eros [...] resta, spenta la fiaccola, dinanzi al giaciglio vuoto, a ripensare agli abbracci che furono" (*ibid.*), nell'attesa di poter possedere nuovamente il suo tesoro di un tempo sinora mai pienamente goduto. Lutto e speranza, peccato e redenzione si rapportano come in un "gioco" (*Spiel*) di possibili ribaltamenti dialettici, di cui è intessuta la storia mondana nella sua intima struttura monado-

2 B. CHITUSI, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Prefazione di L. Perissinotto, Milano, Mimesis, 2006, p. 18.

logica. Ogni figura esemplare, ogni elemento essenziale dell'accadere storico esaminato da Benjamin possiede di per sé quest'aspetto bicefalo, rispetto a cui può essere presagita la conversione reciproca degli opposti: i personaggi di Kafka, nonché lo stesso "omino gobbo" benjaminiano,³ lasciano intravedere questa possibile contorsione redentiva del tempo profano attraverso le *cesure temporali* della storia della salvezza, nel cui magico crogiuolo la morte si può convertire in vita, il terrore in speranza, la 'dama melancolia' nell'angelo salvifico della redenzione. La stessa allegoria, nella sua imprescindibile cesura rispetto all'eterno, mostra questa natura ancipite: essa, proprio nel suo radicale *chorismós*, mostra la partecipazione al divino; "proprio in quanto *allegorico*, in quanto rinvia liberamente, arbitrariamente ad altro, il segno della scrittura [allegorica] 'non cade via come una scoria'. Nel suo rimando arbitrario, fuor d'ogni connessione necessaria, nella sua radicale alterità rispetto all'eterno, il tempo-scrittura è *allegoria* dell'eterno".⁴

Heiner Müller, autore teatrale ispirato nella lettura del Moderno dall'opera di Benjamin, scorgendo il carattere ancipite di questa figura, così ha reinterpretato l'angelo della storia benjaminiano:

L'ANGELO MELANCONICO (*DER GLÜCKLOSER ENGEL*). Dietro di lui si deposita il passato, sparge detriti su ali e spalle, con rumore quasi di tamburi sepolti, mentre davanti a lui ristagna il futuro, penetra i suoi occhi, e fa esplodere le sue pupille come stelle, rovescia la parola in bavaglio sonoro, lo soffoca col suo respiro. Per un istante si vede ancora il suo batter d'ali, nel rollio si sentono cadere le pietre davanti sopra dietro di lui, tanto più rumoroso quanto più impetuoso il vano movimento, sporadico, quando diventa più lento. Poi su di lui si compie l'attimo: in piedi, in quel luogo rapidamente ricolmo, l'angelo malinconico si quietava, attendendo la storia nella pietrificazione di volo sguardo respiro. Finché il rinnovato rumore di un poderoso battito d'ali si propaga ad ondate attraverso le pietre e annuncia il suo volo.⁵

3 Esso, scrive E. GUGLIELMINETTI, "è ad un tempo 'l'inquilino della vita distorta' che 'svanirà quando verrà il Messia', e – sotto la specie di 'nano gobbo' – il simbolo della teologia, alleandosi con la quale soltanto il materialismo storico può liberare davvero la propria energia di emancipazione": *Walter Benjamin, lo Jugendstil e l'intérieur*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, cit., p. 17. Si veda altresì, dello stesso autore, *Das Bucklichte Männlein / Ein Buckliger Zwerg. Über die Zweideutigkeit des Benjaminschen Sprachgebrauchs*, in "Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca" (2003) III, pp. 69-70.

4 V. VITIELLO, *op. cit.*, p. 157.

5 H. MÜLLER, *Material: Texte und Kommentare*, a cura di F. Hörnigk, Lipsia, Reclam, 1990, p. 7; cit. in M. PONZI, Prefazione a *L'angelo melancolico*. *Walter*

Lo sguardo dell'angelo, si potrebbe dire, appare allo stesso tempo mesto (nella sua rassegnazione al piano desolato di una creazione infernale) e vaticinatore (presago di un'infanzia felice della cui realizzazione si dispera nell'imminente futuro), come quello del fanciullo proteso al raggiungimento dell'agognato stato di "felicità" (*Glück*): in esso "risuona ineliminabile l'idea di redenzione (*Erlösung*)" (GS I/2, 693; CS 23). Il paradiso, agli occhi del bambino, è allo stesso tempo ciò che vi è di più prossimo e di più remoto; quasi concreta presenza innanzi a sé – a portata di mano –, e vuoto sepolcro che ci lascia affranti e desolati sull'orlo di un abisso da cui è dato scorgere l'incombenza di un'*absentia* incolmabile. Allo stesso tempo oggetto di sguardo gioioso e trepidante per la prefigurazione fiduciosa di un immediato possesso e, senza soluzione di continuità, di inconsolabile lamento a motivo della sua insuperabile irraggiungibilità. Il tesoro da sempre ricercato, la felicità, quale piacere offerto da una "verginità che si rinnova senza lamenti", è appena dietro la piccola porta sul retro della stanza che dà sul giardino, o – come Benjamin evoca in *Strada a senso unico* –, celato da quella appena socchiusa della dispensa dietro cui ci attende il barattolo colmo di marmellata di fragole: niente di più facile dell'apirla per la mano del fanciullo (cfr. GS IV/1, 114; II 434). Eppure, come nel mondo onirico di Kafka, per scovarla potrebbe esser necessario attraversare un labirinto di stanze senza fine, fissando il proprio anelito in uno stato di permanente frustrazione.

I villaggi descritti da Kafka, scrive Benjamin, in effetti rimandano alle leggende talmudiche, sebbene esse siano insensibilmente piegate ad un carattere di non-definitività: il fidanzato è il Messia, la principessa (che prepara il banchetto per lo sperato arrivo del fidanzato in un villaggio di cui non conosce la lingua, e presso cui è in esilio coatto) l'anima, il villaggio il corpo, che si presenta come nemico, elemento mitico estraneo (quale natura decaduta e colpevole) alla realizzazione storica e salvifica dell'uomo. Questo banchetto, tuttavia, per quanto prossimo, non verrà mai celebrato, permanendo il tutto in un orizzonte ineffabile e di mistero. La dottrina (*halachah*, come insieme delle norme giuridiche ebraiche), che dovrebbe corrispondere ai racconti di Kafka (intesi come *haggadah*: "Così gli ebrei chiamano le storie e gli aneddoti della scrittura rabbinica che servono alla spiegazione della dottrina", ovvero il *corpus* degli insegnamenti dei dottori ebrei che non hanno carattere giuridico), di fatto non esiste (GS II/2, 679; IV 451). La sua narrazione è solo un relitto che la tramanda, o meglio "una

staffetta che la prepara”, anche se la spiegazione risolutiva degli eventi (la dottrina) sembra non giungere mai a quell’evidenza capace di sciogliere l’intreccio: i racconti di Kafka “sono gravidi di una morale che non riescono a dare alla luce” (ivi 679; 452).

Così avviene pure ne *La costruzione della muraglia cinese*, impresa che consuma generazioni di individui senza che nessuno possa mai vedere l’opera conclusa; o nel racconto del messaggero, che non potrà mai aprirsi un varco fra la folla né attraversare i cortili del palazzo imperiale per consegnare il messaggio dell’imperatore in fin di vita: si tratta di una “cosa che non potrà avvenire mai e poi mai”,⁶ anche se l’idea di una sua imminente consegna continua a pungolare la nostra coscienza vigile e sconsolata (cfr. GS II/2, 676-7; IV 449-50).⁷

La redenzione, nel cosmo di pensiero benjaminiano, non è un evento necessario, tanto meno prevedibile. Essa non poggia nemmeno sulla capacità di conversione delle libere forze del creato. Come il peccato d’origine è ef-

6 F. KAFKA, *I racconti*, cit., p. 230

7 S. MOSES, a proposito di questa concezione di un tempo lineare costantemente aperto al proprio futuro, senza aver mai la possibilità di giungere al proprio compimento, afferma che nelle storie di Kafka è da scorgersi un’allegoria critica concernente “le contraddizioni insite in un’idea di storia scaturita dall’illuminismo”, tale da capovolgere da capo a fondo: si tratta di una concezione del tempo come “neutro, percepito come una forma vuota, ogni giorno disponibile” ed infinito, in perenne attesa che le azioni umane giungano a colmarlo con qualcosa di significativo; esso è caratterizzato da una “durata perfettamente omogenea, fatto di una successione d’unità di tempo identiche fra loro, di tempi neutri, comparabile a quello della meccanica classica, ove la serie della cause e degli effetti non può produrre nulla di nuovo”. Qui, secondo Kafka, lo lancio dell’uomo verso la realizzazione dei propri ideali, si deve scontrare costantemente “con lo scacco a cui va incontro questo sforzo”; subentra dunque una forma di melancolica arrendevolezza e rassegnazione al proprio destino (che fa da contrappunto all’ingenua fiducia illuministica nel progresso continuo delle sorti umane), visto in una mera prospettiva evolutiva – necessaria, destinale – nei cui confronti l’agire umano è completamente deresponsabilizzato, *paralizzato* nelle proprie energie al cospetto di un ideale che si è fatto meramente *asintotico*: se il tempo è difatti infinito e tiene in serbo il proprio *telos*, “perché, dunque, affannarsi già oggi fino al limite delle forze” per il proprio futuro? (F. KAFKA, *Lo stemma della città*, in *I racconti*, cit., p. 409); *op. cit.*, pp. 11-12. Alla forma di storicismo criticato da Kafka, a parere di Benjamin, corrisponde l’atteggiamento insito in certe forme di socialdemocrazia, intrise – sul piano della comprensione storica – di acritico progressismo evolucionistico, fiduciosa che lo sviluppo tecnico rappresenti il “favore della corrente con cui pensavano di nuotare” i lavoratori tedeschi; contro questa cieca fiducia, e contro il suo sempre possibile ribaltamento in una sorta di stato di *atarassia* ed indifferenza rispetto all’attualità del presente, scrive Benjamin, “occorre [invece] nuotare controcorrente”: GS I/2, 698; CS 39.

fetto di una rigida struttura metafisica (secondo cui la creazione del mondo è essenzialmente caduta, dispersione dell'integrità dell'origine), così la salvezza, il senso ultimo della storia, è al di qua di ogni grazia e provvidenza, appartenendo ontologicamente al fenomeno stesso in quanto contrazione dell'eterno, 'conglutinazione' di un'essenza imperitura attraverso il fluire discontinuo e peccaminoso del tempo: "Non c'è angolo del mondo che non racchiuda una scintilla divina in esilio che attende di essere liberata e redenta dalla sua prigionia".⁸ L'origine è come il centro d'esplicazione di quelle forze contratte che si dispiegano sull'asse spazio-temporale secondo il ritmo infernale di un vortice caotico e distruttivo che nulla sembra concedere all'idea di una divina provvidenza; centrifugismo che altro non è che la frammentazione ctisologica dell'idea originaria attraverso le trame discontinue e frante del reale fenomenico: in questo contesto colpevole, come avviene nel *Trauerspiel*, "non è la trasgressione morale, ma la stessa condizioni creaturale a provocare la catastrofe" (GS I/2, 268; II 128).

Ogni attimo, tuttavia, per quanto segnato in profondità dalle crepe deturpanti conseguenti alla sua condizione creaturale postlapsaria, proprio in quanto frammento e rovina dell'origine, è un istante carico d'eternità, che reca in sé la propria *chance* salvifica. La sede di ogni compimento è l'istante, "vivificato in un salto nel passato e gravido d'avvenire, un avvenire che indica una novità radicale".⁹ Fugace, assolutamente transitorio, questo attimo decisivo può scivolar via senza avere la possibilità di scardinare il *continuum* temporale, invertendo di segno l'esito catastrofico della creazione. Afferrato in modo fulmineo dal ricordo, può invece risvegliare il dormiente, assopito nelle sue elucubrazioni luttuose, scatenando una *dialettica del risveglio* in cui passato, presente e futuro pervengono ad una nuova costellazione di significati capace di dare un senso 'altro' (in quanto colto dalla 'memoria profetica' dello storico) all'accadere mondano: qui, in questa repentina emersione del ricordo cosciente – *l'intermittenza* o *cesura salvifica* del tempo profano –, si ha "la possibilità di riscatto dall'apparenza del sogno".¹⁰

Ogni attimo, scrive Benjamin, "è l'attimo del giudizio su certi attimi che l'hanno preceduto" (GS I/3, 1245; CS 91); ora, se le cose stanno così, "esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni

8 D. DI CESARE, *Tradurre è redimere. Sulla teologia del linguaggio di Walter Benjamin*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e un paradigma del moderno*, cit., p. 118.

9 P. MISSAC, *op. cit.*, p. 120.

10 B. CHITUSI, *op. cit.*, p. 44.

generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto” (GS I/2, 694; CS 22).

La redenzione è come un masso erratico – o forse, per meglio dire, un fenomeno carsico – che si fa strada attraverso i relitti della storia senza assecondare gli eventi, gli sforzi dell’uomo e la sua umile invocazione di una divina e misericordiosa liberazione dal male. Essa, per altro verso, non è altro che la stessa storia luttuosa e creaturale – che “procede attraverso l’infelicità, nel senso del dolore” –, vista nel suo carattere di eterna “processione” dall’origine, quale vorticoso ed intrastorico *Ursprungsphänomen*: quell’archistoria del mondo, o passato ancestrale ma carico di futuro, che, proprio dall’interno delle rovine di ciascun fenomeno storico, si fa promessa di un nuovo mondo (“il Regno messianico”) capace di rendere giustizia al dolore degli oppressi, agli “antenati asserviti” e alle vittime di un’ingiustizia che affonda le sue radici nella notte dei tempi. Tempi mitici, questi ultimi, intrinsecamente connessi ad una creazione che – secondo il noto frammento anassimandro¹¹ – è decadimento, frammentazione e scarto necessario rispetto all’unità ed alla pienezza dell’origine, ovvero “colpevolezza naturale” coincidente con l’esistenza del finito stesso.

Come potrebbe l’idea di rivoluzione e la prassi politica porre rimedio ad una *Naturgeschichte* che è di per se stessa *Fall e Sünde*? Forse nasce proprio da questa *impasse* politica la continua contorsione metafisico-teologica del pensiero materialistico benjaminiano! A questa impossibilità sembra già far riferimento il giovanile *Frammento teologico-politico* (1920-21) – quasi certamente ispirato allo *Spirito dell’Utopia* di Bloch¹² –, scritto che sta come in un equilibrio precario tra immanenza e trascendenza dell’idea di salvezza, tra sua connotazione religiosa e, ad un tempo, sua interpretazione essenzialmente politica e profana; senza trascurare il parallelismo qui stabilito fra redenzione del finito e suo necessario “tramonto” (conformemente, ancora una volta, al frammento di Anassi-

11 Cfr. *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, trad. it di R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 1986, vol. I, p. 106.

12 Per il rapporto tra Benjamin e Bloch rimando al bel libro di S. MANCINI, *L’orizzonte del senso. Verità e mondo in Bloch, Merleau-Ponty, Paci*, Milano, Mimesis, 2005, soprattutto alle pagg. 121-123, a proposito della “ultimità escatologica della *praesentia* ultima”, sottratta (sia in Bloch, sia in Benjamin) al ritmo del ‘sempre nuovo’ del divenire mondano. Si veda anche F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., pp. 103-110; per la recensione di Benjamin allo *Spirito dell’utopia* di E. Bloch (prima edizione, del 1918) e in confronto su quest’opera con G. Scholem, cfr. G. BONOLA, *L’impulso dello spirito ebraico all’utopia. Ernst Bloch letto da Walter Benjamin e Gershom Scholem (1919/1920)*, in AA.VV. *Teologia e politica. Walter Benjamin e un paradigma del moderno*, cit., pp. 259-314.

mandro), secondo cui “alla *restitutio in integrum* spirituale, che conduce all’immortalità, ne corrisponde una mondana, che porta all’eternità di un tramonto” e al “ritmo di questa mondanità che eternamente trapassa” nella sua perenne e totale caducità (e ciò, scrive ancora Benjamin, in un senso pienamente “nichilistico”): “Se una freccia indica lo scopo verso il quale opera la Dynamis del [tempo] profano e un’altra la direzione dell’intensità messianica, allora la ricerca di felicità dell’umanità libera diverge certamente da quella direzione messianica, ma, come una forza, attraverso la sua traiettoria, può favorirne un’altra in senso opposto, così anche l’ordine profano del Profano può favorire l’avvento del regno messianico. Il Profano non è, dunque, una categoria del Regno, ma una categoria – e certamente una delle più pertinenti – del suo più sommerso approssimarsi. Poiché nella felicità ogni essere terrestre aspira al suo tramonto, ma solo nella felicità esso è destinato a trovarlo” (GS II/1, 203-4; RT 171).

Il principio originario, all’atto della posizione del mondo, si è di fatto smembrato per affidarsi al fenomeno nel suo strutturarsi spazialmente e temporalmente conformemente alla legge creaturale di un’eterna e immanente “*via crucis* mondana”, in conseguenza di cui *Passion, Leiden* e *Trauer* sono condizioni costitutive del creato visto nelle “stazioni del suo decadere”, della sua progressiva ed imminente decomposizione entropica. Storia creaturale, dunque, come *Trauer- und Leidensgeschichte*, in un gioco patologico e distruttivo sospeso “tra la morte e la tristezza senza nome di questo mondo quaggiù”.¹³ Al posto di un Dio provvidente, partecipe delle sorti dell’uomo, si affaccia così sullo sfondo luttuoso della creazione tutt’al più l’idea di un *Deus absconditus*, oggetto di una teologia soltanto apofatica e negativa: un essere misterioso, persino sordo alle sofferenze della creatura, che lascia solo l’uomo con i suoi dubbi e tormenti, sconsolato di fronte al proprio nudo destino di sofferenza: “Come la bellezza si mostra solo in quanto velata (*als verhüllte*), allo stesso modo la redenzione (*Versöhnung*) si presenta soltanto come qualcosa di fuggevole (*als verpasste*)”.¹⁴ La condizione dell’uomo nello stato di natura decaduta, si potrebbe dire seguendo Goldmann lettore di Pascal, “è tale che la *sola* presenza della divinità [...] a cui si potrà pervenire non è l’illuminazione, la contemplazione, il contatto, ecc., bensì [soltanto] la *preghiera*, una presenza che implica il suo contrario, la distanza incommensurabile, l’assenza e

13 M. SAGNOL, *op. cit.*, p. 178.

14 S. KRAMER, *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2003, p. 53.

il bisogno".¹⁵ Il Dio di Benjamin, in effetti, "costituisce il centro irraggiungibile di una dottrina del simbolo che, se gli doveva togliere ogni carattere oggettivo, lo allontanava insieme da ogni tratto simbolico", quasi nascosto in un ordine supremo e inaccessibile.¹⁶

Anche la morte, in effetti, come limite della vita individuale, non è un immediato passaggio ad un'altra vita, poiché il *Trauerspiel* – quale emblema della condizione postlapsaria dell'uomo moderno – è un "gioco" (*Spiel*) che si gioca sulla terra, e che si giocherà nuovamente in un altro mondo del tutto uguale al precedente, secondo una logica storica della "ripetizione" (*Wiederholung*) che, sotto forma di una mesta e mortificante coazione a ripetere, è propria di ciò che è triste e luttuoso. Qui, "la legge di una vita superiore vige [soltanto] nello spazio ristretto di un'esistenza terrena, e tutti i giocatori recitano (*spielen*) finché la morte non pone termine alla rappresentazione (*Spiel*), per continuare in un altro mondo la ripetizione più grande della stessa recita (*Spiel*)" (GS II/1, 136; MG 170).

Il mondo dei fantasmi, che rimpiazza nel dramma barocco proprio l'idea d'immortalità,¹⁷ secondo l'idea benjaminiana del *Trauerspiel*, è il correlato necessario e speculare del mondo dei viventi, come fuga asintotica verso una redenzione che non sarà mai raggiunta in un oltremondo metafisico-teologico situato al di là delle condizioni peccaminose del mondo creato. Il *kairós*, detto altrimenti, non è un qualcosa che sopraggiunga al tempo (*kronos*) dall'esterno, e "non vi è [...] un'escatologia propriamente barocca. Al contrario del Rinascimento [...], l'epoca barocca non conosce l'attesa della fine dei tempi. La felicità non sopraggiungerà con un mondo a venire:

15 Cfr. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Parigi, Gallimard, 1955, p. 161. Sul rapporto Benjamin-Goldmann ha insistito M. Sagnol: "Benjamin e Goldmann, citando entrambi Pascal", con il termine *tristesse* (o *Trauer*) "guarderebbero all'incirca ad uno stesso fenomeno, il quale potrebbe essere designato nel modo seguente: la presa d'atto che il mondo è un *Trauerspiel* conduce ad un rifiuto tragico del mondo e al rifugiarsi nella solitudine e nel monologo": *op. cit.*, p. 212. In tal modo, tuttavia, verrebbe del tutto obliato il senso *anche* politico della riflessione di Benjamin intorno al binomio *Melancholia-Trauer*: la risoluzione del mito (e della *Stimmung* conseguente all'eterna ripetizione dell'identico: lo *spleen* melancolico del *flâneur*) nello spazio della storia. In effetti – scrive Benjamin nella recensione *Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch* (1830) –, l'atteggiamento di chiusura degli intellettuali di sinistra sulla propria intimità, in cui alla dialettica rivoluzionaria "non corrisponde più alcuna azione politica", produce l'ultimo *avatar* "che la melancolia ha subito nel corso di duemila anni": la melancolia di sinistra, una forma di radicalismo nichilistico, del tutto interiorizzato, che si appaga di una pura "quiete negativistica": GS III, 281-3; IV 264-266.

16 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit., p. 95.

17 Cfr. M. SAGNOL, *op. cit.*, pp. 167-168.

l'uomo barocco resta attaccato al mondo di quaggiù".¹⁸ Egli si tiene aggrappato ai ruderi disarticolati del mondo sublunare poiché si vede andare alla deriva insieme ad esso "verso una cataratta senza fondo", cercando disperatamente di arrestare – o quanto meno ritardare – il corso lapidario ed implacabile del 'tempo-natura' verso la propria nientificazione ultima. In effetti, secondo Benjamin, laddove il Medioevo vedeva nella caducità del mondo e nella fugacità della creatura delle tappe sulla via della salvezza, il *Trauerspiel* tedesco sprofonda nella disperata "desolazione" (*Trostlosigkeit*) della condizione creaturale: "Se esso conosce una via di salvezza, questa sarà nel cuore stesso dell'angoscia più che nel compiersi di un piano provvidenziale (*Heilsplan*)"; gli eventi di cui tratta "non hanno più la pretesa di confluire nell'unica storia della salvezza" (GS I/1, 260-2; II 118).

È la profonda antinomia tra il senso trascendente della storia (l'idea della salvezza, quale *heilende und lösende Instanz*) e l'accadere fenomenico (la catastrofe permanente, al centro del "tempo tragico", che può essere definito messianico solo "per la sua eterna e totale caducità") (GS II/1, 204; RT 172) ad essere qui dirimente, in un senso molto prossimo alla distinzione löwithiana tra *Heilsgeschehen* e *Weltgeschichte*:¹⁹ "La forza determinante della forma temporale della storia non può essere compresa da nessun accadimento empirico, e non può essere interamente raccolta in nessuno. Questo accadere che è compiuto nel senso della storia è invece del tutto indeterminato sul piano empirico – ossia è un'idea. Questa idea del tempo compiuto è l'idea storica che domina nella Bibbia: il tempo messianico" (GS II/1, 134; MG 169).

Della speranza nella salvezza vale ciò che Benjamin scrive, attraverso fitti emblemi, a proposito della triste sorte accademica del suo libro sul *Trauerspiel* nella *Vorrede* all'indirizzo dell'Università di Francoforte (1925). La verità, come l'idea del 'genere' che abita nelle trame intricate delle opere difformi e variegiate costituenti il dramma barocco, è come la principessa della Bella Addormentata (altra variante figurale della 'Dama

18 Ivi, p. 170.

19 La concezione ebraico-cristiana della storia, scrive K. LÖWITH, "è una comprensione dell'agire e del patire storico del segno della Croce [...]. La storia escatologica della salvezza non può dare alla storia del mondo alcun nuovo significato progressivo: questa è compiuta avendo raggiunto il suo termine (*Ende*). Il 'significato' della storia di questo mondo si compie a sue spese, in quanto la storia della salvezza non prosegue, ma demolisce, per così dire, la disperata storia di questo mondo": *Significato e fine della storia*, a cura di P. Rossi, trad. dal ted. di F. Tedeschi Negri, Milano Il Saggiatore, 1989, pp. 223-224.

melancholia’): essa “si è punta con la conocchia antiquata quando, entrando abusivamente in uno sgabuzzino di robe vecchie, ha voluto tessersi un abito da professore”, celandosi dietro l’erudizione e l’intellettualismo (GS I/3, 902; II 274).²⁰ Ora, si potrebbe dire, essa, sul piano storico, in quanto origine sempiterna ed inesauribile, attende qualcuno che la risvegli, ridestando dalla morte apparente la sua bella parvenza che appariva dispersa e dilacerata, ovvero fattasi (attraverso oblio e rimozione epocale) mero passato naturale e peccaminoso, ruvida pietra e frammento luttuoso. Costui è il filosofo, il quale, contemplando i *disiecta membra* offerti dalla rappresentazione del dramma cosmico della creazione, può intravedere, nella costituzione allegorica del mondo descritto dal dramma barocco, “le forme in rovina dell’opera d’arte salvata”. Come in un immenso ideogramma cosmico, direbbe Benjamin, il senso dell’intera creazione (la sua possibile salvezza) è custodito nella runa stessa come allegoria terrena del transeunte; di fatto, come già ricordato, “l’apoteosi barocca è dialettica. Essa si compie nel rovesciamento degli estremi” (GS I/1, 337; II 197): dalla mortalità connaturata al finito – *Untergang alles Irdischen* – alla antinomica resurrezione dal fondo del lutto: “Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis” (GS II/1, 204).

L’eternità, in Benjamin, come emerge in *Einbahnstrasse*, è così sempre il *pendent* escatologico del frammento in quanto torso, scoria dell’inesauribilità dell’origine; l’allegoria, detto altrimenti, “si radica in modo più duraturo proprio là dove il caduco e l’eterno entrano in collisione” (GS I/1, 397; II 257): “Castello di Heidelberg. Gli edifici diroccati i cui resti si stagliano contro il cielo appaiono talvolta doppiamente belli nelle giornate limpide, quando lo sguardo incontra nelle loro finestre o alla sommità le nuvole in corsa. La distruzione, attraverso il fugace spettacolo che apre nel cielo, conferma l’eternità di questi resti (*die Ewigkeit dieser Trümmer*)” (GS IV/1, 123; II 442).

Nell’atto del risveglio, in cui tutto può apparire sottosopra – come nelle pagine dedicate da Proust all’esperienza fantasmagorica del “riassetto topografico degli arredi” (*Umstellung der Möbel*) della stanza nel pieno del dormiveglia mattutino (GS V/1, 491; PW 508) – è data la speranza in

20 Benjamin intende qui la figura della Bella Addormentata come la verità criptica di un genere letterario, tale da sfuggire ad ogni approccio meramente storico-filologico: “Una bella fanciulla è assopita dietro i cespugli spinosi delle pagine che seguono” (quelle costituenti l’*Origine del dramma barocco tedesco*); da troppo tempo, prosegue Benjamin, “si attende lo schiaffo che dovrà echeggiare nei padiglioni della scienza”, ridestando così la verità celata nel *Trauerspiel*.

una sorta d'inversione di segno (*Umkehr, Umschlag*) dell'ordine della creazione dischiuso dalla stessa costituzione riflessiva e mortificante dell'allegoresi: il momento del risveglio è "identico 'all'ora (*Jetzt*) della conoscibilità", in cui le cose indossano la loro vera – surrealistica – faccia [...]. In Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura – dialettico in grado supremo – della vita, il risveglio" (ivi 579; 601).

Il *Durchbruch* postulato dal risveglio, sempre brusco e repentino, è all'origine di una benjaminiana *duplex theoria*, una sorta di visione ancipite, o "doppio sguardo", che concerne una stessa ed identica realtà: il medesimo mondo creaturale, lo stesso passato visto però da due prospettive diverse, ovvero colto come lutto (sguardo onirico) o come speranza (coscienza desta), come inferno (destino) o come paradiso (appuntandosi a ciò che nel passato, nelle sue cesure salvifiche, giace ancora inadempito).²¹ Una stessa figura, ora come angelo (simbolo di speranza) ora come demone (la Melancholia, quale allegoria della costituzione entropica ed infernale della storia mondana), custodisce in sé il segreto di entrambe. Due prospettive, variamente intersecantisi l'una con l'altra, gettate sull'unico mondo a disposizione dell'uomo, visto ora nella sua "costituzione eterica" (in quanto governato da potenze ctonie che irretiscono l'azione umana in un nesso fatale di colpa e castigo), ora nella sua struttura metafisica e sotoriologica, a carattere monadologico (ove è la speranza a far breccia nelle stesse fenditure del mosaico franto e discontinuo dell'esistenza creaturale). Non è un caso che nell'ultima stesura delle tesi *Sul concetto di storia* Benjamin, a fianco del termine *Augenblick* e *Jetztzeit*, adotti anche il termine metafisico 'Monade', sotto cui fa capolino il concetto platonico d'essenza (conformemente ad "una dottrina platonica letta leibnizianamente alla luce della storia"²²). Anche la monade di Leibniz, in effetti, fa riferimento alla struttura eidetica e

21 "Dallo Zohar Bloch cita [in *Spirito dell'utopia*]: 'Sappi che c'è un doppio sguardo per tutti i mondi. L'uno mostra il loro esterno, cioè le leggi generali dei mondi secondo la loro forma esterna. L'altro mostra l'essenza interna dei mondi, cioè la globalità [*Inbegriff*] delle anime umane. Ne segue che ci sono anche due gradi dell'agire, le opere e gli ordini della preghiera; le opere sono per rendere perfetti i mondi quanto al loro esterno, le preghiere sono per far sì che un mondo sia contenuto nell'altro e per elevarli verso l'alto'. Non ho mai letto nulla circa la preghiera, che sia stato illuminante come questo passo": Lettera a G. Scholem del 15 settembre 1919, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit., p. 217; trad. it. in G. BONOLA, *L'impulso dello spirito ebraico all'utopia. Ernst Bloch letto da Walter Benjamin e Gershom Scholem (1919/1920)*, cit., p. 262.

22 H. SCHWEPPEHÄUSER, *Nome / Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, cit., p. 61.

discontinua del mondo creaturale; ma, ed è ciò che più conta, la monade – come scheggia complicativa dell’eternità e presenza nella storia del divenire fenomenico dell’*Ursprung* – è immanente (pur non risolvendosi in esso, grazie al suo inesauribile carattere di *surplus* salvifico) allo stesso mondo creaturale. Il tempo-ora, si potrebbe dire, quale concentrazione monadica e “in scorcio” dell’*accadere*, è il momento di cesura e discontinuità temporale in cui l’*origine-vortice* si affaccia nella storia profana (*Naturgeschichte*) come “fenomeno originario” (*Ursprungsphänomen*), permettendo così di accedere al segreto fondamento del reale: a quella topografia, o costellazione sincronica delle molteplici ‘monadi-idee’, in cui si è franta l’idea originaria all’atto dell’esplicazione della realtà fenomenica. L’*Ursprung* è così “la fenditura del *novum* nella crosta del *sempre-uguale* dei fenomeni [...] è lo zampillare di una polla sotterranea dentro il corso di un fiume, è uno scaturiente (*Entspringendes*) che muta l’immagine stessa del divenire, formandovi un vortice” – *Strudel* che “trascina dentro la propria ritmica il materiale della propria nascita (*Entstehungsmaterial*)”.²³ In queste cesure salvifiche “il flusso dei fenomeni si congela nell’idea e le sue mille mobili onde si fondono in un solido manto di ghiaccio che dura” (GS I/3, 947),²⁴ pervenendo così il divenire – nella sua “involuta e interiore animazione (*eingebannte innere Bewegtheit*)” – alla “fissazione nel regno dell’idea” (*ibid.*).

Ciò porta non a caso Benjamin ad accettare il termine platonico di ‘eidetico’, con cui si esprime un che di “empiricamente indeterminato (*empirisch Unbestimmtes*)”; eidetico ed empirico, a ben vedere, al di là di ogni rigida contrapposizione tra trascendenza ed immanenza, instaurano una tipologia di rapporto del tutto simile a quello vigente tra ‘Regno messianico’ (il senso trascendente della storia) e ‘tempo profano’ (l’*accadere* luttuoso, visto nel suo strenuo e disperato tentativo di raggiungere la felicità): “Eidetico non è [...] qualcosa di esistente di fatto, bensì qualcosa di esistente eideticamente entro un tempo eidetico ed in un luogo eidetico, del tutto indifferente al fatto che esistano effettivamente un tempo effettivo e un luogo effettivo” (GS VI, 30); e tuttavia, laddove vi siano un tempo ed un luogo fenomenici come coordinate spazio-temporali dell’esistenza effettiva di alcunché, vi deve senz’altro essere un tempo, un luogo ed un’esistenza di carattere eidetico – anche se il mondo a cui queste realtà noumeniche appartengono, rispetto alla crosta apparente del *continuum* cronologico,

23 F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., p. 149.

24 Cfr. *ivi*, p. 152.

assomiglia più alle trame discontinue di un arabesco o alle costellazioni di pianeti e stelle la cui luminosità è intermittente.²⁵

2. *Dialettica della reminiscenza: la svolta copernicana del sapere storico*

Proust comincia la sua *Recherche* con “una descrizione dello spazio di chi si desta” (GS V/1, 579; PW 601). Il risveglio è il punto di rottura che conduce dal sonno alla veglia, dal lutto alla speranza: questo passaggio da un estremo all’altro è atipico, repentino, al di là di ogni possibile conciliazione e di ogni relazione dialettica, una transizione assolutamente paradossale ed enigmatica. Il risveglio, per il suo carattere di rottura repentina nel fluire omogeneo e vuoto del tempo, assomiglia alla “manifestazione pura” (*bloße Manifestation*) della violenza divina, che purga ed espia, senza sangue, arrestando il corso della storia mitica, che incolpa e castiga la nuda esistenza dell’uomo secondo una legge preistorica senza volto e senza nome. Essa, di fatto, è fulminea, immediata, e “colpisce senza preavviso, liberando ogni vita in nome del vivente stesso”, affrancandolo dalla colpevolezza della “nuda vita” (*bloß leben*) naturale, e con ciò recidendo risolutamente il suo legame onirico e perturbante con il “destino” (*Schicksal*) che lo attanaglia in una stretta luttuosa (GS II/1, 199; AN 26). La violenza divina, di fatto, porta allo “scioglimento del nesso fra violenza e diritto”,²⁶ “annulla il diritto che ricorre sempre al potere che pone il diritto [*rechtssetzende*] o a quello che lo mantiene [*rechtserhaltende*], assolve l’uomo”.²⁷

Chi si risveglia, scrive Benjamin, nel momento sintetico che connette “la tesi della coscienza onirica” con “l’antitesi della coscienza desta” (GS V/1, 579; PW 600), riaprendo gli occhi, getta uno sguardo stupito ed aurorale sul mondo senza sapere donde venga questa sua nuova facoltà: non c’è vero passaggio dal sonno alla veglia, nessuna fase transitoria che possa essere avvertita e trattenuta dal ricordo; si avverte coscientemente qualcosa soltanto dopo essersi risvegliati, non prima. E per quanto pochi istanti prima, nel sogno, si facesse un’esperienza totalizzante, avvolgente come un manto onirico che nulla faceva filtrare della luce diurna; ora, al cospetto della coscienza vigile, questo mondo è svanito misteriosamente nel nulla, senza tuttavia venir riassorbito dalle tenebre del rimosso (il che sarebbe scaturigine di nuovi incubi per il presente).

25 Cfr. H. HALLAKER, *Es spricht der Mensch. Walter Benjamins Suche nach der lingua adamica*, Monaco, Fink, 2004, p. 57.

26 G. AGAMBEN, *Homo sacer*, cit., p. 74.

27 B. WITTE, *Politica, economia e religione nell’epoca della globalizzazione*, cit., 340.

È una nuova e più lucida facoltà di vedere che caratterizza lo sguardo desto: una miccia è stata accesa nel “materiale esplosivo del passato” (*Sprungstoff der Vergangenheit*), da cui può scaturire una nuova *chance* salvifica capace di redimere il rimosso peccaminoso della storia passata. Questa scintilla può render giustizia alle tracce superstiti di “un’eco di voci ora mute” (GS I/2 693; CS 23): quelle voci di chi, aspirando alla propria felicità, è stato sopraffatto dai tragici eventi di una storia creaturale che – come un implacabile macigno che rotola producendo macerie su macerie – “calpesta coloro che [ancora] oggi giacciono a terra” (ivi 696; 31).

Nell’ora diurna del presente, secondo Benjamin, questa felicità è ancora passibile di essere realizzata e restituita retroattivamente agli oppressi di un tempo; essa, nell’istante presente e senza tempo della conoscibilità storica, è l’*indice segreto* che proietta la storia passata nel proprio futuro: “Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, per un eliotropismo di natura misteriosa, ciò che è stato (*das Gewesene*) tende a rivolgersi verso *quel* sole che sta per sorgere nel cielo della storia” (GS I/2, 694; CS 25).

Ci si trova svegli e basta, senza premesse, piombati in un mondo altro rispetto all’incubo che sino a poco prima valeva come unica e vera realtà. Lo stato di veglia riaffiora da profondità oniriche in cui si era completamente immersi, e di cui ora, nell’attimo della discontinuità assoluta incuneatasi nel sogno con il far breccia del brusco risveglio, non si sa più nulla. Due soggetti diversi si consegnano qui la staffetta, quello onirico a quello desto, senza che apparentemente nessuno dei due sia in possesso della cifra segreta dell’altro: discontinuità temporale, cesura o gradino interno all’io più profondo, frantumazione della storia in *passato*, che assume il sembiante enigmatico di uno spettro, muto ed insignificante per il ‘tempo-ora’ della diurna contemporaneità, sfingeo come lo sguardo di Medusa; e puro *presente*, che si sente proiettato nell’attualità come orfano di padre, senza origine, privo di un passato in cui gettare le proprie radici.

Nel risveglio, come appare in *Metafisica della gioventù*, il passato diviene l’emblema della lotta con i propri antenati, “il luogo della battaglia silenziosa che l’io condusse contro i padri” (GS II/1, 91; MG 93), luogo abissale e silente da cui affiorano enigmatiche le desolanti “macerie” (*Trümmerhaufen*) del nostro esser-stato di un tempo. Di fatto, ricordando le parole di Eraclito, nella veglia noi vediamo certamente la dialettica incessante fra *vita* e *mors*, veglia e sogno, il passaggio incessante dell’una nell’altro, “ma nel sonno [vediamo solo] il sonno” (ivi 120; 126),²⁸ senza alcun presentimento del potenziale di affrancamento in esso monadica-

28 *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, cit., vol. I, p. 194.

mente rinchiuso alla luce dell'*interesse* che nutre il nostro presente nei confronti del passato onirico: "Ogni giorno noi usiamo forze immense, come i dormienti. Ciò che noi facciamo e pensiamo è colmo dell'essere dei padri e degli avi. Un simbolismo incompreso ci soggioga senza solennità. – Talvolta, svegliandoci, ci ricordiamo di un sogno. E così rari lampi illuminano le macerie della nostra forza che il tempo oltrepassò rapidamente" (ivi 91; 93); ruderi temporali, cesure del tempo, resti di tutto ciò che abbiamo distrutto e soppresso – al limite rimosso ed obliato –, per poter sopravvivere, nell'attualità del presente, alla storia-natura nel suo tetro aspetto destinale di assoluta irrevocabilità.

All'attimo del risveglio il tempo storico mostra così la sua profonda discontinuità, liberando il presente dal peso del proprio esser-stato, rasentando il rischio di un suo completo oblio da parte della memoria: invero qualche isola di realtà superstita emerge dai ruderi del dimenticato – che si riconfigura, come per incanto, in "nuovi arcipelaghi di materia"²⁹ in cui la speranza può ancora abitare –, facendo breccia nel nostro presente, vera e propria "età dell'inferno" soggetta al sempre identico nuovo: "Le pene infernali sono di volta in volta l'ultima novità in questo campo"; che il presente sia "attraversato da innumerevoli intermittenze", in cui è dato incontrare "nuove costellazioni" di senso, è dovuto solo allo sguardo vigile di chi si ridesta (GS V/2, 1010; PW 1039).

Ora, nota Benjamin, "la vera misura della vita è il ricordo" (GS II/3, 1255; VI, 156), mediante cui lo storico ripercorre in modo fulmineo, con il suo sguardo acuto e vaticinatore, la vita di un'epoca "a ritroso", in cerca di quelle cesure, scarti e "differenziali del tempo" (*Differentialen der Zeit*) (GS V/1 570; PW 591) da cui emerge il 'mai-stato', soltanto adesso possibile oggetto di nuova ed autentica profezia. D'altra parte, scrive Benjamin, nel contesto onirico è presente "un momento teleologico"; esso è dato dall'"attesa" (*Erwartung*), vigile e cosciente, a cui ci consegna il risveglio sottraendoci alle spire ovattate del dimenticato, al quel "simbolismo incompreso" che ci soggioga. Unico pericolo, per questa *escatologia della rimembranza*, è di sprofondare nuovamente nel sonno, come avviene per i personaggi di Kafka al momento della rivelazione di una verità tanto attesa, nell'attimo della lettura della sentenza che oramai si profilava come un arcano inaccessibile: "Bisogna pensare ai bambini, come vanno malvo-

29 P. AUSTER, *op. cit.*, p. 28. Su un possibile rapporto tra Benjamin e Auster mi sono soffermato nel saggio "Doppio o niente". *Il mondo caleidoscopico di Paul Auster*, in AA.VV., *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*, a cura di U. Perone e F. Vercellone, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008, pp. 127-148.

lentieri a letto. Mentre dormono, potrebbe accadere qualcosa che richiede la loro presenza”; ora, scrive Benjamin, la dimenticanza, ciò che potrebbe andar perduto nel dormiveglia, riguarda sempre il meglio, ovvero “la possibilità della redenzione” (GS II/2, 434; VI 149).

Il sogno, precisa Benjamin, “attende segretamente il risveglio, il dormiente si consegna alla morte solo fino a nuovo ordine, e attende l’istante in cui sfuggirà con l’astuzia ai suoi artigli” (GS V/1, 492; PW 510); il risveglio imminente sta infatti “come il cavallo di legno dei Greci nella Troia di sogno” (ivi 495; 513), capace di sovvertire ed affrancare dall’incubo (che si presenta nella forma mitica di un ‘premondo ctonio’, popolato di esistenze spettrali, lemuri senza futuro, cristallizzato in un passato che grava sull’esistenza umana con il peso granitico del mito) prodotto dalle fantasmagorie oniriche della coscienza assopita del dormiente. Nell’attimo del risveglio il passato si libera dallo sguardo di Medusa del sogno balenandoci innanzi con il potere dirompente di un’immagine folgorante, “illuminazione profana” in cui l’esser-stato può ottenere “un grado di attualità (*Aktualität*) più alto che al momento della sua esistenza” effettiva (ivi 495; 512). Questa “crescente *condensazione*” del passato è un incremento d’essere, trasmutazione in forma capace di trasfigurarla radicalmente, “promuovendolo dal suo essere di allora alla superiore concretezza dell’essere attuale (essere sveglio!)” (*ibid.*): una tale “configurazione in quanto superiore attualità spetta all’immagine in cui la comprensione lo riconosce e lo colloca” (GS V/2, 1026; PW 1055).

Qui è pure il segreto del “tempo-ora” (*Jetztzeit*), del suo potenziale escatologico che attinge al passato immemorabile dell’origine, per cui “il presente che è eternamente stato sarà nuovamente” (GS II/1, 93; MG 95). L’adesso del risveglio, quell’“in-stante” o “intervallo della riflessione” (GS V/2, 1019; PW 1047) che crea un vortice nel flusso del tempo, fa sì che ciò che è già stato possa essere ‘ricreato’ (riattualizzato) in una sospensione improvvisa e fuggevole del decorso storico: si tratta di una *Jetztzeit* senza tempo, come sospesa tra quegli *intermundia* monadici disseminati nel flusso del tempo che altro non sono che le *soglie metafisiche* dell’accadere storico. Attraverso queste ‘soglie messianiche’ passato, presente e futuro confluiscono l’uno nell’altro sul piano sincronico di una simultaneità cristallina, dando vita ad una nuova “costellazione temporale”, o “compensazione dialettica” (*dialektische Durchdringung*) (ivi 1027; 1055), in cui i nessi tra le tre estasi temporali – venuta meno ogni struttura lineare del tempo – sono assolutamente reversibili; d’altronde “il risveglio è una veglia ancora popolata di fantasia oniriche, oppure un sonno già vigile. Inoltre, il risveglio non è mai un attimo, ma – appunto – una durata, o un attimo

così denso che si fenomenizza come durata”.³⁰ Come durata coestensiva di ogni dimensione del tempo, la soglia del risveglio “connette diverse modalità e strati del tempo”, “in cui si accumulano quantità in tensione tra loro, che producono un cambiamento qualitativo”³¹ nella stessa concezione del tempo.

Il risveglio, scrive Benjamin, come già ricordato, “accende la miccia del materiale esplosivo riposto nel passato (*das Gewesene*)” (GS V/1, 495; PW 512), convertendolo dallo stato di sogno a quello di veglia, dall’inconscio al conscio, da possibilità sopita ed inoperante a momento autentico di riscatto e di cesura, da morte apparente a vita sapida e speranzosa di futuro. L’ora del risveglio, in altri termini, è quello dell’“esperienza” (*Erfahrung*), puntuale e sovversiva, emersa in una sorta di proustiano “ricordo involontario” nell’urgenza della costellazione temporale offerta dall’attualità del presente, in cui i “confini” (*Grenze*) che ci separano dal nostro passato onirico si trasformano magicamente in “soglie” (*Schwelle*) temporali (GS V/2, 1025; PW 1053): l’ora presente scardina l’“esperienza vissuta” (*Erlebnis*), quell’“esperienza defunta” (GS I/2 680; AN 140) sedimentata nella *mémoire volontaire* – sempre “a disposizione dell’intelligenza”³² –, slegando ed affrancando le impressioni in essa contenute dal *continuum* storicistico (cfr. GS V/1, 436; PW 448) in vista di una nuova lettura (performativa, rivoluzionaria, ovvero essenzialmente redentiva) del proprio passato più recente. L’attimo del risveglio è il punto di conversione del tempo lineare (inteso, in senso postlapsario, come un progressivo ammassarsi caotico di rovine) in brani intermittenti carichi d’eternità, in momenti fugaci e discontinui – o *commesure salvifiche* del tempo profano – in cui la storia sprofonda in se stessa mettendo a nudo la sua struttura eidetica, le sue esili tramature soteriologiche. Da questi istanti discontinui e scarti temporali affiora l’inesauribilità dell’origine, l’infanzia sempre risorgente dell’umanità, quella promessa di felicità che è la “patria originale dell’uomo”,³³ ovvero, la storicizzabilità inesausta del principio protologico³⁴ in quanto franto in quelle

30 U. PERONE, *Soglie: l'altro mondo a casa propria*, cit., p. 35.

31 Ivi, p. 36.

32 Di essa, scrive BENJAMIN, “si può dire che le informazioni che ci dà sul passato non conservano nulla di esso”: GS I/2, 610; AN 92.

33 G. AGAMBEN, *Infanzie e storia*, cit., p. 46.

34 “L’origine non può essere *storicizzata*, perché è essa stessa *storicizzante*, è essa stessa che fonda la possibilità che vi sia qualcosa come una ‘storia’ [...]. Una tale origine non potrà mai risolversi completamente in ‘fatti’ che si possano supporre storicamente avvenuti, ma è qualcosa che non ha ancora cessato di avvenire. Potremmo definire una tale dimensione come quella di una *storia trascendentale*,

costellazioni monadologiche soggiacenti alle trame luttuose del piano fenomenico: il suo potenziale di affrancamento, la sua promessa di futuro, la sua facoltà di ritessere retroattivamente gli eventi rendendo giustizia al 'già-stato', dissolvendo così quell'atmosfera onirica in cui il passato più recente rimaneva come imprigionato anche nelle sue spinte più innovative ed emancipative. Queste forze sovversive, a ben vedere, "operano a ritroso nella lontananza del tempo" (GS I/2, 694; CS 25).

Questo, scrive Benjamin, è il caso delle innovazioni tecnologiche del XIX secolo, che si presentano sulle prime sotto spoglie archeologiche e quasi mitiche, ingenerando quella contraddizione insita nelle prime strutture in ferro per cui esse sembrano riproporre, nelle forme esteriormente assunte, modelli e stili dell'architettura classica. Sotto l'Impero napoleonico, nota Benjamin, l'innovazione s'interpretò secondo i principi formali del greco-antico: le bilance a gettone assumono l'aspetto del moderno santuario delfico, da cui ognuno si attende – quantificato dal peso – la misura del proprio *gnothi sauton* (GS V/2, 1025; PW 1053); il *passage* è una rediviva sala termale, che anziché fondarsi su una sorgente leggendaria, si erge sulla "sorgente d'asfalto zampillante nel cuore di Parigi" (GS VI/1, 515-6; PW 535). D'altra parte, stazioni ferroviarie, ponti, impianti a gas, *casinos*, fabbriche e musei, più che i precursori della tecnica architettonica dei nostri giorni, fanno "l'effetto di qualcosa di particolarmente trasognato e fuori moda" (GS V/1, 493; 510), quasi "dimore oniriche del collettivo" (ivi 511; 531). La costruzione, in tal senso, assume in quell'epoca il ruolo del subcosciente: come già sosteneva Marx, la forma del nuovo mezzo di produzione, che mette a disposizione dei costruttori in gran quantità materiali innovativi come ferro e vetro, all'inizio è ancora dominata da quella del vecchio; a ciò corrispondono, nella coscienza e nel desiderio collettivo, delle "immagini di sogno" (*Traumbilder*) in cui il nuovo si compenetra ambiguamente col vecchio, assumendo una forma pressoché onirica e fatale: ogni immagine, scrive Benjamin, è di fatto sempre "simbolo del desiderio" (*Wunschsymbol*), sebbene esso sia trasfigurato in una fantasmagoria onirica (GS V/1, 1217; 65).

La fantasia, che dovrebbe trarre impulso dal nuovo, viene qui rimandata ad un passato antichissimo, con le cui forme si tende a dare un'impronta ancestrale al nuovo, trasformando così la novità storica nel *sempre-uguale* di una storia-natura che riaffiora continuamente negli incubi diurni della modernità. Sicché nel sogno in cui, ad una determinata epoca, appare

che costituisce, in un certo senso, il limite e la struttura a priori di ogni conoscenza storica": ivi, p. 47-8.

profeticamente l'immagine della seguente come possibile risoluzione delle sue laceranti contraddizioni, quest'ultima appare inevitabilmente "sposata con elementi della protostoria (*Urgeschichte*)" (GS V/1, 47; PW 7).³⁵

In altri termini, secondo Benjamin il XIX secolo "non ha saputo rispondere con un nuovo ordine sociale alle nuove possibilità tecniche"; a prendere il sopravvento sono state quelle fallaci mediazioni tra vecchio e nuovo che costituiscono il nucleo delle sue fantasmagorie: le creazioni di cui si tratta subiscono una trasfigurazione "non solo in senso ideologico, attraverso l'elaborazione teorica", ma anche in senso cosale, "nell'immediatezza della loro apparenza sensibile" (ivi 60; 22). Il mondo interamente dominato da queste fantasmagorie, da queste allucinazioni visive "sotto forma di cose", è – per usare l'espressione di Baudelaire – proprio la modernità (ivi 77; 43),³⁶ ovvero "il 'nuovo' nel contesto di ciò che è sempre esistito" (GS V/2, 1010; PW 1038).

Nell'ora del risveglio, secondo Benjamin, occorre ridestare le possibilità di affrancamento insite nello sviluppo tecnologico del secolo passato, dissolvendo le fantasmagorie oniriche di quel mondo di sonnambuli che è il XIX secolo, soggiogato ad un "passato antichissimo" che reprime nell'inconscio collettivo ogni tensione produttiva verso il *novum* storico, trasformandolo in mitologia utopico-regressiva: "Ogni corrente della moda o della visione del mondo riceve la sua spinta da ciò che era caduto nell'oblio [...]. Quell'esperienza che Proust viveva come individuo nel fenomeno della reminiscenza, noi siamo tenuti a reperirla – se si vuole, quale espiazione dell'indolenza che ci impedì di assumerla in prima persona – a livello di 'correnti', 'mode', 'tendenze' come esperienza riattualizzante del XIX secolo" all'insegna di una *reminiscenza creativa* di carattere collettivo (GS V/1, 496-7; PW 514). Ciò vuol dire: "Accendere la miccia del materiale esplosivo riposto nella moda (che *sempre* si rifà al passato)" (GS V/2,

35 La modernità, scrive F. REMOTTI, non appare a Benjamin "tutta e intrinsecamente 'risveglio': al contrario, la modernità indagata nei suoi 'cascami' rivelatori, e solo in apparenza insignificanti, lo spinge a cogliere e a svelare i 'sogni' stessi della modernità, i suoi miti più o meno segreti, le sue 'immagini' nascostamente depositate e pur tuttavia documentabili negli stili e nei luoghi del suo 'abitare'": *op. cit.*, p. 140.

36 "La disorganizzazione morale, la perdita della dimensione etica, avveniva perché il capitalismo impediva l'integrazione del tecnologico con lo spirituale – della teoria con la pratica, in termini marxisti. Esso perpetuava irrazionalmente la divisione del lavoro, rendendo impossibile l'assunzione del controllo [sociale] che la moderna tecnologia offriva e richiedeva, e immergeva la *Technik* nelle tenebre di una pratica debole e amorale": J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 207.

1027; 1055), ridestare quelle *technische Virtualitäten* che sono al cuore delle fantasmagorie della modernità (GS V/1, 76; PW 43).

Nell'ora del risveglio, infrangendo il *continuum* temporale, Benjamin vive così l'esperienza magica di un tempo elastico, intermittente e tuttavia simultaneo come la topografia di una città, quasi spazializzato; in esso, quale "simultaneizzazione dell'accadere" (GS I/1, 370; II 229), è il passato a far capolino nel presente contro ogni legge del progresso e dello sviluppo lineare della storia. Questa è la "svolta copernicana" della visione storica, che permette allo storico di "nuotare in tempo nella direzione opposta" rispetto al flusso ordinario degli eventi (GS V/2, 1011; PW 1039): "Si considerava il 'passato' come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata [...]. I fatti diventano qualcosa che ci ha colpiti giusto in quell'istante, fissarli è compito del ricordo (*Erinnerung*). E in effetti il risveglio è il caso esemplare del ricordo: il caso in cui riusciamo a ricordarci di ciò che è più prossimo, più banale, più a portata di mano" (ivi 490-1; 508), gettando nuova luce su ciò che giace inerte nei meandri sopiti della nostra esperienza vissuta.

C'è dunque "un sapere non-ancora-cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio" (*ibid.*). Quest'attimo, contro l'idea di uno sviluppo cronologico lineare, si configura come *rovesciamento dialettico*, in cui il passato può andar incontro al proprio futuro (l'odierno presente) distruggendo il suo sembiante lapidario di staticità inamovibile, tipico di una storia-natura in cui si riflette "l'ignavia", sintomo della nuda esistenza peccaminosa dell'uomo moderno che rinuncia ad ogni prassi e trasformazione storica. Il nuovo metodo dialettico e filosofico consiste così nell'arte di "esperire il presente come il mondo della veglia cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce" (*ibid.*). Questo riferimento retroattivo del presente al passato è rivoluzionario, quale "prova di verità dell'agire [politico] presente" (GS V/2, 1026; 1055); dunque redentivo, incidendo profondamente sulla struttura monolitica della storia mondana così come essa è stata esperita e si è rigidamente sedimentata nel corso di generazioni di esistenze sonnamboliche, vittime del proprio stato d'indolenza peccaminosa e soporifera. A partire dal momento di discontinuità temporale dell'istante del risveglio, ogni attimo di vita vissuta – abbandonando il suo sembiante lapidario di *ananke* – diviene una scheggia di eternità, attraverso cui può far capolino il Messia, figura della redenzione del passato storico in vista della sua trasfigurazione palingenesiaca. Leggere, ricordare il passato nel qui ed

ora presenti, come si è visto, significa introdurre un vortice nella storia, a partire da cui si storicizza – in modo nuovo, performativo e redentivo – l'intero corso della tradizione: significa, in altre parole, aprire la storia ad un futuro salvifico le cui tracce o tendenze nascoste sono disseminate nei tratti rigidi e cadaverici di una storia-natura imparentata al mito.

Prendere coscienza del rimosso storico, secondo Benjamin, significa *restaurarlo creativamente*, rendere giustizia alle generazioni degli oppressi, attualizzare le potenzialità salvifiche racchiuse nell'origine, le quali emergono dal sogno lacerando quell'atmosfera sonnambolica, ovattata e satura di quegli spettri che popolano i *passages* parigini: il simbolo del XIX secolo con tutta "la sequenza delle sue visioni oniriche" (ivi 492; 509). La storia, scrive Benjamin commentando Hauptmann, è sempre una lotta "fra chi appartiene al futuro e chi appartiene al passato, fra i liberi e gli schiavi" (GS II/1, 60; MG 70), nell'attesa messianica di una "festa" (*Festspiel*) che è l'adempimento di una persistente promessa di salvezza: essa "celebra la pace come senso riposto della lotta" (ivi 59; 69).

3. Soglie del tempo: i *passages* parigini

La dislocazione del fluire del tempo sul piano sincronico di una topografia cittadina,³⁷ è esemplarmente esposta – anche in senso metodologico, ovvero secondo "modalità topografiche" (*auf topographischem Wege*) (GS VI, 477; 256) – nella *Cronaca berlinese*: ogni ricordo, quasi "pietra miliare" della propria infanzia, è qui dislocato nel "ventaglio della memoria" ed associato ad un luogo, stagliandosi dal *continuum* della narrazione "come figure e scene intarsiate non in un armadio, ma attraverso un discorso" (GS VII/1, 92; IV 45). L'insieme delle immagini del ricordo, per altro verso, si sparpaglia dinanzi all'indagatore quale cumulo di detriti in cui rovistare, allo stesso modo in cui "si rivolta il suolo" con "il cauto e circospetto colpo di vanga nella terra scura"; i fatti, scrive Benjamin, "non sono che strati, livelli che solo dopo un'accurata ricerca rilasciano ciò che di veramente prezioso si trova nelle profondità della terra: le immagini che, disgiunte da tutti i loro precedenti contesti, si trovano adesso, oggetti di grande valore –

37 Per il concetto di "topografia" (*Topographie*) cittadina, in rapporto alla "distribuzione dei *passages*" parigini, come proiezione nello spazio mitico della tradizione e chiave di accesso alla sua comprensione politico-messianica, cfr. GS V/2, 1019; PW 10049.

come frammenti e torsi nelle gallerie dei collezionisti – nelle sobrie dimore della nostra tardiva comprensione” (ivi 486; 265).³⁸

Il discorso, contrariamente a quanto avviene nell’ autobiografia, che ha a che vedere con il “fluire continuo della vita”, è qui “incentrato su uno spazio, su attimi e sul discontinuo” (ivi 488; 267), a partire da cui è dato tracciare “uno schema grafico della vita” (ivi 491; 269) vista – attraversando i relitti dell’infanzia – nelle sue fenditure salvifiche ed “angoli profetici” (ivi 484; 263),³⁹ da cui può emergere una sorta di *controfattuale utopico*. Il ricordo fugace di un volto, di un nome, di una persona, quasi materializzato nella pianta topografica di una città – vera e propria “monadologia urbana”⁴⁰ –, diviene una “conoscenza originaria”, pietra miliare e “via d’accesso” verso le *faustischen Mutter* (ivi 491; 269), a partire da cui si può tentare di ritesere il labirinto del tessuto urbano complessivo, fissando nello spazio topografico così istituito quell’esperienza monadica riemersa repentinamente nell’immagine del ricordo. La città, quale luogo di paesaggio, labirinto e soglia sospesa tra analessi e prolessi storiografica, è qui il “sussidio mnemotecnico per il passeggiatore solitario”, volto alla ricerca di quelle “immagini originarie” (*Urbilder*) da cui affiora il senso primigenio del nostro esistere, i “primi e dimenticati modi dell’esperienza”⁴¹ incoativamente sedimentati nello spessore di una memoria atavica: “Se ci si vuole ricordare che non solo gli uomini e gli animali, ma anche gli spiriti e soprattutto le immagini hanno una dimora, risulterà comprensibile di che cosa si interessa il *flâneur* e che cosa cerca. Esattamente le immagini, ovunque esse abbiano dimora. Il *flâneur* è il sacerdote del *genius loci*” (GS III, 196; CR 128). Egli, figura

38 Trad. it. modificata.

39 Questo libro di Benjamin “ha la pretesa autobiografica di rinunciare a raccontare la storia della vita come un *continuum* di nascita, infanzia, giovinezza ed età adulta. Gli oltre trenta testi singoli, paragonabili ad istantanee, non hanno alcuna successione cronologica. Trascrivono piuttosto in maniera frammentaria la topografia dell’infanzia: l’interno dell’abitazione grande-borghese; i cortili; il quartiere in cui abitano i parenti; il giardino zoologico, lo zoo; la pista di pattinaggio; il mercato; la scuola; strade; stazioni; la residenza estiva. Già da questa enumerazione appare chiaro che i pezzi dell’infanzia berlinese valgono piuttosto come luoghi che come scene di vita o avvenimenti. Il filo narrativo-biografico è tagliato consapevolmente. I pezzi sono disposti variamente. Il prima e il dopo si interscambiano. Più volte ricordi distanti nel tempo sono racchiusi insieme in un solo pezzo. I titoli citano preferibilmente i luoghi, oggetti, animali, situazioni ricorrenti; la consueta vicinanza del ricordo di persone e avvenimenti è ‘sfocata’”: B. LINDNER, *Infanzia ed esperienza della metropoli. Per la costruzione filosofico-storica del flâneur*, in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, cit., pp. 118-119.

40 G. GILLOCH, *op. cit.*, p. 335.

41 Ivi, p. 119.

interstiziale, “dà conto di luoghi e situazioni interstiziali: cimiteri, chiese, biblioteche, giardini pubblici, aree dismesse e abbandonate, cioè luoghi del ricordo, del silenzio, dell’erranza e della meditazione”, quasi sempre “anfratti urbani marginali” e luoghi del dimenticato.⁴²

Volgendo la propria attenzione agli istanti fugaci perennemente sospesi tra ricordo ed oblio, Benjamin si sofferma su luoghi, case, strade e vie da cui – al momento della rammemorazione – le persone conosciute emergono come immagini folgoranti dalla notte dei tempi, strisciando lungo i muri quali mendicanti, apparizioni fugaci, “come spettri che si affacciano alle finestre per poi scomparire” (ivi 488-9; 267). Queste apparizioni improvvise, in cui la memoria procede “affondando la pala in senso epico e rapsodico” (ivi 487; 265), ci mettono in contatto con un regno dei morti eternamente presente, altrettanto preziosamente connesso che quello diurno della vita: “Una serie di blocchi basali inesplorati, anzi di grotte di merci – ecco cos’era la città” colta dall’“azione misteriosa della memoria” (ivi 499; 277).

L’archeologia urbana di Parigi, costruita a partire dal tessuto urbano scandito dai *passages*, “i templi del capitale mercificato” (GS V/I, 10021; 1049) al centro di “una guida turistica del mondo degli inferi”,⁴³ è una conferma di questa tendenza alla spazializzazione della memoria collettiva, rispetto a cui la percezione cosciente assume nell’ora presente la forma di “una lettura delle configurazioni della superficie piana”.⁴⁴ “Cacciar via fino in fondo lo ‘sviluppo’ dal quadro della storia e rappresentare il divenire attraverso una lacerazione dialettica nella sensazione e nella tradizione come una costellazione dell’essere”, scrive Benjamin negli appunti preparatori al *Passagen-Werk*, “fa parte della tendenza di questo lavoro” (ivi 1013-3; 1042).

Il *passage* è un luogo di transizione, una frontiera che separa il regno dei vivi da quello dei morti, veglia e sogno, ma anche una soglia che immette l’uno nell’altro, permettendo il rivenire del rimosso dai primordi della storia: la *soglia* è sempre un luogo di passaggio, di mutamento, in cui colui che la attraversa subisce una profonda trasformazione. La stessa esperienza è vissuta da colui che passa sotto l’arco di una porta, secondo i riti d’iniziazione: essa conduce alle Madri, alle origini rimosse del presente, che appaiono al risveglio come archetipi dell’inconscio collettivo, tracce mnestiche da ridestare e immettere nella vita storica diurna con tutta la loro carica adveniente e sovversiva. Il trattenimento di un brano di sogno, per

42 G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai post-moderni*, cit., pp. 70 e 83.

43 T.W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 227.

44 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un’amicizia*, cit., p. 102.

chi si ridesta bruscamente, è proprio questa “soglia del tempo” che conduce il sognatore al proprio risveglio (ivi 1024-5; 1053); nel ricordo si staglia ben delineato “il suolo in cui vengono alla luce i reperti”, quei “fossili antidiluviani” in cui si è rappreso il rimosso collettivo, il mai vissuto di una determinata epoca storica (ivi V/2, 1215; 64): l’escatologia, per Benjamin, è principalmente un fatto della memoria.

Vi è dunque una stretta analogia tra il *passage*, come luogo chiuso, senza finestre ed ovattato, che allo sguardo vigile e desto può farsi punto critico e di svolta scatenando la dialettica della reminiscenza, e quell’individuo dall’aria sognante che è il *flâneur*: un individuo che incede con una ritmica da tartaruga, senza percezione del tempo, perché si tratta per lui di un identico flusso continuo ed omogeneo, senza fratture, in cui accade il ‘sempre-identico-nuovo’ a cui corrisponde interiormente con lo *spleen* – rivisitazione moderna dell’*acedia* delle antiche allegorie, che raffigurano il sapere mondano colto nel suo aspetto di tetra melancolia e di mesto abbandono al tempo seriale e vuoto di una *Naturgeschichte* infernale.

Cogliere i pensieri, le immagini e gli eventi sulla soglia – “nell’esperienza della soglia” –, significa allora vederli come ad un *bivio*, ad un punto critico del loro sviluppo, svolta che è l’oggetto proprio di una “metafisica dell’attesa” (*Metaphysik des Wartens*) di cui si nutre il pensiero dialettico e messianico dello storico (ivi V/2, 1029; 1057). Qui, in questo luogo in cui l’“*espressione*” (*Ausdruck*) naturale ed onirica della vita storica può tradursi nella sua “*interpretazione*” (*Deutung*) diurna e cosciente (ivi V/2, 1023; 1052), si decide del *carattere reazionario o rivoluzionario* (e quindi messianico) degli eventi che si vogliono intendere. Lo storico, colto in attesa sulla soglia dei *passages*, al contrario dell’incedere sonnambolico e felpato del *flâneur*, si trova di fronte ad una brusca decisione: o egli opta per il risveglio, cogliendo il proprio passato in una nuova configurazione di senso nella sua sintesi subitanea con il presente e con le sue possibilità di realizzazione future (trasformandosi egli di fatto in “quel licantropo inquieto che vaga nella selva sociale” descritto da Poe) (GS V/1 526; PW 545); oppure, sopraffatto dal demone del sempre-uguale, permane in quell’atmosfera sognante in cui tutto è circonfuso da una luce soffusa e soporifera, com’è quella prodotta dall’illuminazione a gas, innovazione inaugurata proprio nelle ovattate gallerie parigine (ivi 45; 5). Nel risveglio, sul limitare della soglia, scrive Benjamin, “noi siamo un muro contro il quale si arresta il tempo, che all’apparire della donna attesa si abbatte come un’onda possente su di noi” (*ibid.*), sospingendoci verso un futuro speranzoso ed avido di felicità. Qui, infatti, come la risacca del mare dopo l’onda lascia affiorare il fondale, nell’irruzione improvvisa del *tempo kaiologico*

emergono “i punti in cui la tradizione si spezza, e quindi le asperità e gli spuntoni che offrono un appiglio a chi voglia spingersi al di là di essa” (GS I/3, 1242; CS 86).

Lo storico, al momento del risveglio, deve saper cogliere questo istante decisivo, estremamente labile e fugace, che guizza via come il balenare di un'immagine in cui è dato esperire una “immane concentrazione ed abbreviazione della storia dell'intera umanità”. Di fatto, scrive Benjamin, “tener ferma l'eternità degli accadimenti storici vuol dire propriamente: attenersi all'eternità della loro transitorietà” (GS I/3, 1246; CS 93). La tempestività è qui allora decisiva, com'è dato scorgere in Kafka nell'annuncio di assunzione diffusa dal teatro di Oklahoma in *America*: “Il grande teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una sola volta! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire è dei nostri!” (GS II/2, 417; VI 135).

La vera “immagine del passato” (*Bild der Vergangenheit*), scrive Benjamin, “guizza via”; come vera immagine balena, “per non più comparire”, e vuol essere trattenuta nell'attimo della sua conoscibilità come un trampolino carico di speranza che immette nel suo futuro prossimo: ora, “se essa è autentica, lo deve alla sua caducità”, capace di sottrarci all'illusione di una concezione lapidaria del tempo inteso come decorso lineare ed irreversibile. Bisogna dunque sapersi attenere all'eternità di queste immagini proprio in quanto transeunti, prossime ad un repentino dileguare (cfr. GS I/3, 1246; CS 93).

Questa verità dell'immagine balenante del ricordo, simboleggiata dall'*angelo dell'attualità storica* confitto sulla soglia del tempo nel suo tentativo di resistere alla bufera minacciosa che spira dall'oblio, è dunque essenzialmente caduca, “e basta un alito di vento a spazzarla via”. A prendere il suo posto è sempre pronta l'“apparenza storica” – o “immagine sognata” (*Traumbild*) –, che va più d'accordo con l'illusione di eternità prodotta dal continuo cronologico del tempo lineare. L'“apparenza storica” (*historischer Schein*), secondo Benjamin, è una sorta di immagine fissata, sclerotizzata, privata della sua portata messianica (che deriva dal suo essere punto critico e di rottura tra passato e presente, puro istante ‘sulla soglia’): essa è sempre pronta, ad ogni minima distrazione, ad entrare nella serie omogenea e vuota del *continuum* cronologico (ivi 1247; 73). L'apparenza storica, per dir così, è una sorta d'immagine dialettica ‘bloccata’, stabilizzata e privata della sua carica esplosiva e redentiva, che non può che prender la forma di una rappresentazione onirica in cui il presente è mistificato con i tratti ambigui di un passato arcaico, privato dell'urgenza dell'attualità storica e di ogni autentico slancio verso il futuro; essa, nella sua statici-

tà naturale, è solo “il luogo d’incubazione delle immagini dialettiche”.⁴⁵ La noia, il torpore conseguente alle interpolazioni e mistificazioni della coscienza storica prodotte dal sogno, scrive Benjamin, “è la soglia delle grandi cose” (GS V/2, 1024; PW 1053); tarpato da questa allucinazione o fantasmagoria onirica, il XIX secolo non è che “il rumore dei nostri sogni, che noi interpretiamo [solo] al risveglio” (ivi 998; 1026).

L’“adesso” (*Jetzt*) del balenare dell’immagine dialettica, ben diversamente, emerge fulmineamente da una “costellazione di pericoli”, *krisis* epocale che caratterizza il presente nel suo rapporto autentico con il passato. Questo *extremus necessitatis casus* – in cui riecheggia lo *Ausnahmestand* di Carl Schmitt⁴⁶ –, che è quello della scelta a cui è rimessa la responsabilità dello storico, “minaccia tanto il contenuto della tradizione, quanto il suo destinatario” (GS I/3, 1242; CS 86), vale a dire lo stesso storico, che deve restar desto e non perdere l’occasione propizia, la sua unica *chance* (o “*trouvaille* salvifica”) di leggere nel passato “ciò che non è mai stato scritto” (ivi 1238; 84): il suo futuro negato, eppure ancora in bilico sulla precaria ed instabile bilancia del tempo fra sua possibile realizzazione retrospettiva e sua fagocitazione nella serie, meccanica e ripetitiva, degli ‘ora-non-più’ della concezione mitica e lineare del tempo.

Il critico-storico, data la fugacità dell’immagine del passato, può giunger qui, sulla *soglia metafisica del tempo*, troppo tardi: “È un’immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto come inteso in essa” (GS I/3, 1247; CS 78). La lieta novella che lo storico, con il respiro ansante e in preda a trepidazione, reca nel passato, “viene da una bocca che forse, già nell’attimo in cui si apre, parla nel vuoto” (*ibid.*); così come avviene per gli angeli della *kabbalah*, creati ad ogni istante in un numero sterminato, che intonano il loro meraviglioso e soave canto di lode davanti a Dio solo per un brevissimo istante, dissolvendosi nel nulla prima ancora che si sia esaurita l’eco della loro melodia (cfr. GS VI, 522; V 502). La possibile salvazione del passato

45 J. ROBERTS, *op. cit.*, p. 231.

46 Per il rapporto Benjamin-Schmitt, si veda E. STIMILLI, *Jacob Taubes*, cit., pp. 256-260 e G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, Torino, Boringhieri, 2003, *passim*; IDEM, *Homo sacer*, cit., pp. 15-16, 72-76. Sul concetto si “stato d’eccezione” si è soffermato anche G. MARRAMAO, definendolo la sola categoria teologico-politica a partire da cui nelle *Tesi* – “contrassegnate da uno spiccato sincretismo, in cui svaniscono i confini fra registri simbolici assai diversi, come quelli del messianismo, dell’escatologia e dell’apocalittica” – si produce una convergenza tra i diversi “assi” della speculazione di Benjamin: *Messianismo senza attesa. Sulla teologia politica ‘post-religiosa’ di Walter Benjamin*, cit., p. 40.

annunciata da questo ‘araldo della storia’, dotato del duplice carisma della *critica* e della *profezia* (GS I/3, 1245; CS 92), può infatti realizzarsi in un istante di sospensione che, nell’attimo successivo, è già irrimediabilmente perduto: di fatto, “lo spazio di transizione del risveglio [...] è attraversato per lo più da divinità. Quest’essere attraversato da divinità deve essere inteso come un lampo (*blitzartig*)” (GS V/2, 1012; PW 1040), che è dato alla coscienza dello storico mettere a frutto in una decisione suprema – senza tempo, come sospesa sulla bilancia metafisica dell’accadere – in cui ne va del destino di un’epoca; o, per meglio dire, dell’eterna lotta fra bene e male, virtualità redentive e potenze ctonie di un premondo infernale (sempre pronto a riassorbire in sé, come rimosso collettivo, ovvero ridotto a mera possibilità soppressa e oramai inoperante, il potenziale adveniente e salvifico del nostro passato): il Messia, scrive Benjamin, “non viene solo come il redentore, ma anche come colui che sconfigge l’Anticristo. Il dono di riattizzare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in quello storico che è compenetrato dall’idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se il nemico vince” (GS I/2, 695; CS 27).

Questa *chance* salvifica, annunciata dall’angelo della storia, è dunque puro ed instabile passaggio, transitoria commessura redentiva del tempo a cui si può additare soltanto per “cenni” (*Winken*) rapidi e fugaci, come quelli rivolti dalla stazione ai viaggiatori sui treni in corsa: ciò riguarda soprattutto i bambini, “che in quegli uomini rumorosi, stranieri, che non tornano più, salutano degli angeli” (GS V/2, 1011; PW 1040).

Ora, l’Angelus Novus è “icona dello stesso *in-stante*”; l’angelo benjaminiano, “sospeso nel suo essere-istante *pazienta* in esso, come il giorno del Signore, attento all’attimo irripetibile del suo inno. Il *Nunc aeternum* dell’*aevum* dell’Angelo, che conosceva ‘in una luce che è al di sopra del tempo’ [...], il Nunc in cui egli poteva *totum simul* contemplare nel suo specchio senza macchia, si è trasformato nella fulmineità inafferrabile dell’istante”.⁴⁷

Nell’ottica del risveglio, scrive Benjamin, in questo attimo fugace e sommaramente instabile caratterizzato da “inquietudine” (*Beunruhigung*) – e questo stato di coscienza, contro ogni rassegnazione, ignavia ed indolenza storica “costituisce l’inizio di ogni visione della storia che possa legittimamente esser chiamata dialettica” (GS II/2 467; VI 468) –, si cominciano a scorgere i monumenti della borghesia del XIX secolo (le gallerie, i *panorama*, i *passages*, che sono come dei “grandi acquari”, il mondo sommerso ed ovattato

47 M. CACCIARI, *op. cit.*, p. 55.

in cui vive il *flâneur*) (GS V/1 1208; PW 57) come rovine della storia ancor prima che essi siano caduti in disuso: quasi *fossili* antichissimi e “avanzi di un modo di sogno” (ivi 59; 19), in cui, assopiti e tarpati, si sono cristallizzati gli ideali ed i simboli del desiderio collettivo del secolo scorso. All’altezza di questa piena coscienza, come si è visto, è solo il pensiero dialettico, che coglie la realtà al risveglio, immettendo la luce diurna della critica storica nell’atmosfera lugubre e soffusa dei *passages*: “L’utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso esemplare del pensiero dialettico”, come *organo del risveglio storico* (GS V/2, 1226; PW 51). Ogni epoca, in realtà, sogna già quella successiva, ma sognando urge, con una strategia incoativa simile alla hegeliana astuzia della ragione, al proprio risveglio (ivi 59; 19); ma si tratta di un’astuzia che è propria di una fantasia da sonnambuli, ancora involuta nelle spire dell’inconscio.⁴⁸ Il passato recente, colto nella luce diurna della ragione desta dello storico, nell’“agnizione dell’ora” (ivi 1034; 1063) e nell’attimo supremo della decisione, porta dunque con sé la propria fine, ma la dispiega sempre e soltanto nell’epoca successiva: nell’ora presente della sua leggibilità storica, in cui esso s’invera cristallizzandosi in monade, condensandosi in un’immagine autentica (*dialettica*) capace di far accedere retroattivamente al proprio futuro redentivo.

Questo sapere di ciò che non è ancora cosciente, in quanto immerso nell’onirismo del ‘già-stato,’ nasce nell’istante dialettico del risveglio, come l’affiorare subitaneo di immagini del ricordo nel processo della “rammemorazione involontaria, un’immagine che s’impone improvvisamente al soggetto della storia nell’attimo del pericolo” (GS I/3, 1243; CS 87). I *passages*, rischiarati nel loro carattere di “necropoli urbane”, sono proprio i luoghi dell’emersione delle “immagini del sogno e del desiderio del collettivo” (GS V/2, 1212; PW 60), che è compito dello storico tradurre in progetto cosciente e politico, individuando ed esplicando nelle “forme originarie della protostoria del XIX secolo” tutta la loro carica rivoluzionaria e messianica. Da esperienza inconscia e “materializzazione dell’architettura onirica” (vissuta così dalla folla urbana e, in modo esemplare, dal *flâneur*), il *passage*, ridestato nell’arresto del tempo prodotto dal risveglio – in cui si costituisce l’“immagine *rapida*” del ricordo (GS V/2, 1034; 1063) –, trasforma l’esperienza del XIX secolo in qualcosa che il filosofo può finalmente penetrare ‘profeticamente’, liberando le sue virtualità emancipatrici sopite nel suo “concreto contenuto storico”: il “farsi cosciente del sapere

48 “Il vero distacco da un’epoca [...] ha la struttura del risveglio anche nella misura in cui è governato dall’astuzia. Con astuzia, e non senza di essa, ci liberiamo dalla sfera del sogno”: GS V/1, 234; PW 231.

del già stato [...] ha la struttura dialettica del *risveglio*” (ivi 1213; 61), dove il sonno, il rimosso della storia si capovolgono in speranza, in autentica possibilità di riscatto; “una storia materialistica che disincantasse il mondo industriale” preso nella morsa delle sue fantasmagorie, “recuperando [...] tutto il desiderio utopico generato da esso in vista della trasformazione sociale: questo doveva essere l'intento della favola benjaminiana”.⁴⁹

In ogni immagine cosciente, nota Benjamin, lo storico scorge, insieme alla cosa stessa, “anche la sua origine (*Ursprung*) e il suo tramonto (*Untergang*)” (ivi 1217; 65), prospettando retroattivamente al passato – a partire dall'ora della sua comprensione storica – il proprio possibile futuro essenzialmente ‘altro’ (una sorta di *futuro anteriore*, un futuro *alle spalle*, direbbe Hannah Arendt), ulteriore rispetto ad ogni esser-stato soggetto alla legge lapidaria del destino, quella necessità che fissa la preistoria in rigido paesaggio naturale. Questo risveglio ha la forma di uno “squillo che spaventa”, un suono improvviso di campane che irrompe nel sogno e ci ridesta da ciò che è più prossimo: dall'esistenza opprimente dei nostri genitori, che sono il passato a noi più vicino, capace di inchiodarci per sempre ad un “c'era una volta” pietrificato, inteso come elemento impellente di una ineluttabile “*continuità storica* reificata”. Da un passato così concepito, contro ogni ideale di “immedesimazione emotiva” (*Einfühlung*), dobbiamo distanziarci per poter ricordarcene in modo autentico, riviverlo in modo *performativo*, scardinando il *continuum* del tempo in cui è di casa “la prostituta c'era una volta”. Il risveglio è il ricordo repentino, scontornato, sottratto all'illusione di un'inarrestabile continuità temporale, di ciò che vi è di più “prossimo” (*des Nächsten*) (ivi 1214; 62): per la prima volta il passato più recente diviene il passato *lontano*, passibile di essere interpretato e dischiuso escatologicamente dinanzi all'ora della sua *integrazione e restaurazione* storica, liberando così “le immense forze che giacciono legate nel ‘c'era una volta’ della storiografia classica” (ivi 578; 600): tale presa di distanza – che altro non è che “il risvegliarci dall'esistenza dei nostri genitori” (ivi 1214; 62) –, per di più, trasforma la nostra “sensazione tattile” del passato, che produce un effetto di schiacciante prossimità, in vera e propria “tradizione” vista nella sua inesauribile storicità (GS V/2, 1022; 1051), in cui “l'intera protostoria (*Urgeschichte*) si concentra in quelle immagini che sono attinenti al secolo passato” (ivi 579; 600). Questa rinnovata concezione del passato è frutto di un’“esperienza originaria”, esperienza che ha a che fare con una “coscienza del presente che fa deflagrare la continuità

49 S. BUCK-MORSS, *La città come mondo di sogno e catastrofe. Un testamento benjaminiano*, in AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, cit., p. 44.

della storia” (GS II/2, 468; VI, 469) per riattingere alla fecondità di un’origine essenzialmente incompiuta e inconclusa.

In ciascuno delle opere veicolate dalla tradizione esaminate dallo storico dialettico, il cui sguardo aurorale è quello che coglie la realtà come ‘per la prima volta’, al momento del risveglio, egli scorge, come integrate nel loro intrinseco contenuto storico, “la loro preistoria (*Vorgeschichte*) come la loro storia successiva (*Nachgeschichte*): una storia successiva [o fortuna esegetica] grazie alla quale anche la preistoria si rivela coinvolta in un processo di costante movimento” e di “incessante trasformazione” (*in ständigem Wandel*). Ciascun’opera, ciascun evento del passato, per questo suo carattere di costante apertura ed ulteriorità a partire dall’attualità del presente, ha la facoltà di sopravvivere al suo creatore, lasciandosi alle spalle ogni intenzione autorale;⁵⁰ per di più – e qui Benjamin sembra anticipare la gadameriana *Wirkungsgeschichte*,⁵¹ ancorando però la sua concezione della tradizione ad una nozione metafisica dell’*Ursprung* – è evidente come la ricezione dei contemporanei sia un elemento costitutivo dell’effetto che l’opera “esercita oggi su di noi, e come questo effetto non si fondi soltanto sull’incontro con l’opera stessa, ma anche con la storia che l’ha fatto pervenire fino ai nostri giorni”. Questo critico punto di convergenza tra passato e presente – da tener presente in “una concezione nuova e critica della ricezione” (GS II/2, 469; VI, 469) –, in cui ammiccano l’un l’altra il nostro interesse per la salvazione del passato e la fecondità ermeneutica della tradizione (che, per quanto vi è di originario ed autentico in essa, determina sempre la nostra precomprensione rispetto alle singole opere), è “la costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato s’incontra proprio con questo presente”. Quest’ultimo, per afferrare e cogliere nel passato un’*esperienza originaria* che non abbia smesso di

50 Da questo punto di vista, sarebbe centrale in Benjamin “l’intuizione del fatto che testi, oggetti e immagini hanno un’esistenza particolare, una ‘vita’ loro propria, che va ben al di là delle intenzioni e degli scopi di chi li ha creati, e non può essere mai ridotta ad essi. Ciò non equivale a ‘trasformare le cose in feticci’ [...], bensì è la convinzione che il senso e tutto il significato di un testo non siano determinati dall’autore al momento in cui scrive, ma siano oggetto di discussione, e di riconcettualizzazione, ogni volta che esso entra in contesti successivi, in quanto è soggetto, nel corso del tempo, alla lettura e alla critica. Questa esistenza che continua di un testo, in quanto è oggetto aperto alla riconfigurazione e alla rivalutazione, viene battezzata come ‘storia successiva’, la sua *Nachgeschichte*, o anche come ‘vita postuma o ‘ultraterrena’ (*Nachleben*)”: G. GILLOCH, *op. cit.*, p. 11.

51 Per la “storia degli effetti” di un’opera, cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. dal ted. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1986, pp. 350-358.

parlare all'attualità storica (è infatti a partire dall'"istanza presente" dello storico che il passato ogni volta propriamente si costituisce), deve sentirsi "implicito in esso" (ivi 467-8; 468-9), compreso anticipatamente nella sua costitutiva proiezione verso il futuro: "[...] è un'immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa" (GS II/1, 695; CS 27); infatti, scrive Benjamin nel saggio dedicato a E. Fuchs, le sue "pulsazioni sono avvertibili ancora nel presente", ed è compito dello storico "rivivere (*Nachleben*) ciò che va compreso" nella sua sorprendente *attualità* aperta al futuro (GS II/2, 468; VI 469). In tal senso, "la 'comprensione' storica va intesa fondamentalmente come una sopravvivenza del compreso e, dunque, va in generale considerato come base della storia quanto è stato riconosciuto nell'analisi della 'sopravvivenza dell'opera' (*Nachleben der Werke*) e della sua 'fortuna'" (GS V/1, 574-5; 596), vale a dire come una sorta di "maturazione postuma" (*Nachreife*) dell'opera stessa.⁵²

D'altro canto, il materiale storico arato dalla dialettica deve diventare un terreno fecondo in cui poter far germogliare "il seme gettatovi dal presente" (ivi 472; VI, 472), *riattualizzazione* del già-stato in virtù della quale "l'opera del passato non è [...] un'opera conchiusa" (ivi 477; VI, 476). In tal senso, scrive Stefan Mosès, "è a partire dal presente come istanza d'interpretazione che, retrospettivamente, si dischiude la dimensione del passato; quanto all'esperienza del futuro, essa è per noi, analogamente, di carattere retrospettivo; di fatto, il solo esempio che noi ne abbiamo è quello delle metamorfosi continue del passato sul piano delle sue differenti reinterpretazioni",⁵³ ciascuna delle quali è una restaurazione originale e creativa del senso originario del dato storico veicolato dalla tradizione.

La felicità da restituire al passato, a ben vedere, non è altro che il risultato offerto dal contrasto produttivo "in cui l'estasi dell'unicità, della novità, del non ancora vissuto, è unita a quella beatitudine della ripetizione, del recupero, del vissuto" (V 503);⁵⁴ si tratta, si potrebbe dire, di una *restaurazione creatrice*, ovvero di un riattingimento spontaneo all'origine "come chance di una soluzione del tutto nuova, prescritta da un compito del tutto nuo-

52 D. DI CESARE, *Tradurre è redimere. Sulla teologia del linguaggio di Walter Benjamin*, cit., p. 107.

53 S. MOSÈS, *op. cit.*, p. 126.

54 Così anche in *Zum Bilde Prousts*: "Ora, esiste un duplice desiderio di felicità, una dialettica della felicità [...] Una riguarda l'inaudito, ciò che non è mai stato, il sommo della beatitudine; l'altra l'eterno ancora-una-volta, l'eterna restaurazione della prima, originaria felicità": GS II/1, 313.

vo” (GS I/3, 1259; CS 55). Il passato appare sulle prime allo sguardo dello storiografo di professione come un passato-natura assolutamente statico ed inerte, che affonda le sue radici nel folto della preistoria e del mito; dal punto di vista di una considerazione storica dialettica e pregnata di teologia – il mio pensiero, scrive Benjamin, “sta alla teologia come la carta assorbente all’inchostro; ne è completamente imbevuto” (V 1, 588; 611) –, il ricordo può trasformare l’*incompiuto*, cioè la felicità mai raggiunta, in *compiuto*, e il *compiuto*, ovvero il male e la sofferenza di chi ci ha preceduto, in qualcosa d’*incompiuto* e *revocabile* (GS V/1, 588-9; PW 611). Ora, suggella Benjamin le proprie considerazioni rispondendo ad una lettera di Max Horkheimer, “questa è teologia”, anche se non è lecito tentare di trascrivere le considerazioni qui esposte “in concetti immediatamente teologici” (*ibid.*)

Nella fantasmagoria del XIX secolo l’umanità vi figura come un dannato, in preda ad una pena eterna, l’illusione continua del nuovo e della novità: “Tutto il nuovo che tale società potrà sperare si svelerà come una realtà presente da sempre, tanto poco in grado di redimerla quanto una nuova moda che pretendesse di rinnovare la società” (GS V/1, 61; PW 22-3). Questo secolo, infatti, non ha saputo rispondere con un nuovo ordine sociale alle risorse tecniche dischiuse dalle nuove applicazioni scientifiche. Non intendendo le possibilità emancipatrici che ad esso erano sottese, il secolo XIX si è immerso in immagini di sogno, fantasmagorie oniriche che sono delle “fallaci mediazioni tra il vecchio e il nuovo”: “Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che all’inizio è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrisponde nella sovrastruttura una coscienza onirica nella quale il nuovo si abbozza in configurazione fantastica” (GS I/3, 1236; CS 82).

La modernità è un mondo dominato da queste fantasmagorie oniriche e dall’illusione del sempre nuovo, che è in realtà un sempre-identico *idem*, come la moda e il mercato dei prodotti dell’industria capitalistica. Con la finzione della moda e nella ricerca vana e affannosa della novità, il *flâneur* cerca di dissimulare lo spettro della morte, costantemente presentato ma rifuggito e rimosso, e di coprire con la sua foglia di fico lo stato di palese nudità delle potenzialità rivoluzionarie della società, urgenti eppure ancora sopite e dissimulate dall’indolenza epocale che affligge l’umanità; ovvero, già disponibili eppure da sempre tradite dall’*ignavia*. La moda, scrive Benjamin, “non è mai stata nient’altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate meccanicamente ripetute [...]. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si guarda attorno per sconfiggerla, essa è già diventata un’altra, nuova. Per cent’anni ha reso

alla morte pan per focaccia, ora si accinge finalmente ad abbandonare il campo. Ma la morte offre alle rive del nuovo Lete – che fa scorrere nei *passages* la sua corrente d'asfalto – l'armatura delle prostitute come trofeo” (GS V/1, 111; PW 105), portando (proprio attraverso il corpo della donna) alle estreme conseguenze il processo di mercificazione capitalistica con la reificazione completa dell'organico: la prostituta, infatti, “è insieme venditrice e merce” (ivi 55; 15).

La modernità, alla coscienza del risveglio, si rivela come un mondo di dannati, un “paesaggio infernale”, come quello descritto dal *Trauerspiel*: “Parallelismo fra questo lavoro e il libro sul dramma: entrambi hanno in comune il tema ‘teologia dell'inferno’” (GS V/2, 1022-3, 1051), scrive Benjamin negli appunti preparatori del *Passagen-Werk*. La modernità, di fatto, è in preda ad una “pena sempre nuova”, l'eterno e coattivo ritorno del nuovo e della novità, con cui essa cerca di esorcizzare l'infelicità del presente e l'ingiustizia passata (GS V/1, 71; PW 36). Al posto di un ideale collettivo, capace di dominare le risorse approntate dal XIX secolo e di liberarle prospetticamente verso la realizzazione mondana del regno della felicità e della libertà, emerge dunque lo *spleen*, che è la *Stimmung* propria del *flâneur* nel suo vano inseguimento dei manufatti alla moda disponibili nei *magasins des nouveautés*: quasi “l'inviato del capitalismo in ricognizione nel mondo della merce”, in cui le cose (per una forma *sui generis* di allegoresi propria al capitalismo, che svuota gli oggetti del loro senso naturale, ponendo nel labirinto del mercato il loro nuovo ed arbitrario significato dato dal prezzo quale ‘allegoria’ del loro valore d'uso) sono, in quanto merci, svilite e ridotte al loro mero valore di scambio. Il *flâneur*, scrive Benjamin, “si è immedesimato nell'anima delle merce; come allegorista riconosce nel ‘cartellino del prezzo’, con cui la merce entra sul mercato, l'oggetto delle sue rimuginazioni: il significato” (GS V/2, 466; PW 481).

La modernità, quale emerge dai *passages*, è dunque la fantasmagoria onirica prodotta dal collettivo del XIX secolo, la cui fatalità sta nel dover presentarsi già al suo sorgere con tratti che rimandano all'antichità (Picasso e De Chirico, scrive Benjamin, per la prima volta hanno colto ed espresso consapevolmente nell'arte questa commistione epocale “fra il passato più recente e il presente”) (cfr. GS V/2, 1236; PW 50): “L'architettura come manifestazione principale della latente ‘mitologia’. E la più importante architettura del XIX secolo è il *passage*” (ivi 1002; 1030). La ragione di questa fantasmagoria sta nel fatto che i riflessi della struttura nella sovrastruttura sono spesso inadeguati, ma non solo in quanto frutto di una falsificazione cosciente prodotta a bella posta dall'ideologia della classe dominante (gli oppressori di turno); quanto piuttosto per il fatto che il *novum* storico, quando non sia inteso dialettica-

mente, per poter prendere corpo in immagini ed esprimersi nella cultura, non può fare a meno di collegare i suoi elementi progressivi a quelli di una mitica società dell'oro (la società senza classi): una sorta di 'utopia regressiva' (o *immagine di sogno*, essenzialmente *arcaica*) che attinge – come nei fenomeni onirici – sempre ai modelli irrigiditi di un passato più lontano. Qui, più che la marxiana connessione causale tra struttura e sovrastruttura, è dunque in gioco una “connessione espressiva” (*Ausdruckszusammenhang*) tra base materiale e mondo spirituale, poli tra cui vige lo stesso rapporto che è dato riscontrarsi tra processi fisiologici (come digestione, respirazione, pressione del sangue, battito cardiaco ecc.) e mondo rappresentativo (“le immagini di delirio o del sogno”) in cui si produce l'attività onirica: “Architettura, moda, anzi persino il tempo atmosferico, sono, all'interno del collettivo, ciò che i processi organici, i sintomi della malattia o della salute, sono all'interno dell'individuo” che sogna (GS V/1, 492; PW 509). Se questo parallelismo tra processi organici e genesi del mondo sociale è veritiero, dunque, nel *Passagen-Werk* “si tratta [...] del tentativo di afferrare un processo economico come un profenomeno (*Urphänomen*) ben visibile”, dal quale, del tutto naturalmente, “procedono tutte le manifestazioni vitali dei *passages* (e, in questa misura, del XIX secolo)” (ivi 574; 595). Ad esempio, “le bilance a gettone: il moderno *gnothi sauton*. Delfi.” (GS V/2, 1025; 1053).

È per questa legge espressiva ed onirica, quindi, che le prime costruzioni in ferro imitano i templi greci, avvolgendo le proprie realizzazioni in un'atmosfera mitica e sognante: il volto della modernità ci folgora perciò con uno “sguardo immemoriale”, come lo sguardo di Medusa per i Greci. Lo storico, nell'ora del risveglio, deve liberarsi da questo sguardo pietrificante, ripulendo il passato “dalla sterpaglia della follia e del mito” (GS V/1, 571; PW 592): “Bonificare i territori su cui finora è cresciuta solo la follia. Penetrarvi con l'ascia affilata della ragione [...]. Ogni terreno ha dovuto una volta esser dissodato dalla ragione [...]. È quanto occorre fare qui per il XIX secolo” (*ibid.*). Liberando se stesso, lo storico affranca il proprio passato dallo stato di morte apparente, di incubo e follia in cui, emergendo da quelle oniriche soglie temporali che sono i *passages*, i ruderi del passato sono stati consegnati al suo sguardo dialettico: “Ogni fatto storico esposto dialetticamente si polarizza e diventa un campo di forze in cui si svolge il confronto tra la sua pre- e post-storia”; esso si trasforma in questo modo perché l'attualità, da cui s'irraggia profeticamente lo sguardo dialettico dello storico, “agisce dentro di esso” (ivi 587; 610), recidendo il suo cordone ombelicale col mito e con quella fantasmagoria narcotizzante che l'accompagnava come sua sintomatica *autointerpretazione onirica*. Il passato, fissato in una statica ‘immagine arcaica’, colto dalla coscienza vigile dello

storico diviene una balenante “immagine del ricordo”, dialettica in sommo grado e piena di storicità (e di futuro) fino ad esplodere. Questa immagine gli s'impone improvvisamente, e *lo colpisce giusto in quell'istante* (cfr. GS V/1, 491; PW 508), generando quel transitorio fenomeno d'“integrazione storica” in cui l'esser-stato viene a convergere con il presente in una nuova ed effimera costellazione di significati. In tal modo, lo storico libera le virtualità escatologiche del “passato oppresso”, colte nella rammemorazione e nell'ora del risveglio, ponendolo di fronte alla possibile realizzazione futura del suo potenziale salvifico ‘mancato’ che giace sopito nelle profondità arcaiche del rimosso collettivo: quel futuro salvifico, infatti, abita ancora “nelle immagini di sogno scartate e dimenticate”.⁵⁵

Il percorso che lo storico deve compiere è, a ritroso, quello stesso della produzione artistica enunciato da Carl Gustav Jung: il processo creativo proprio dell'arte, secondo l'archeologia dell'inconscio, consiste in un'inconsapevole animazione di un archetipo, o “immagine primitiva”, traducendolo obliquamente nella lingua del presente per compensare l'unilateralità dello spirito del tempo (quella che altrove si è definita “repressione funzionale”) in cui non è dato realizzare immediatamente quello stesso desiderio che è sotteso alla realizzazione dell'opera (cfr. V/1, 611-2). Sicché, con procedimento inverso, ridare voce al desiderio represso di generazioni di sconfitti (come nucleo rimosso della storia già scritta, delle opere appena abbozzate poiché tradite nella loro carica adveniente, in quanto loro e nostra speranza salvifica), è proprio il compito della coscienza storica al risveglio. Questa attualizzazione retroattiva del passato, capace di riaccendere l'immagine del desiderio di felicità tradito nel presente, è “la morte dell'*intentio*” storicistica; il che, secondo Benjamin, “coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità” (GS V/1, 576; PW 599): “Là dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino” (ivi 593; 615).

4. *Condizione messianica d'arresto: la scacchiera teologica*

L'ora del risveglio, riprendendo l'immagine düreriana della melancholia, è il momento dello *Stillstand* storico, in cui la bilancia del tempo si arresta nel punto di perfetto equilibrio: un piatto è carico di passato, intriso di lutto e sofferenza; sull'altro si regge il presente, pregno d'autentico *interesse* per il ‘già-stato’ e di volontà di riscatto ed affrancamento. Questo stato di equilibrio è l'‘attimo-eternità’ vissuto nei pressi della porta carraia

55 S. BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 44.

da Zarathustra, l'attimo supremo della conoscenza, in cui il passato giunge a cortocircuitazione con il presente, liberando l'uomo dal peso di gravità nell'accettazione meridiana ed estatica del proprio passato: "Quand'è mezzogiorno, le ombre sono solo i neri, acuti margini ai piedi delle cose in procinto di ritirarsi in silenzio, all'improvviso, nella loro costruzione, nel loro segreto. Allora è giunta, nella sua compatta, serrata pienezza, l'ora di Zarathustra, l'ora del pensatore nel 'mezzogiorno della vita', nel 'giardino d'estate'. Come il sole al sommo della sua orbita, la conoscenza delinea i contorni delle cose col massimo rigore" (GS IV, 428; V 436).

In Benjamin, tuttavia, non basta il nietzscheano 'dir sì alla vita';⁵⁶ qui è il tempo stesso a rendersi reversibile: non si tratta dunque di accettare immutato il proprio passato, convertendo prometeicamente il già-stato nel "così io volli", bensì di afferrare repentinamente quella sua struttura noetica (monadologica) per cui esso, nei suoi interstizi salvifici, è scheggia dell'origine, sua ipostasi franta e lacunosa e, tuttavia, ancora complice con l'eternità – sempre *incompiuta* nell'orizzonte mondano – della sua scaturigine. Qui s'innesta la prassi rivoluzionaria, e "la politica consegue il primato sulla storia" (GS V/1, 491; PW 508), per cui "noi non comprenderemo mai il passato senza volere il futuro" (GS II/1, 59; MG 70). Ma si tratta di una politica 'messianica', che affonda le sue radici nel discontinuo e nelle intermittenze della storia, nella struttura monadologica della creazione, nella sua imbastitura 'ideal-eterna' che tende – attraverso lacune e cesure: a balzi repentini (*sprunghaft*) – a riannodarsi all'unità dell'origine (*Ursprung*). Lo storico, il filosofo, "stropicciandosi gli occhi, riconosce come tale [...] quest'immagine di sogno", scorgendo sotto l'apparente irrevocabilità di ciò che è stato (*Gewesenes*) la perenne inconclusività dell'origine, l'immagine folgorante dell'eterno come costante apertura al futuro. Ecco l'attimo della 'leggibilità storica', in cui il "libro dell'accaduto" può esser letto *a rovescio*, permettendoci – in questo istante di sospensione temporale – di riannodare e ritessere gli eventi in modo libero e nuovo, rivoltando ogni *procursus* come un calzino; in questo frangente la storia si cristallizza nel libro insondabile "di una vita mai vissuta, libro di vita nel tempo della quale ciò che non vivemmo a sufficienza si trasforma e si compie" (ivi 97; 99). Questo è anche il compito della memoria involontaria di Proust, capace di attingere al

56 Come è stato osservato, "Benjamin si differenzia da Nietzsche per il fatto che il suo nichilismo, benché antimetafisico, è di provenienza teologica": I. WOHLFARTH, *Nichilismo contra nichilismo. Sull'attualità della politica mondiale di Walter Benjamin*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e un paradigma del moderno*, cit., p.70.

“rovescio della tradizione”,⁵⁷ al “disegno capovolto tessuto sul retro del tappeto” del tempo;⁵⁸ mediante il ricordo involontario noi “tratteniamo tra le mani solo un paio di frange del tappeto, quale oblio l’ha intessuto in noi”; si tratta allora del salvare “la trama e gli ornamenti dell’oblio” che il giorno – con il lavoro diurno e cosciente di una infaticabile Penelope – disfa costantemente, e ciò al fine di “non lasciarsi sfuggire nessuno degli intrecciati arabeschi” della trama profonda del tempo (GS II/1, 311).⁵⁹

La verità, riprendendo l’immagine della filatrice al risveglio, per Benjamin è pur sempre colei che può ritessere i fenomeni, carichi di storicità, secondo un disegno diverso, conformemente all’ordito ideale virtualmente contenuto nell’origine: essa ritesse “quel gruppo definito di fili che rappresenta la trama di un passato nell’ordito del presente”; là dove “è possibile che per secoli siano andati perduti certi fili [...] il corso della storia riprende di colpo e quasi inavvertitamente” (GS II/2, 479; VI 478).⁶⁰

Riannodare, ritessere gli eventi, sottrarli al loro stato di ammasso caotico di rovine e macerie: questa è la partita decisiva che lo storico deve vincere sulla scacchiera della storia. L’automa della prima Tesi di *Über den Begriff der Geschichte*, laddove non sia coadiuvato dal ‘nano teologico’, è il mero simbolo del congegno chiamato materialismo storico, che non può sfuggire alla struttura irreversibile del tempo-natura: esso, preso da solo, scrive Taubes, “si irrigidisce, se non prende al servizio la teologia”.⁶¹ La struttura lapidaria della storia è muta, rigida e schiacciante come un masso che rotola tra le generazioni, indifferente a chi agisce e patisce nel corso luttuoso degli eventi (i “senza nome” della storiografia ufficiale) (cfr. GS I/3, 1241; CS 77); essa è così implacabile ed insensibile al dolore, quasi di una “rigidità cadaverica”, da poter persino apparire sotto le spoglie dell’Anticristo (GS I/2, 695; CS 27). Il fantoccio vestito da turco, che deve esser tale da “reagire ad ogni mossa di un giocatore di scacchi con una contromossa che gli assicurava la vittoria”, può vincere la partita decisiva soltanto se guidato dai fili sottili e invisibili della teologia, teologia che siede sotto la scacchiera dissimulandosi sotto le spoglie di un “nano gobbo”, simbolo di *una visione curva e reversibile del tempo*. Solo la teologia, riattizzando nel passato la scintilla della speranza, rivela la struttura discontinua del tempo, mostrando in ogni istante l’indice segreto di un “arresto messianico dell’accadere”, “come seme prezioso ma

57 U. PERONE, in *Benjamin e il tempo della memoria*, cit., p. 258-259.

58 Ivi, p. 262.

59 Trad. it. di U. PERONE, in *ivi*, pp. 258-259.

60 Cfr. M. LÖWY, *op. cit.*, p. 108.

61 J. TAUBES, *op. cit.*, p. 77.

privo di sapore” interno ad ogni attimo o monade-eternità (GS II/1, 703; CS 51-3). In effetti, nota Benjamin, “il detto apocrifo di un Vangelo: giudicherò ognuno per l’atto in cui lo troverò – getta una luce particolare sul giorno del giudizio. Ricorda l’annotazione di Kafka: il giorno finale è una corte marziale. Ma vi aggiunge qualcosa: il giorno del giudizio, secondo questo detto, non si distingue dagli altri giorni. Questo detto evangelico fornisce ad ogni modo il canone per il concetto di presente che lo storico fa proprio. Ogni attimo è l’attimo di un giudizio su certi attimi che l’hanno preceduto” (GS I/3, 1245; CS 90-1).⁶²

Il filosofo, compresa teologicamente l’essenza della storia in una sorta di “messianismo senza attesa”,⁶³ “cessa di lasciarsi scorrere tra le dita la successione delle circostanze come un rosario” (GS I/2, 704; CS 57). Egli, grazie ad un’illuminazione improvvisa, prende coscienza del proprio “esserci storico” autentico (GS II/1, 56; MG 67): afferra la costellazione salvifica in cui la sua epoca è venuta ad incontrarsi con una determinata epoca anteriore, presentandosi a questa come affrancatrice e dispensatrice di una felicità tanto promessa quanto tradita. Lo storico “fonda così un concetto del presente come quell’*adesso*, nel quale sono disseminate e incluse schegge del tempo messianico” (GS I/2, 704; CS 57), concezione in cui incomincia a delinearci, irrompendo dal fondo oscuro del passato, un “futuro ignoto” eppure ancora possibile, ancora spendibile nell’attualità del presente (GS II/1, 56; MG 67). Come l’indovino, per il quale il tempo non è mai omogeneo e vuoto, lo storico sa che ogni secondo è “una piccola porta attraverso cui può entrare il Messia” (GS I/2, 704; CS 57); ora, “il

62 A questo proposito sono di rilievo le annotazioni di J. Taubes, secondo cui Benjamin andrebbe “sviluppando un concetto di teologia che si accordi con l’immanenza radicale del materialismo storico. Non attraverso una trattazione teologica, ma ponendo in questione l’immanenza stessa, mettendo in evidenza gli elementi che è possibile rilevare in un ‘guizzo passeggero’ (*Tesi V*): in definitiva, il fatto che l’immanenza porti aldilà di sé, che faccia riferimento a elementi trainanti, a possibilità, sviluppa una dinamica che altrimenti rimarrebbe paralizzata. Per Benjamin si tratta di risolvere questa paralisi. Gli esempi teologici non sono usati direttamente; essi piuttosto prendono corpo nell’*ethos*, in ciò che è costitutivo dell’umanità (passaggio rivoluzionario)”: *Le tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin* (Seminario del semestre invernale 1984/5), Appendice I a J. TAUBES, *op. cit.*, p. 79.

63 Cfr. G. MARRAMAO, secondo cui, in Benjamin, “le costellazioni del tempo-ora si convertono nell’attimo non in virtù di una tensione verso il futuro, ma per il fatto che il ricordo (*Erinnerung*) del passato degli oppressi – com’è detto nella tesi VI – *im Augenblick einer Gefahr aufblitzt* [...] è nell’immagine del passato, dunque, e non in qualche ‘progettazione’ del futuro, che si trova depositata la chiave della conversione reciproca di messianismo e materialismo storico”: *La passione del presente*, cit., p. 108.

cardine su cui si muove quella porta è la rammemorazione (*das Eingedenken*)” (GS I/3, 1252; CS 96), come *anamnesi teologica* dell’origine attraverso i meandri del rimosso; essa rievoca dal “folto dei tempi lontani” ciò che è ancora e sempre sarà *attuale* (GS I/2, 701; CS 47).

Solo la teologia, offrendo una visione della storia “che oltrepassa in tutti i sensi” l’ideologia del progresso (GS V/1, 495; PW 512), consegna allo storico quelle chiavi che gli conferiscono – “in una costellazione carica di tensioni” fino ad esplodere – il potere di accedere alle stanze segrete del tempo, dove *ogni istante* “si cristallizza come monade” (GS I/2, 703; CS 51), in attimo di senso compiuto e carico d’eternità, legittimando così la speranza nella resurrezione dei morti e nella ricomposizione dei frantumi. Il principio costruttivo della storia universale, scrive Benjamin, è di carattere monadologico, in cui “il messianico viene disseminato all’interno della storia e nelle generazioni”,⁶⁴ ora, questo principio monadologico “esiste [solo] nella storia della salvezza” (GS I/3, 1234; CS 92): sicché la redenzione, a ben vedere, abita in quelle “cesure” o “intermittenze” salvifiche che – adempiendo il tempo nell’attimo: *in ogni attimo* – destrutturano il *continuum* cronologico svelandone la sua struttura noetica e discontinua, a salti (*sprunghaft*).⁶⁵

Il filosofo, osservando la storia attraverso lo spettro teologico, diviene così, quasi incarnazione mondana del Messia, “l’araldo che invita a tavola i defunti”: essi devono essere riscattati nell’ora senza tempo in cui ‘esser-stato’ e presente giungono ad un punto d’indifferenza dialettico sulla bilancia dell’accadere storico, dischiudendo *la soglia che immette nella simultaneità cristallina del tempo*. Questa spazializzazione del tempo permette di procedere avanti ed indietro tra gli eventi, scardinando il *continuum* storicistico, fatto dai tre dogmi dell’*universalità*, della *perfeffinità infinita* dell’uomo e della *inarrestabilità ed irreversibilità* nella progressione degli eventi (cfr. GS I/2, 700; CS 45).⁶⁶ Si può dunque parlare di due direzioni temporali, rese compresenti nell’ora della leggibilità storica:

64 J. TAUBES, *op. cit.*, p. 80.

65 In tale senso, in sintonia con il prevalere di un momento schiettamente teologico, nelle *Tesi* di Benjamin “l’apocalisse si trasformerebbe nell’opera di salvazione e di restaurazione dello stato di felicità edenica dell’umanità sofferente, conformemente alla dottrina religiosa del ritorno redentore del messia [...]”: A. MUNSTER, *op. cit.*, p. 72.

66 Ciascuno di questi predicati, continua BENJAMIN la Tesi XIII, “è controverso, e a ciascuno potrebbe applicarsi la critica. Però, se si fa sul serio, essa deve risalire a monte di questi predicati e indirizzarsi a qualcosa che è loro comune. L’idea di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile dall’idea che la storia proceda percorrendo un tempo omogeneo e vuoto. La critica di tale procedere deve costituire il fondamento della critica all’idea stessa di progresso”.

“Quella che va dal passato al presente e che presenta i *passages* ecc. come precursori, e quella che va dal presente al passato per far esplodere nel presente il compimento rivoluzionario di questi ‘precursori’” (GS V/2, 1032; PW 1060). Solo in questa inversione del flusso temporale – *nuotando controcorrente* – si rende giustizia al nostro desiderio di felicità e all’infelicità di chi ci ha preceduto. Non c’è redenzione possibile, infatti, che non riguardi anche i defunti, le vittime delle generazioni trascorse. Ed essa può essere soltanto teologica, messianica,⁶⁷ così come il nesso ‘storiografia-politica’ non può che fondarsi in quello ‘rammemorazione-redenzione’ (GS I/3, 1248; CS 74). Ecco il cardine teologico delle “basi formali e metafisiche” della filosofia di Benjamin; ed è a partire da esso che, nel *Diario moscovita* (1927), egli esprime le sue perplessità rispetto ad una possibile adesione, effettivamente coerente e speculativamente motivata, al cuore filosofico dell’ideologia del partito comunista – il materialismo storico –, chiedendosi dunque “se vi sia qualcosa di rivoluzionario” (in senso schiettamente politico) nel suo lavoro scientifico, conciliabile con “le basi formali e metafisiche” del suo pensiero (GS VI, 359; II 566). Da qui, dunque, l’importanza del rinvio “agli oggetti della teologia, senza i quali non si può pensare alla verità” (GS I/1, 208; II 70).

Qui l’*acedia*, a cui è in preda chi non scorge la struttura monadologia del tempo, disperando così “di poter impadronirsi dell’immagine storica autentica” (GS I/2, 696; CS 29), indossa le ali della speranza. Essa, come l’angelo della storia, si libra sul vortice di macerie che sale sino al cielo, su quella catastrofe di eventi luttuosi scaraventata ai suoi piedi che è la storia di ogni tempo. Ma l’angelo, ricorda Benjamin, deve stare in guardia, prestare attenzione che le sue ali non rimangano impigliate in quella bufera che lo storicismo chiama progresso (ivi 697-8; CS 35-6), impedendogli d’intrattenersi – con sguardo compassionevole e colmo di *piétas* – presso i morti ed i frantumi del tempo, che aspirano ad un evento salvifico di carattere *retrospettivo*. Il

67 In tal senso, sostiene E. STIMILLI, sia in Taubes sia in Benjamin vi sarebbe una concezione teologica che prende congedo “da una configurazione apocalittica della storia che [...] concepisce il ‘giorno del Giudizio’ come ‘spettacolo della fine’ [...]. Attraverso Benjamin, Taubes prospetta allora *un passaggio dall’apocalittica al messianismo* e, all’interno stesso di una impostazione messianica, distingue una concezione futurologica da una, come quella di Benjamin, attualizzante: ‘La terza tesi – afferma Taubes – letta in termini ontologici e compresa come tesi ontologica, segna il luogo a partire da cui Benjamin mostra che la dissoluzione del tempo è già la sua caduta. Benjamin non sostiene alcun futurologismo messianico; il suo è, piuttosto, un *attualismo messianico*’”: *Jacob Taubes*, cit., pp. 254-255.

vero futuro non sta infatti soltanto al di là del progresso, bensì anche al di là anche dell'*eschaton* mondanizzato della prassi rivoluzionaria. Esso, ben diversamente, vive nel passato disilluso e represso nelle proprie aspettative redentive come uno spettro sopito, come labili ed impalpabili fili interrotti, trame spezzate di cui è intessuta la storia profana e fenomenica. A queste trame solo la teologia, obliterando la concezione storica di uno sviluppo lineare ed irreversibile, può attingere con “un balzo di tigre (*Tigersprung*) nel passato”: “L’idea di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile dall’idea che la storia proceda percorrendo un tempo omogeneo e vuoto. La critica all’idea di tale procedere deve costituire il fondamento della critica all’idea stessa di progresso” (ivi 700-1; CS 45).

Questa critica, per Benjamin, è innanzitutto teologica, solo in seconda istanza politica; essa, come l’angelo di Klee, assecondando un procedimento essenzialmente anamnastico, è rivolta all’indietro, attenta alle pieghe redentive nascoste tra i cascami del passato: la vera felicità, anche per il bambino, è quella che egli presagisce aggrappandosi alle pieghe rassicuranti delle vesti materne, in cui egli sa nascondersi tesori di inusitata bellezza. Lo storico, rivolgendosi allo studio di una determinata epoca, dovrebbe fare lo stesso, attento a quelle increspature del tempo in cui, sebbene in forma di rimosso e di oblio, giace la speranza di felicità dell’intera umanità. Solo la teologia offre l’immagine di un tempo “riempito dell’adesso” (ivi 701; CS 46-7), di un “infinito temporale qualitativo” – contrapposto alla “vuota infinità del tempo” ordinario – fondato “su attimi e discontinuo”, tra le cui involuzioni sinuose, cariche di storicità, emergono le schegge del tempo salvifico. Come ha ben visto Proust a proposito della memoria, “solo tra le pieghe si trova l’essenziale”: quelle immagini, quelle sensazioni tattili che ricerchiamo scomponendo i ricordi, “passando dal piccolo al piccolo, e da questo al minuscolo”, scorgendo con sorpresa che ciò che giace in questi microcosmi autarchici “diventa sempre più potente”: essi sono il repository – dimenticato, ma pronto a tradursi in realtà – del nostro desiderio di felicità (GS VI, 467-8; V 248). La felicità, ad un tempo ciò che è sempre nuovo eppure antichissimo, “c’è solo nell’aria che abbiamo respirato, con le persone con cui avremmo potuto parlare, con le donne che avrebbero potuto darsi a noi” (GS I/2, 693; CS 23): in altre parole, negli *atti mancati* del nostro esistere di un tempo.

Sprofondando nella sua essenza metafisica, a partire dal ‘tempo-ora’ (*adesso*) del risveglio, il passato riemerge così nel presente come dal fondo

di un precipizio luttuoso (quasi “anticamera della redenzione”⁶⁸); abisso irredento da cui reclama ancora giustizia la sofferenza chi ci ha preceduto, il senza voce della storiografia ufficiale. Ogni istante di tempo messianico è una ‘soglia profetica’, “il bivio particolare” proprio di una determinata generazione (cfr. MG 108), per cui essa si trova a decidere *aut pro aut* contro la propria ed altrui (quella dei nostri padri) salvezza. In esso la vita si ferma, librandosi nel vuoto di una *Jetztzeit* senza tempo, per far emergere dal proprio passato la fiamma della speranza: “Come esistono piante che, secondo i popoli primitivi, conferiscono il potere di vedere nel futuro” (GS VI, 484; V 263), ci sono istanti, brani divelti del tempo, in cui la storia appare come compendata in un’immagine di estrema intensità, da cui traspare “il disegno provvidenziale del frammento” (GS II/2, 679; IV 453). Questi istanti si stagliano sullo sfondo discontinuo del tempo vissuto come “intervalli” (*Abstände*), interruzioni e punti di sospensione in cui il decorso storico, sottratto alla continuità degli eventi, risulta di fatto “soppresso e superato”. Come dalle pagine bianche di un diario (in cui chi scrive il proprio passato narra ‘profeticamente’ anche la storia del suo essere futuro, il silenzio di una vita mai vissuta, ovvero “il tempo che non consumammo” ancora a disposizione della memoria nell’attimo del ricordo) emerge il “tempo puro”, capace di trasformare l’ineluttabilità dell’accaduto in “destino salvifico” – in esso il nostro io non ritrova più nulla di accidentale, ma solo il suo carattere immortale e redento atteso con trepidazione nella speranza –; così la storia, rapprendendosi nell’attimo in monade, viene riscritta dallo storico, nello “spazio immaginale” (*Bildraum*) del risveglio, seguendo l’ordito essenziale sotteso alla creazione: immune a tutto il già divenuto, nell’attesa di un ultimo intervallo – la morte – in cui tutto l’accaduto sarà finalmente ricomposto e salvato, ovvero assolutamente “citabile” in ogni suo punto e in ciascuno dei suoi momenti (GS I/2, 694; CS 23). Poiché, scrive Benjamin, “l’immortalità esiste solo nella morte e il tempo [puro e redento] si leva solo alla fine dei tempi” (GS II/1, 103; MG 105).

Nelle mani di questo intervallo, sospeso “tra i cento morti che circondano il passato e la nostra immortalità futura”, riposa, placata e in perfetto equilibrio, “la bilancia del nostro tempo e di quello immortale” (ivi 101; MG 103). Il suo equilibrio precario, sempre passibile di essere alterato irrimediabilmente da chi non è perfettamente desto e pronto ad afferrare l’attimo della leggibilità storica – punto critico e di svolta da cui si biforca “l’aut-aut decisivo” della “sacra decisione”: o per l’immanenza radicale del tempo lineare e vuoto dello storicismo (soggiogata dall’idea fallace della “perfettibilità infinita

dell'umanità") (GS I/2, 700; CS 45); o per la regressione attualizzante verso quell'origine-vortice che emerge dalle fenditure della struttura monadologica e discontinua della storia –, permette allo storico, nell'attimo fugace e senza tempo della rammemorazione (*Eingedenken*), di compiere quel "balzo" (*Sprung*) a ritroso verso l'origine: centro permanente d'irradiazione della realtà da cui si storicizza il tempo messianico della redenzione, presenza discreta e impalpabile nella storia creaturale alla stregua di lacerti divelti dell'eterno. Qui, a partire dall'*Ursprung*, "in quel centro dove nasce il nuovo" (GS II/1, 72; MG 108), "le cose passate diventano futuro", facendo sì che il nostro passato, accolto nell'immediato come mero destino ineluttabile, divenga – in una sorta di *ripetizione differenziale* dell'accaduto⁶⁹ – oggetto di profezia (ivi 102; MG 104): l'origine, di fatto, rimanda sempre ad uno stato determinato di sospensione, o *istanza decisiva*, "in cui la storia riposa raccolta come in un punto focale, a cui alludono da sempre le immagini utopiche dei pensatori" di tutte le epoche. Essa origine può essere scorta soltanto nella "struttura metafisica" del tempo, celata nel "grembo profondo di ogni presente", come il vero regno messianico (ivi 75; 137).

La speranza nella salvezza, tuttavia, ciò che più desideriamo scorgere nel paesaggio desolato della nostra esistenza passata, dispiega le sue ali redentrici solo nell'intervallo supremo, la morte. Essa, "il grande intervallo", cesura estrema del tempo – altra maschera della dama ancipite 'speranza-melancholia': allegoria che è come la chiave di volta dell'intera speculazione benjaminiana –, per questo suo carattere ultimativo in grado di sospendere una volta per tutte il tempo della creazione riconnettendo i frantumi, rispetto al tempo profano, può pure assumere i tratti del 'grande nemico', le cui ali oscure di angelo delle tenebre gettano una coltre luttuosa sulla nostra vita vissuta: "Docile s'irraggia nel tempo l'amata nel paesaggio/ ma ostinato incombe al centro l'oscuro nemico./ Le sue ali sono assonnate. Il nero redentore del paese/ spira il suo No cristallino, e decide la nostra morte" (ivi 98; MG 100): nell'attesa, però, di un "nuovo irraggiamento" di tempo messianico, capace di liberare il futuro (lo "stato della perfezione immanente" alla storia stessa) da quella forma degenerata, destinale e mitica, che lo imprigiona nel nostro passato (come preistoria atavica) e nel nostro presente (cfr. ivi 87; MG 149). Ogni epoca, scrive infatti Benjamin, vista nella sua struttura eidetica, è sempre "metafora, mimesi di uno stadio della storia supremo e metafisico" (ivi 75; MG 137), ovvero partecipazione alterata di un'origine inesauribile e sempre ancora futuribile.

69 E. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, p. 32.

CONCLUSIONI

Dall'abisso della Trauer: redenzione allegorica e potere 'mimetico-simbolico' dell'allegoria

Se la rinascenza platonica, conformemente ad una “metamorfosi umanizzante” della complessione saturnina,¹ aveva visto nella melanconia l’emblema del sapiente, per Benjamin – radicalizzando questa dimensione ipertrofica del pensiero riflettente – essa sembra denotare “quello moderno del filosofo nei suoi tratti estremi”, *mondani e postlapsari*: il sapere mortificante e luciferino. Il filosofo, “nell’accanimento nichilistico della *riflessione*”,² è posto innanzi ad una totalità di senso che si dà solo come ‘perduta’ ed irraggiungibile; sicché la ‘Dama melancholia’, quale emblema della complessione luttuosa del sapere mondano, acquista i tratti di natura quasi spettrale: il suo sguardo di ‘genio alato’, mirando ad una contemplazione che trapassa la sfera del sensibile nella direzione di Urano (al di sopra di cui sono collocati i modelli trascendenti del reale, il regno delle forme platoniche), si fa *invidus et tristis*.³

Eppure, in tutto il pensiero di Benjamin, traspare uno sfondo di *speranza* in una sempre possibile redenzione (*Versöhnung, Rettung*). Essa, presenza discreta e quasi inafferrabile, non è un evento esterno che s’insinui nelle “fessure del tempo” della storia mondana come un *Deus ex machina*; la speranza, conformemente ad una immagine cara a Benjamin, assomiglia piuttosto all’interno della coperta del fanciullo: mentre la sua faccia esterna è grigia e polverosa, quella interna è decorata da svariati colori, ammantando soffice e calda i suoi sogni più gioiosi in un avvenire carico di felicità. Solo il bambino conosce la coincidenza paradossale di questi due aspet-

1 A. WARBURG, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell’età di Lutero*, in *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 357.

2 G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, cit., p. 118.

3 R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *op. cit.*, p. 272.

ti antinomici, attraverso un gioco di ribaltamenti dialettici fra interno ed esterno in cui egli, come un abile prestigiatore, esercita la sua vertiginosa *ars coincidentiae*. Il fanciullo, ricorda Benjamin nell'*Infanzia berlinese*, è maestro nel gioco del calzino, che consiste nell'estrarre la calza, arrotolata su di sé, da se stessa (acquisendo quest'ultima il semblante di una "borsa lanosa"): quasi che in essa fosse celato un regalo segreto nascosto come nel fondo di un sacco. Ciò, secondo Benjamin, dovrebbe mostrare come esterno ed interno, "forma e contenuto, custodia e custodito, siano la stessa cosa"; ovvero come fenomeno e idea, natura corrotta e mondo salvato (dal punto di vista della soggettività, *spleen e idéal*) si coappartengano indissolubilmente (GS IV/2, 977; V, 415-6). Forse, svolgendo questa metafora, si potrebbe dire che in Benjamin l'invocazione speranzosa a Dio, a motivo di una creazione concepita come una caduta naturalizzata, sia come il controcanto dialettico del lamento di disperazione che deriva dall'immergersi, quasi fino a perdersi in essa, nell'esperienza delle condizioni tragiche e luttuose dello stato creaturale, affette da una materialità morbosa e non redimibile (il male, quale principio ipostatico). E la salvazione, allora, è come il risvolto interno e celato di quel manto grigio e luttuoso che ricopre l'intero creato, ed a cui non è dato porre rimedio se non nell'attesa e nella speranza; dove però il rischio è che la grazia, attesa vanamente, abbia solo il merito di accentuare 'il peso della colpa', che di per sé non può essere redenta: di fatto, una "catastrofe naturalmente necessaria [è] inscritta nel corso del mondo" (GS I/1, 368; II 227).

In questo gioco di ribaltamenti dialettici e paradossali, com'è stato scritto, s'incarnerebbe il paradosso teologico (tipico della teologia dialettica) per cui "non si dà resurrezione che sia sprofondamento, e sprofondamento che non sia resurrezione, nella compiuta in-differenza [...] carica di tensione fra perdizione e salvezza, distruzione e ricomposizione".⁴

La salvezza, come Benjamin afferma rileggendo le *Affinità elettive* di Goethe, è come la stella che passa sulle teste degli amanti (Edoardo e Ottilia) al momento del tragico epilogo della vicenda. Essa si manifesta timidamente nella scheggia siderale che attraversa il firmamento, come runa e lacerto (carichi d'eternità) di un ordine della creazione *salvato* e tuttavia *non presente*: "Come una stella cadente – scrive Goethe a conclusione del romanzo – la speranza passò sulle loro teste"; in questa speranza, continua Benjamin, "la più effimera e paradossale, emerge da ultimo dall'apparenza della conciliazione, così come, via via che il sole si spegne, sorge nel crepuscolo la stella della sera che illuminerà la notte" (GS I/1, 200; AN

4 G. GURISATTI, *op. cit.*, p. 150.

241). La stella cadente, “che precipita nell’infinita lontananza dello spazio, è assurda a simbolo del desiderio realizzato”; la temporalità che essa rivela è quella che non distrugge, ma realizza soltanto: è dunque “l’antitesi del tempo infernale in cui decorre l’esistenza di coloro cui non è dato compiere nulla di ciò che hanno iniziato” (GS I/2, 635; AN 114-5).

Questa speranza, come remoto irraggiamento dell’origine, apre così la realtà mondana, franta ed irredenta, al *mistero*, attraverso cui s’intravede (come estrema possibilità, mai realizzabile *in hoc saeculo*) un ambito superiore ed inaccessibile alla lingua propria del dramma oggetto della narrazione goethiana:⁵ il mistero della speranza “promette più che una mera riconciliazione: la redenzione” (GS I/1, 205; AN 242). Paradossalmente, ribadisce Benjamin, “solo per chi non ha più speranza è data la speranza”: addirittura – come pensava Kafka – sarebbe data “una quantità infinita di speranza, solo non per noi”;⁶ e la redenzione si ha “solo a partire da un dominio superiore, quello teologico”, che tuttavia si sottrae ad ogni comprensione filosofica.⁷

A questa *impossibile possibilità*, ricorda Scholem, farebbe pensare anche l’*Idea di un mistero* (cfr. GS II/3, 1153-4; VI 153), breve componimento che Benjamin scrisse sotto l’influenza di Kafka, eroe tipicamente moderno intimamente lacerato tra pensiero nichilista (secondo cui “noi siamo pensieri nichilistici, pensieri di suicidio, che affiorano nella mente di Dio”) (GS II/2, 414; VI 132) e ricerca disperata di una possibile redenzione; dunque, tra “esperienza mistica (che è innanzitutto esperienza della tradizione)” ed esperienza dell’uomo che vive deietto nell’orizzonte dissacrato della grande città moderna.⁸ Kafka cercava infatti di raggiungere la salvezza attraverso il rovescio del nulla della rivelazione, mediante un

5 Da ciò, secondo Benjamin, lo scindersi dell’opera di Goethe in romanzo e novella, a cui – inserita *ex abrupto* nel corso della narrazione – sarebbe affidato il linguaggio della salvezza. Per questi aspetti cfr. R. SOLDANI, *Walter Benjamin. Messianismo come metodo filosofico*, in “Filosofia” (gennaio-aprile 2001), LII, fasc. I, pp. 95-105.

6 Lettera a Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit. vol. II, p. 764; trad. it in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 348. Questa enunciazione, scrive Adorno, “potrebbe fungere da motto della sua metafisica”: *Über Walter Benjamin*, cit., p. 13.

7 Qui, come è stato osservato, Benjamin sembra recepire “dalla tradizione della mistica ebraica la convinzione che la redenzione venga preceduta dal fallimento, che assume proprio nella sua negatività valenze messianiche”: M. PONZI, *Le figure dell’angelo*; in AA.VV., *L’angelo melanconico. Walter Benjamin e il Moderno*, cit., p. 48.

8 Lettera a Scholem del 12 giugno 1938, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit. vol. II, p. 760; trad. it in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 345.

esercizio di scrittura che sarebbe *ex negativo* l'invocazione di una speranza proprio nel momento in cui in essa (quasi soffocata da uno schiacciante ed incolmabile senso di perdita) si esprime la più completa disperazione:⁹ “Ho cercato di mostrare come Kafka ha cercato di trovare a tastoni la redenzione nel rovescio – così scrive Benjamin proprio a Scholem –, direi quasi nella fodera di questo ‘nulla’”.¹⁰

Benjamin, nel corso della narrazione, si sofferma sul significato della storia del mondo creaturale nella forma di un racconto in cui un avvocato, che deve difendere la natura muta e malata, sporge querela allo stesso tempo contro la creazione e contro la mancata venuta del promesso Messia. Il tribunale ascolta dei testimoni – un poeta, un pittore, un musicista e un filosofo, tutti convinti di un'imminente venuta del Redentore – per tentar di stabilire ciò che sarà in futuro. La questione, tuttavia, non si può dirimere, neanche col martirio e con la tortura. Generazioni di giurati colmi di speranza si susseguono senza che possa essere emessa la sentenza sul possibile esito della creazione,¹¹ permanendo essa assoggettata ad una materia infetta e morbosa, eternamente sospesa tra condanna all'esilio e promessa di redenzione. Nulla di strano in ciò: nella visione filosofica benjaminiana creazione e colpa sono a tal punto connesse, che la salvezza, laddove essa fosse possibile, assumerebbe necessariamente il significato nichilistico di un'abolizione radicale del creato (il superamento del male, conformemente al frammento anassimandro, non potendo essere pensato altrimenti che “come annientamento delle realtà finite, le quali debbono essere così punite per il loro essersi emancipate dall'essere puro”¹²). La liberazione del mondo dal male, detto altrimenti,

9 “Il mondo di Kafka è il mondo della rivelazione, certo in quella prospettiva in cui viene ricondotto al proprio nulla. Non posso affatto condividere la tua negazione di questo aspetto [...] l'*ineseguibilità* di ciò che è rivelato è il punto in cui una teologia *rettamente* intesa (quale la concepisco io; è quella teologia calata nella mia Kabbalah [...]) da un lato, e dall'altro ciò che fornisce la chiave per accedere al mondo di Kafka, coincidono nel modo più esatto. No, caro Walter, il suo problema non è la sua assenza in un mondo *preanimistico*, ma la sua *ineseguibilità*”: Lettera di G. Scholem a Benjamin del 17 luglio 1934, in BENJAMIN E SCHOLEM, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, trad. it. di A.M. Marietti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 147-148.

10 Lettera a Scholem del 20 luglio 1934, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit. vol. II, p. 614; trad. it in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 256.

11 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit., p. 225.

12 G. RICONDA, *Plotino nel pensiero di Sestov*, Introduzione a L. SĚSTOV, *L'eredità fatale. Etica e ontologia in Plotino*, a cura e trad. dal russo di V. Parisi, Torino, Ananke, 2005, p. 9.

implicherebbe *ispo facto* un giudizio divino come distruzione del mondo sublunare. Di fatto, scrive Benjamin, Kafka ha potuto vedere, “nello specchio che la preistoria gli presentava nella forma della colpa, l’avvenire [soltanto] nella forma del giudizio”: l’unica *chance* dell’accusato, rispetto a questo giudizio di sicura condanna, sta nel ritardare la sentenza; per questo nelle sue storie l’epica riacquista la funzione che aveva in Scheheradaze: “Quella di procrastinare gli eventi”; la dilazione è la sola speranza dell’accusato, “se il procedimento non trapassasse lentamente nel verdetto” (GS II/2, 427; VI 143). Forse, osserva Benjamin, “l’obbligo di presentarsi a giudizio suscita una sensazione simile a quella di aprire un baule chiuso da anni sul pavimento”, simbolo – come l’essere enigmatico di nome Odradeck – di una colpa misteriosa e del dimenticato: “Rimanderemmo volentieri l’impresa fino alla fine dei tempi [...]” (GS II/2, 431; VI, 147).

Il “rigido volto della natura significante” (GS I/1, 347, II 207), come Benjamin afferma in altro luogo, si configura come una “corsa implacabile di ogni vita verso la morte”, in cui non è dato trovare la minima presenza di un dio trascendente, di una provvidenza salvifica: “Sul volto della natura sta scritta la parola ‘storia’ nei caratteri della caducità” (ivi 253; II 213). La legge fatale della mortalità “è la potenza naturale elementare dell’accadere storico”; esso, tuttavia, è “un accadere che non è soltanto natura, poiché lo stato creaturale riflette ancora il sole della Grazia; ma lo riflette nello specchio della palude della colpa adamitica” (ivi 308; II 168).

La speranza, in un breve frammento, è rappresentata da Benjamin con i tratti di una figura femminile alata, “che si abbatte possente come un’onda su di noi”, altro ‘*pendant* dialettico’ e allotropo (o variante figurale) della ‘Dama melancolia’. ‘Donna melancolia’ e ‘Donna attesa-speranza’ (GS V/2, 1024; PW 1052) (che “è in una certa misura *l’interno foderato* della noia”, o l’interno variopinto della fodera del tempo intriso di rassegnazione e caducità) (GS V/1, 176; PW 172), ovvero lutto e salvezza, in effetti, sono come *i due volti di Giano* dell’antinomica filosofia benjaminiana della storia, capace di stringere “in legame inscindibile le energie vitali angeliche e demoniche”.¹³ Chi coglie nel profondo questa polarità dialettica, conformemente ad una *metafisica dell’attesa* che affiora dalle profondità di quel “mondo infernale” che è la creazione – secondo cui “la noia è la soglia delle gradi cose” (GS V/2, 1024; PW 1053) –, non ha ancora perso del tutto la speranza; chi attende, ricorda Benjamin, “incamera il tempo per restituirlo in una forma mutata” (GS

13 G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 40.

V/1, 164; PW 159), nella speranza che i morti infine possano essere ridestati, che “tutto il passato [...] sia immesso nel presente in un’apocatastasi storica” (ivi 573; PW 594).

In *Strada a senso unico* Benjamin dunque scrive: “FIRENZE, BATTISTERO. Sopra il portale la *Spes* di Andrea Pisano. Seduta, leva impotente le braccia verso un futuro che le rimane irraggiungibile. E tuttavia è alata. Nulla di più vero” (GS IV/1, 125; II 443).

Nella considerazione benjaminiana della storia, la redenzione non è posta sullo stesso piano della realizzazione mondana della felicità. Da qui “il rifiuto dell’idea del progresso”, di uno sviluppo lineare e continuo degli eventi: in tutti i suoi movimenti, scrive Benjamin citando Hermann Lotze, “la storia non potrebbe raggiungere una meta che non sia sul suo stesso piano, e noi potremmo risparmiarci la fatica di cercare lungo la sua durata un progresso che essa è destinata a compiere non in questa, ma in altezza [...]”, vale a dire verso l’eternità, implicando un’assoluta discontinuità rispetto al tempo omogeneo e vuoto dello storicismo (GS V/I, 600; PW 623). In effetti, scrive ancora Benjamin nel già citato *Frammento teologico-politico*, “il regno di Dio non è il *télos* della *dynamis* storica; esso non può essere posto come scopo. Da un punto di vista storico, esso non è scopo (*Ziel*), ma termine (*Ende*)” (GS II/1, 203; RT 171), ovvero ciò che pone fine – nel senso di essere il “*limes* del progresso” (GS I/3, 1235; CS 95) –, alla storia creaturale compiendola in un senso metastorico e metamondano (GS II/1, 203; 271). Si tratta di una “fine-interruzione della storia”¹⁴, conformemente ad una sorta di “escatologia antiteleologica”,¹⁵ tale da trasfigurarla nello specchio dell’eternità. La redenzione, paradossalmente, data l’assoluta asimmetria dei piani, si realizza soltanto nel *medium* della distruzione dell’ordinamento mondano, convertendo i frantumi in una nuova totalità di senso, la quale si configura come riattualizzazione delle virtualità inesprese raccolte *compliciter* in un’origine sempre adveniente; sicché il Messia “non compare alla fine di uno sviluppo”, bensì egli, ben più radicalmente, rappresenta il “troncarsi (*Abbrechen*) della storia” per ritessere in modo nuovo l’ordito degli eventi, *trattenendo* i frantumi d’eternità disseminati nella storia passata (GS I/3, 1243; CS 88). Gli elementi dello stato finale, scrive Benjamin nella giovanile *La vita degli studenti* (1914), “non sono tendenze informi

14 F. DESIDERI, *La porta della giustizia*, cit., p. 49.

15 P. FIORATO, *Una debole forza messianica. Sul messianismo antitescatologico di Hermann Cohen*, in “Annuario Filosofico” (1996), n. 12, p. 301.

di progresso, né sono chiaramente visibili; sono, al contrario, creazioni, opere, pensieri sommamente minacciati, malfamati e derisi, che giacciono nel grembo profondo di ogni presente” come frammento e scoria dell’origine (GS II/1, 75; MG 137). La redenzione, più che essere lo stato finale di uno sviluppo, è dunque “la collazione ultima, al termine di ciascuno dei processi ‘monadologici’ di cui la storia è costituita, di tutti i tentativi messianici intrapresi sino ad allora dall’umanità”.¹⁶

Forse è per questo che il dramma barocco tedesco allude ad una possibilità di salvezza soltanto nell’esito catastrofico dell’intera vicenda creaturale; sicché “solo il lamento profondamente percepito e udito diventa musica”, il linguaggio proprio della redenzione:¹⁷ quasi “rinascita dei sentimenti in una natura soprasensibile” (GS II/1, 140; MG 176); o, per lo meno, “l’ultima lingua universale dopo la costruzione della Torre” (GS I/1, 388; II 248), eco lontana e quasi impercettibile della lingua edenica. La salvezza brilla fievolemente dall’abisso della stessa cateratta in cui il sovrano, detenendo “lo scettro dell’accadere storico” – vero e proprio “emblema della creazione decaduta” (ivi 250; II 110) – fa precipitare le sorti del regno con la sua azione sanguinaria e perversa. Ma la catastrofe, appena irrompe sulla scena desolata del dramma, può divenire – come per incanto – allegoria della salvezza, liberando così la storia mondana da quella *facies hippocratica* di una natura perversa e peccaminosa che l’affligge nel suo nudo stato di colpevolezza. Come nei dipinti di Grünewald la splendente aureola dei santi “emerge dal nero più cupo”, così lo splendore di una possibile redenzione “è grande solo se trionfa nella notte” (GS II/1, 130; MG 163). Qui, nella profonda notte del *Trauerspiel*, “il lutto evoca se stesso, ma [infine] anche si redime” nel puro gioco dei suoi immediati controcanti e repentini ribaltamenti ludici (*spielhafte Widerspiele*) (GS II/1, 130-40; MG 175).

La fiaccola della speranza, secondo Benjamin, arde soltanto nell’oscurità nella notte della perdizione e della perdita di ogni speranza, come una luce interiore “che si accende nella notte della tristezza” (ivi 403; II 262), “la notte salvata”,¹⁸ e la vita del melanconico, come avviene esemplar-

16 S. MOSES, *op. cit.*, p. 140.

17 Secondo Benjamin “la colpa originaria, metafisica, dinanzi alla quale non vi è responsabilità alcuna, potrà essere riscattata, redenta, solo dalla musica che copre contestualmente l’area dell’antitesi [la colpa] (la redenzione) ma anche quella della sintesi (la speranza)”: E. MATASSI, *Il problema della musica in Walter Benjamin e in Günther Anders*, in AA.VV., *Teologia e politica. Walter Benjamin e una categoria del moderno*, cit., p. 367.

18 Lettera a F.C. Rang del 9 dicembre 1923, in W. BENJAMIN, *Briefe*, cit. vol. I, p. 323; trad. it in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

mente nell'*Amleto* – le cui immagini e figure sono tutte “dedicate al genio düreriano della Melancholia alata”, riuscendo però a far scoccare la scintilla cristiana proprio dalla rigidezza barocca di ciò che è triste e melanconico –, “rimanda, prima di estinguersi, alla provvidenza cristiana, nel cui grembo le sue tristi immagini si trasformano in esistenza beata” (ivi 335; II 195).

Questa *reversio* (*Umschlag*) repentina della morte in resurrezione è intrinseca a certe raffigurazioni emblematiche proprie del barocco, in cui una stessa immagine, offerta alla *rimuginatio* del malinconico, si sdoppia nel suo significato divenendo oggetto di una *duplex theoria*, che associa concetti contraddittori ad uno stesso oggetto avvalendosi di una seconda prospettiva anamorfica: “Gli *Emblemata selectiora*, per esempio, contengono una tavola in cui si vede una rosa al tempo stesso mezzo fiorita e mezzo appassita, mentre, nello stesso paesaggio, il sole sorge e tramonta insieme” (GS I/1, 370; 229). In effetti, scrive Benjamin, il dramma barocco, assecondando l’atteggiamento tipico della reazione controriformistica, “segue ovunque l’immagine scolastica medievale della melanconia” nei suoi legami con la teoria degli umori; ma con questa peculiarità: “Il suo stile e il suo linguaggio non sono pensabili senza quella svolta audace per cui le speculazioni rinascimentali riconobbero nei tratti della meditazione lacrimosa il riflesso di una luce remota, che le brillava incontro dal fondo del suo rimuginare” senza fine (ivi 334; II 194). Si tratta del bagliore di una speranza che rinasce sempre dalle proprie ceneri e dal lutto, dal parossismo satanico della vuota soggettività in cui la melancholia, “incontrando se stessa” nel suo lugubre sprofondamento ctonio, tende a risolversi e riflettersi *dialettamente*¹⁹ nel proprio contrario (ivi 335; II 195), finendo così per essere riassorbita nell’economia del tutto e nell’onnipotenza divina (cfr. ivi 407; II 267): “La melancholia tradisce il mondo per la conoscenza”; ma il suo ostinato immergersi nei “frammenti del mondo cosale”, infine, “solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle” (ivi 334; 194).

La natura decaduta è lo specchio nella cui unica cornice il mondo morale si propone agli occhi del Barocco. Uno specchio concavo, che “può riflettere solo deformando” (ivi 270; II 131). Deformando, questo ‘berillo magico’ di sapore cusaniaco, ribalta e inverte ciò che in esso si riflette trasformandolo nell’immagine salvifica di un ordinamento morale (trascendente) che si rivela come il *rovescio speculare* di quella “corsa implacabile di ogni

19 “Il termine ‘dialettico’ sta forse a significare che dopo aver attraversato l’allegoria barocca, non ci si poteva arrestare in malinconica contemplazione del vuoto in cui questa sfocia [...]. ‘Dialettico’ vuol forse dire avvertire le impercettibili vibrazioni del vuoto ‘barocco’, saperne comporre ‘nuova’ musica”: F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., pp. 128-129.

vita verso la morte” che caratterizza lo stato creaturale. Questo ribaltamento repentino, procedente per semplice giustapposizione di rigide antitesi alla tesi mitica dello stato di natura affetto da una caduta ontologica (per cui il pensiero di Benjamin in generale sarebbe “caratterizzato da un’ambiguità bifronte in cui i concetti si rimandano e si riversano nel loro apparente contrario”²⁰), è l’apoteosi barocca: “mimesi rovesciante” della storia-natura, in cui il mondo salvato si rivela come “*riflessione e deformazione* [...] dei contenuti infernali”.²¹ Essa, più che essere il fine di una storia della salvezza, sarebbe piuttosto da intendersi come salvazione del mondo creaturale *nella riflessione deformante* della sua imminente sopraffazione da parte di quel cieco destino in cui s’inscrive ogni accadimento del mondo sublunare.

L’apoteosi barocca, ricorda Benjamin, è dialettica, e “si compie nel rovesciamento (*Umschlag*) degli estremi” (GS I/1, 337; II 197); essa è come il *controcanto* della visione peculiare al Barocco che tende a mostrare in ogni cosa il marchio del “troppo-terreno (*Allzu-Irdisch*)” (ivi 356; II 215): *vanitas vanitatum vanitas* (cfr. ivi 359; II 219). La caducità, infine, scrive Benjamin, viene essa stessa offerta come allegoria allo spirito del melancolico, a sua volta significante qualcosa d’altro; ovvero, “come allegoria della resurrezione”: “Nei monumenti mortuari del barocco – per una sorta di salto mortale all’indietro – la visione allegorica si capovolge in redenzione”; sicché quel mondo di “creature magico-concettuali” che sono le cose (ivi 399; II 259) – mondo che dapprima si concedeva e tradiva allo spirito di Satana –, ad un tratto, con un improvviso cambiamento di scena, si rivela come per incanto lo stesso mondo di Dio; sicché l’allegorista, infine, “si risveglia nel mondo di Dio” (ivi 406; II 265).

Questa sarebbe, dunque, l’essenza dello sprofondamento melanconico, colto nel suo parossismo riflessivo e nel suo “furore emblematico”: che i suoi oggetti ultimi, già allegorici, “nei quali esso credeva di toccare il fondo, si capovolgono [nuovamente] in allegorie, che il nulla in cui questi oggetti si rappresentavano viene colmato e poi negato, e così l’intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione” (ivi 406; II 266). Si tratta dunque di un’allegoria all’ennesima potenza, di un’allegoria dello stesso elemento allegorico e dunque di sé medesima, allegoria riflessiva o ‘trascendentale’ che ha se stessa come contenuto del proprio rimuginare; sicché, nel Barocco, il lutto “è insieme la matrice dell’allegoria e il suo contenuto” (ivi 403; II 263): forma e ricettacolo di se stesso, identico al contenuto del proprio sapere

20 M. PONZI, *Walter Benjamin e il moderno*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 180.

21 E. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, pp. 48, 51.

metaforico e distruttivo. Un contenuto che, come nella posizione del Non-Io propria della riflessione fichtiana dell'Io – espressa ne *Il concetto della dottrina della scienza* –, presto si ribalta in una nuova forma (o forma della forma), la quale rimanda nuovamente ad altro da sé come proprio oggetto: “Per mezzo di questa libera operazione, qualcosa che già di per sé è forma, la necessaria operazione dell'intelligenza, è assunta, come contenuto, in una nuova forma, la forma del sapere o della coscienza”.²²

Al tocco magico dell'allegorista, come una sorta di re Mida in possesso di un sapere esoterico, ogni oggetto si sdoppia rigidamente in ideogramma (forma) e alterità inoggettivabile del significato (contenuto). La *Trauer*, come contenuto dell'allegoria, in questo modo, si apre al trascendente, mentre la sua forma franta allude a ciò che essa non potrà mai essere: al *simbolo*, il quale, come realizzazione fenomenica ed estetica dell'idea, è salvazione del fenomeno. Qui, “il simbolo eterno si rappresenta problematicamente, conflittualmente nell'allegoria caduca, in una luminosa e pur inquietante somiglianza. L'attimo del repentino rovesciamento [...] può rappresentarla – ma soltanto in quanto salvezza allegorica, che nulla redime, se non per un istante, per un fuggente intervallo immaginale [...]”.²³

La stessa sorte, come si è visto, tocca non a caso alla düreriana *Melancholia I*. Essa, nel suo contorcimento allegorico, si fa critica di se stessa additando al proprio autosuperamento concettuale, e apre così la riflessione luttuosa all'autentica conoscenza critica e redentiva dello storico. Qui essa dispiega le sue ali che dapprima apparivano come legate ai propri fianchi, assumendo il sembiante di un vero e proprio angelo redentore: di fronte a questa figura salvifica persino lo sguardo fisso nel vuoto del fanciullo Kafka, scrive Benjamin, “avrebbe perduto la tristezza (*Traurigkeit*) del suo sguardo” (GS II/2, 423; VI 140).

In questa torsione *ad intus*, o interiorizzazione del procedimento allegorico, sembra suggerire Benjamin, l'allegoria pone capo ad una nuova penetrazione d'interno ed esterno, contenuto e forma, che è prerogativa del

22 J.G. FICHTE, in *Sämtliche Werke*, a cura di I.H. Fichte, Berlino 1845-1846, 9 voll., vol I, p. 70; trad. it. di A. Tilgher (*Sul concetto della Dottrina della scienza*, in *Dottrina della scienza*, nuova edizione ulteriormente riveduta e corretta, a cura di F. Costa), Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 45; cfr. GS I/1, 20; RT 15. Per il rapporto problematico tra Fichte e i romantici, soprattutto F. Schlegel, si veda P. CRESTODINA, *op. cit.*, p. 23: “[...] sorprendente è la sicurezza con la quale Benjamin, una volta fissato il problematico punto di contatto fra le due prospettive [di Schlegel e Fichte], ha seguito le forme della riflessione romantica ben al di là delle premesse fichtiane, negli ambiti privilegiati dell'arte, del linguaggio e della storia, fino a farne la struttura portante della modernità”.

23 G. BOFFI, *op. cit.*, p. 68.

symbolon; essa si toglie da sé come immagine esteriore e franta del transeunte per accogliere l'alterità del significato che da sempre le sfuggiva impedendole di chiudere il ciclo della realizzazione dell'immagine nell'idea salvifica. Allegorizzando le immagini allegoriche, l'allegoria si toglie in quanto tale e fa scaturire da sé il proprio contrario, trasformandosi magicamente in uno pseudo-simbolo, in *mimesis* all'ennesima potenza dell'eterno. Questo pseudo-simbolo, quale risultato di una mistica *negatio negationis* a cui pone capo in *extremis* l'allegoresi, annuncia alla vuota soggettività del melanconico una possibile redenzione del fenomeno franto e lacerato a partire dallo stesso fondo abissale del lutto a cui conduce lo smembramento allegorico. Detto altrimenti, l'allegorico, incontrando se stesso nella propria allegoresi e nel suo infinito rimuginare triste e melanconico, si ribalta in elemento giocoso (*das Spielhafte*),²⁴ convertendo infine la *Trauer* in speranza messianica, nell'attesa salvifica di un nuovo cielo e di una nuova terra. L'allegoria della caducità e della mortalità naturale, sottoposta a sua volta ad allegoresi, diviene infatti allegoria dell'eterno, *mimando* così in modo quasi parodico la funzione mediatrice (ad un tempo plastica e soteriologia) del simbolo; e l'angelo decaduto della melancolia, presa coscienza della soggettività del male che affligge il creato, nega questa nullità ontologica del negativo (ovvero il suo essere originato dal mero sapere soggettivo ed infondato: il sapere propriamente demoniaco, quasi "fata Morgana di un regno della spiritualità assoluta, cioè senza Dio") (GS I/1, 403; II 263) riflettendo i suoi rigidi tratti pietrificati dal lutto nell'immagine salvifica del messaggero alato che annuncia *obliquamente* l'avvento di un nuovo ordine palingenesiaco. Se, scrive Benjamin, "il sapere, e non l'agire, è la forma ontologica peculiare del male", questa conoscenza illusoria di una spiritualità assoluta, "che è il significato di Satana", posta innanzi al proprio rimuginare emancipato dal sacro, infine *si suicida*, erodendo dalle fondamenta la propria riflessione nichilistica in una sorta di estinzione entropica. Essa si polverizza "con *quel balzo (Umschwung)* per cui lo sprofondamento allegorico deve sgombrare l'ultima fantasmagoria dell'oggettivo e, abbandonata a se stessa, ritrovarsi non più giocosamente in un mondo di cose terrene ma, seriamente, sotto il cielo" di una possibile salvazione (GS I/1, 426; II 266): "Finalmente, le allegorie significano il non essere della negatività, la superano dialetticamente, negandola. L'intenzione allegorica mostra da ultimo, al fondo del disfacimento, la riserva salvifica".²⁵

24 "Die Notwendigkeit der Erlösung macht das Spielhafte dieser Kunstform aus": GS II/1, 139.

25 G. BOFFI, *op. cit.*, p. 67.

È in questo ribaltamento speculare della *Naturgeschichte* nello *Heilsgeschehen* che, nell'ambito del dramma barocco, il tiranno e il martire cristiano si rivelano come le due “teste di Giano della testa incoronata” (GS I/1, 249; II 109), il signore incontrastato delle creature. Dove il primo, nello stato di eccezione, tenta di salvare il mondo creaturale aggrappandosi disperatamente, con strategia dilatante-dilazionante, alle “ferrea costituzione delle leggi di natura” (ma proprio in ciò non fa che accelerare il suo sprofondamento infernale verso la cateratta nientificante dell'*eschaton*, apparendo così addirittura nei tipici tratti dell'Anticristo); il secondo, sacrificando se stesso nella “mortificazione devota della carne” (ivi 396; II 256), giunge alla propria esaltazione ad un tempo terrena e celeste attraverso cui uno sprazzo di luce si riverbera sulla natura peccaminosa del creato, che appare così, come per incanto, improvvisamente *glorificato*. Se questi estremi si congiungono dialetticamente, come sembra suggerire Benjamin dicendo che martirio cristiano e tirannia sono “le due modalità estreme, e necessarie, dell'essenza regale” – sicché “in ogni dramma della tirannia si nasconde un elemento del dramma martirologico” –, allora abbassamento ed innalzamento, inferno e paradiso, nientificazione ed esaltazione redentiva del mondo sublunare sono come due momenti, le due facce speculari di uno stesso processo di recupero dell'origine attraverso lo smembramento allegorico del reale fenomenico: ovvero dell'anelito al perseguimento di “una nuova creazione che ripercorra a ritroso il cammino della storia” (GS I/1, 253; II 113), ricomponendo i frantumi del mondo storico in una nuova topografia di senso essenzialmente altra dal mito.

La posizione sublime dell'imperatore al centro delle *Haupt- und Statsaktionen*, da un lato, “e la penosa impotenza del suo agire, dall'altro, scrive Benjamin, lasciano in sospeso se sia il dramma di un tiranno oppure di un martire” (ivi 252; II 113): “Vittima della dignità gerarchica illimitata di cui Dio lo ha investito, egli ricade nella miseria della propria condizione umana” (ivi 250; II 110), nel vuoto abisso del male, trovando una possibile salvezza più nel cuore stesso del suo stato di angoscia (oggetto d'infinita compassione) che nell'effettivo compiersi di un piano provvidenziale (cfr. ivi 260; II 120): ovvero, in quello stato melanconico che cela in sé, nella profonda notte della disperazione, la scintilla della speranza.

Uno dei moventi più insistiti della concezione allegorica, non a caso, è dato dall'intuizione della caducità (*Vergängliche*) delle cose e dalla preoccupazione di salvarle trasportandole nell'eterno (*Ewige*): “L'allegoria si radica in modo più duraturo proprio là dove il caduco e l'eterno entrano in collisione” (ivi 257; II 257); sicché, se il dramma mondano “è costretto a fermarsi sulle soglie della trascendenza, esso cerca nondimeno di ac-

certarsene in forma giocosa (*spielhaft*), per vie traverse (*auf Umwegen*)”, ricorrendo al paradosso di rispecchiamenti anamorfici e ad improvvisi ribaltamenti dialettici (ivi I/1, 260; II, 120); là dove lo scettro e la corona possono trasformarsi allegoricamente nella corona di spine e nel *lignum crucis*, e il sentimento del lutto del sovrano, interamente sprofondato nella sua abiezione, in cifra segreta della santità (cfr. ivi 276; II 138).

Lo stesso problema, quello della trasfigurazione del tempo nell’eternità, della struttura mitica della storia-natura nelle trame salvifiche della redenzione, è di fatto inscritto nella “figura di Cristo nella Passione” (ivi 252; II 112), della cui espiazione, *usque ad mortem*, il ‘tiranno-martire’ è l’emblema mondanizzato. E come non contestare che per Benjamin la redenzione attuata da Cristo – *der leidende Christus* – sia simbolica, esprimibile cioè in forma plastica ed armoniosa nella perfetta compenetrazione d’interno ed esterno, contenuto spirituale e forma sensibile, e che essa non sia invece, ben diversamente, la quintessenza dell’allegorico *tout court*? La redenzione, detto altrimenti, vive soltanto in quel rapporto di spasmodica tensione – costellato da *intermittenze* – che vige tra sfera simbolica e sfera allegorica, tra idea del bello e significato intelligibile (la verità filosofica): il corpo di Cristo, sfigurato dalla passione e dall’ignominia della crocifissione, rimanda ad un al di là che non abita più le sue spoglie mortali; e tuttavia, nell’esalazione del suo ultimo respiro, dal cielo plumbeo che circonfonde di aura spettrale il Golgota, s’irradia una luce di speranza che prelude alla sua resurrezione, a quella trasfigurazione redentiva della carne (il fenomeno, la natura *tout court*) apparsa fugacemente – quasi in dissolvenza, a partire da una lontananza incolmabile – ai suoi discepoli in cammino verso Emmaus: “Messianica è la natura per la sua eterna e totale caducità (*Vergängnis*)” (GS II/1, 204; RT 172).

Non è forse un caso che, a questo proposito, Benjamin, recensendo un’opera del padre gesuita Gaston Fessard,²⁶ parli del possibile ribaltamento della dialettica materialistica in una dialettica della pietà cristiana, che ha il suo centro nell’incarnazione; in essa, nel Cristo della passione, sembra riflettersi lo sguardo dell’angelo benjaminiano della storia. La tesi, nella scansione dialettica enucleata da Fessard, rappresenta il mero potere, la violenza, come “livello più basso delle relazioni sociali”, il volto patologico che la storia offre di sé innanzitutto e perlopiù; l’antitesi, l’ordinamento giuridico, in cui “il problema della famiglia” non può trovare la sua vera soluzione etica; la sintesi, l’Eucarestia, come coincidenza ed inveramento

26 *La main tendue? Le dialogue catholique-communiste est-il-possible?*, Parigi, Grasset, 1937.

dei primi due momenti. Ora, scrive a questo proposito Benjamin, “l’antinomia tra dialettica materialistica e quella idealistica viene sinteticamente superata nella concezione materialistico-spirituale dell’incarnazione di Cristo” (GS III/1, 552), che sembra offrire il modello, per quanto puramente allegorico (quale mero “torso di simbolo” della redenzione), della vera salvezza del piano fenomenico.²⁷

Anche in Cristo, dunque, come in ogni fenomeno allegorico, l’apparire dell’essenza coincide con il dileguare della sua forma esteriore, come un simbolo che brilla nel suo significato risolutivo solo nell’andare a fondo, ‘in rovina’, dell’apparenza esteriore; o, meglio, come l’apparire fugace di una lontananza che lascia sulla terra soltanto la presenza misteriosa di una labile traccia – l’immagine del volto di Messia, trattenuta dal ricordo –, *eikon* salvifica da cui tuttavia rinasce sempre e di nuovo *Elpis*: quella fede in una palingenesi ultima del creato, nell’adempimento messianico di un futuro salvifico complicato *ab aeterno* in un’origine sempre futuribile e costitutivamente incompiuta. Tutto ciò che può essere detto originario, scrive non a caso Benjamin, ha a che fare con l’“incompiuta restaurazione della rivelazione (*unvollendete Restauration der Offenbarung*)” (GS I/3, 935). La nostra conoscenza anamnestic, capace di riattingere all’originario, sarà quindi “una scoperta che, in un modo straordinariamente profondo, si connette con il riconoscimento”, un “riconoscimento di un che d’inaudito che è di casa in un ordine antichissimo”; ovvero, di una “scoperta dell’attualità di un fenomeno in quanto rappresentante di un ordine dimenticato della rivelazione” (ivi 936): dimenticato eppure ancora incalzante e possibile da realizzarsi nell’attesa e nella speranza.

La profondità abissale dell’intelligenza soggettiva, scrive Benjamin, “come un angelo caduto nell’abisso, viene in ultimo raccolta dalle allegorie e trattenuta in cielo, in Dio”: le sue ali salvifiche, come l’angelo benjaminiano della storia, si dispiegano librandosi nel cielo della redenzione soltanto alla vista delle rovine della storia creaturale. Essa, sperando *contra spem*, fissa nell’ultimo giorno della vicenda creaturale, l’apocatastasi, l’immagine fuggevole del bello come allegoria del bene, scorgendo così la costellazione di un nuovo ordinamento cosmico final-

27 A ciò sembra corrispondere lo schema presente nel *Nachlass* benjaminiano (Ms. 185), in cui la *dispositio* delle *Affinità elettive* di Goethe è articolata dialetticamente nella tesi del “mitico” (*das Mythische*), nell’antitesi della “redenzione” (*Erlösung*) e nella “speranza” (*Hoffnung*) come sintesi ultima: GS I/3, 835-7; cfr. P. MISSAC, *op. cit.*, p. 139.

mente affrancato dal male e dalla sofferenza (GS I/1, 408-9; II 268): ecco l'“impossibile *chance*” della salvezza allegorica del reale fenomenico.²⁸

Lo stesso Adorno, forse con criptico riferimento a Benjamin, nell'aforisma 78 di *Minima moralia* (*Al di là dei monti*) si sofferma sul nesso contemplazione filosofica, melancolia, speranza e redenzione. Anche qui, come in Benjamin, è di nuovo l'“immagine” (*Bild*) – dilacerata tra disposizione melancolica al cospetto dell'inaccessibilità del senso ultimo e speranza sempre rinascente di redenzione – a dover eternare, come cristallizzazione del “sustanzioso della storia”,²⁹ la portata salvifica del tempo profano: “Così una voce ci dice, quando speriamo nella salvezza, che la nostra speranza è vana, eppure è soltanto lei, la speranza impotente, a permetterci anche solo di tirare il fiato. Ogni contemplazione e speculazione filosofica non può far altro che ricalcare pazientemente, in figure e abbozzi sempre nuovi, l'ambiguità della malinconia. La verità è inseparabile dall'illusione che un giorno, dalle figure e dai simboli dell'apparenza, possa emergere, nonostante tutto, libera da ogni traccia di apparenza, l'immagine reale della salvezza”.³⁰

28 Per questo liberarsi del potere simbolico della parola dall'abisso luttuoso e lacerante dell'allegoria, cfr. M. CACCIARI, *op. cit.*, pp. 89-90.

29 L'espressione è del neoplatonico V. GIOBERTI, e riguarda la nota distinzione fra *mimesi* e *metessi*: le vicende cosmiche, scrive Gioberti, in virtù della presenza costante dello “sviluppo logico dell'idea di creazione” nelle alterne vicende mimetiche del tempo e nel divenire apparentemente casuale della natura, dal punto di vista della metessi “è un miracolo continuo [...]. La radice, l'intimo della natura è [...] infatti il miracolo (atto creativo). Onde per questa parte il miracolo è come continuo (l'intrinseco del tempo e dello spazio) e la natura vi è il discreto (l'estrinseco)”: *Manoscritti Giobertiani* della Biblioteca Civica di Torino, vol. XV, fol. 284r.

30 T.W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., pp. 140-141.

INDICE DEI NOMI

Nel presente indice sono indicate anche le pagine in cui compare un aggettivo o un sostantivo derivato dal nome proprio (ad esempio alla voce 'Platone' si trovano anche le occorrenze di 'platonico' e 'platonismo').

- ADORNO WIESENGRUND T., 7, 24n, 26n, 28n, 30n, 39n, 47n, 52n, 78n, 82; 82n, 114, 160n, 183n, 195, 195n.
- AGAMBEN G., 7, 34n, 36n, 54n, 61n, 104n, 132n, 150n, 154n, 163n.
- AGAZZI E., 49n.
- ALBERTI L.B., 22n, 117.
- ALIGHIERI D., *vedi* DANTE.
- ANDREA PISANO (ANDREA D'UGOLINO DA PONTEDERA), 186.
- APPIANO A., 116n, 117n.
- ARENDT H., 74, 96n, 110, 166.
- ARISTOTELE, 136.
- ARNHEIM R., 20n.
- AUERBACH E., 26n.
- AUSTER P., 121n, 152n.
- BACHOFEN J.J., 50-51, 65n, 86.
- BACKHAUS G., 26n, 122n.
- BALTRUSAITIS J., 22n, 23n.
- BALZAROTTI R., 81n.
- BASSO C., 21n.
- BAUDELAIRE C., 11n, 26n, 42n, 55n, 74, 86, 99-100, 103, 122n, 123n, 156, 160n.
- BAZZICALUPO L., 42n, 80n.
- BAZZICALUPO V., 75n.
- BEIERWALTES W., 76n, 95n.
- BELLOI L., 29n.
- BENVENUTI G., 54n, 55n, 83n, 109n.
- BIONDI M., 116n.
- BLOCH E., 10, 143, 148n.
- BODEI R., 20n, 49n, 109n, 124n, 132n.
- BOFFI G., 48n, 79n, 110n, 190n, 191n.
- BÖHME J., 54n.
- BONADIES C.A., 9n.
- BONOLA G., 7, 33n, 143n, 148n.
- BOTTURI F., 81n.
- BUCI-GLUCKSMANN C., 74n, 122n.
- BUCK-MORSS S., 166n, 172n.
- BURCKHARDT J., 42, 42n, 80n.
- BRECHT B., 48.
- BROD M., 37.
- BRUEGEL P., *IL VECCHIO*, 99.
- BRUNO G., 136.
- BUBER M., 57.
- BURTON R., 73n.
- CACCIARI M., 19n, 64, 125n, 164n, 195n.
- TARABOCHIA CANAVERO A., 134n.
- CANTIMORI E., 181n.
- CARCHIA G., 27n, 30n, 82n, 84n, 137n.
- CASTELLANI E., 9n.
- CATALDI VILLANI F., 100n.
- CAVALLETTI A., 51n.
- CEPPA, L., 24n.
- CERVANTES. M. DE, 44.
- CHIODI S., 13n.
- CHITUSSI B., 138n, 142n.
- CIANCIO C., 152n.
- CIONE E., 135.
- COHEN H., 69, 79n, 186n.
- COLOMBO G., 81n.
- COQUIO C., 186n.
- CRESTO-DINA P., 39n, 45n, 96n, 98n, 107n.
- CREUZER F., 67.
- CUNIBERTO F., n. 7 p. 97
- CUOZZO G., 101n.
- CUSANO, *vedi* NICOLA CUSANO.
- DANIELE D., 121n.
- DANTE ALIGHIERI, 15.
- DE LA BARCA C., 110.

- DELILLO D., 116, 116n, 121n, 124n.
 DE NARDIS L., 26n.
 DEL NOCE A., 100n, 107n.
 DESIDERI F., 13n, 17n, 35n, 47n, 52n,
 59n, 61n, 67n, 65n, 76n, 86n, 87n,
 98n, 104n, 112n, 129n, 144n, 149n.,
 186n, 188n.
 DI CESARE D., 142n, 168n.
 DICK P.K., 118n.
 DIDI-HUBERMAN G., 13n, 14n, 26n, 29n,
 31n, 111n, 119n, 129, 131, 133n.
 DÜRER A., 5, 21n, 73, 124, 126, 126n,
 127, 133n, 134n, 172, 188, 190.

 ERACLITO, 134n, 151.

 FAGGIN R., 134n.
 FEDERICI R., 127n.
 FERRARI G., 134n.
 FESSARD G., 193.
 FICHTE I.H., 190n.
 FICHTE J.G., 190n.
 FICINO M., 5, 21n, 120, 125, 127, 134-
 136, 136n.
 FIORATO P., 186n.
 FREUD S., 13, 13n, 52, 52n.
 FUCHS E., 106n, 168.

 GADAMER H.G., 167.
 GAMBA E., 69n.
 GATTI M.L., 76n.
 GAZZELLI C., 74n.
 GENTILE G., 107n.
 GIACHETTI-SORTENI B., 48n.
 GILLOCH G., 96n, 159n, 167n.
 GIOBERTI V., 195n.
 GIVONE S., 48n, 90n.
 GOETHE J.W., 21n, 22, 31-32, 69, 79, 83-
 86, 113, 133n, 183, 194n.
 GOLDMANN L., 144-145n.
 GUGLIEMINETTI E., 20n, 73n, 81n, 127n,
 132n, 139n, 180n, 189n.
 GUNDOLF F., 83.
 GRÜNEWALD M., 187.
 GURISATTI G., 31n, 182n.

 HABERMAS J., 49.
 HALLAKER H., 150n.

 HAMANN J.G., 53, 56.
 HAUPTMANN G., 158.
 HEGEL G.W.F., 16n, 31, 70, 75, 87, 128n,
 165.
 HOFFMANN E., 76n.
 HOFFMANN E.T.A., 41.
 HOFFMANNSTHAL H. VON, 55n.
 HOLBEIN H., 23n.
 HORKHEIMER M., 101n, 169.
 HÖRNIGK F., 139n.
 HUDRY F., 28n.

 IVÁNKA E. VON, 80n.

 JAMESON F., 42n.
 JESI F., 51n.
 JUNG C.G., 172.

 KAFKA F., 5, 32, 35-40, 43-48, 50, 66,
 69, 127, 139-140-141, 152, 162, 175,
 183-185, 190.
 KLAGES L., 41n.
 KLEE P., 13, 21n, 124, 127, 178.
 KLIBANSKY R., 76n, 127n, 95n, 135n,
 136n, 181n.
 KRAUS K., 53, 125.
 KRAFT W., 35n.
 KRAMER S., 144n.

 LACHAUD J.-M., 126n.
 LAURENTI R., 143n.
 LEIFELD B., 64n, 75n, 93n, 97n, 114n.
 LE GOFF J., 100n.
 LEIBNIZ G.W., 17, 20, 28, 31, 80, 148.
 LESKOV N., 40, 87.
 LINDNER B., 159n.
 LOTTI L., 29n.
 LOTZE R.H., 186.
 LÖWITH K., 42n, 80n, 101n, 146.
 LÖWY M., 42n, 101n, 174n.
 LUCENTINI P., 28n.

 MACROBIO A.T., 135.
 MANCINI S., 143n.
 MANDALARI M.T., 97n.
 MANFREDI S., 96n.
 MANGANELLI M., 42n.
 MUSCAS S., n. 14 p. 74

- DEUBER-MANKOWSKY A., 79n.
 MANN T., 48.
 MAYER H., 16n, 21n.
 MARIETTI A.M., 7, 26n.
 MARRAMAO G., 10n, 20n, 52n, 115n,
 163n, 175n.
 MARX K., 9-10, 16n, 54n, 155, 156n,
 169, 171.
 MATASSI E., 187n.
 MAZZON G., 30n.
 MERLEAU-PONTY M., 143n.
 MISSAC P., 19n, 107n, 128n, 142n, 194n.
 MORONCINI B., 54n, 57n.
 MÜLLER H., 139.
 MÜNSTER A., 54n, 59n, 176n, 178n.
 MUSATTI C.L., 13n.

 TEDESCHI NEGRI F., 146n.
 NICOLA CUSANO, 22n, 30, 37, 58, 76n,
 123, 188.
 NIETZSCHE F., 20, 118, 119n, 173.
 NOVALIS (G.F.P.F. VON HARDENBERG), 65,
 90-91, 113, 119n, 120, 123.
 NUVOLATI G., 11n, 160n.

 ORLANDO F., 105n, 107n.

 PACI E., 143n.
 PAGETTI C., 118n.
 PANOFSKY E., 21n, 126, 127n, 133, 135n,
 135n, 181n.
 PAREYSON L., 64n.
 PASCAL B., 144, 145n.
 PEDIO R., 20n.
 PERISSINOTTO L., 138n.
 PEROLI E., 80n.
 PERONE U., 20n, 40n, 42n, 104n, 106n,
 109n, 152n, 154n, 174n.
 PEZZELLA M., 42n.
 PINOTTI A., 31n, 133n.
 PLATONE, 19-20, 26-27-28, 30, 36, 49-51,
 52n, 54n, 64, 70-71, 73-74, 76n, 79-
 80, 87, 89, 91, 95-96, 99, 113, 115,
 119-120, 123, 127, 131, 133, 135,
 136, 148-149, 181-182, 195n.
 PLOTINO, 25, 28, 54n, 76, 95n, 113, 134n,
 184n.
 POE ALLAN E., 41, 103, 161.

 PONZI M., 10n, 19n, 22n, 139n, 183n,
 189n.
 PROCO L.D., 54n.
 PROUST M., 17, 147-148, 150, 154, 156,
 168n, 174, 178.

 RANCHETTI N., 7, 33n.
 RANG F.C., 26n, 27n, 32n, 75n, 78n, 92n,
 187n.
 REALE A., 113n, 119n.
 REALE G., 76n.
 REMBRANDT H. VAN RIJN, 115.
 REMOTTI F., 105n, 156n.
 RICOEUR P., 81.
 RICONDA G., 64n, 100n, 184n.
 RIGOBELLO A., 81n.
 RIVA M., 99n, 120n, 134n.
 ROBERTS J., 30n, 38n, 48n, 53n, 55n,
 56n, 83n, 85n, 131n, 156n, 163n.
 ROSENZWEIG F., 27n.
 ROSSI P., 146n.
 RUTIGLIANO E., 16n, 126n, 133n.

 SAGNOL M., 136n, 144n, 145n.
 SAXL F., 127n, 133, 134n, 135n, 136n,
 181n.
 SCHIAVONI G., 10n, 45n, 102n, 106n,
 110n, 181n.
 SCHILLER F., 119.
 SCHLEGEL F., 39n, 95, 109, 190n.
 SCHOLEM G., 7, 9n, 11n, 26n, 27n, 35n,
 36n, 37, 38n, 39n, 41n, 43n, 44n,
 45n, 47n, 48n, 81n, 97n, 112n, 126n,
 133n, 143n, 145n, 148n, 160n, 183-
 184, 185n.
 SCHÖTTKER D., 21n.
 SELZ J., 121, 122n.
 SCHMITT C., 163.
 SCHWEPENHÄUSER H., 7, 29n, 33n, 69n,
 148n.
 SNYDER J.R., 74n, 75n.
 SOLDANI R., 183n.
 SOLMI A.M., 7.
 SOLMI R., 7, 24n, 83n.
 SPERANDINI M., 121n.
 STEINER U., 35n.
 STIMILLI E., 36n, 163n, 177n.
 SZONDI P., 132n.

TAUBES J., 36n, 37n, 163n, 174, 175n,
176n, 177n.

TIEDEMANN R., 7, 32, 61n, 65n, 74n, 80n.

TRANIELLO F., 20n.

TROTTA A., 95n.

TRUONG N., 100n.

VATTIMO G., 64n, 167n.

VERCELLONE F., 16n, 60n, 152n.

VERHAEREN E., 99n.

VEZZOLI D., 116n.

VICO G., 25, 64, 65n.

VITIELLO V., 98n, 139n.

WARBURG A., 132n, 133n, 181n.

WISMANN H., 96n.

WITTE B., 10n, 34n, 83n, 96n, 150n.

WOHLFAHRT I., 173n.

WOLIN R., 46n.

WUNENBURGER J.J., 13n, 17n, 18n.

ZINONI D., 118n.

