

«Von Schwelle zu Schwelle». Intorno al concetto di
allegoria nel *Dramma barocco tedesco* di
Walter Benjamin

Luisa Pedretti

Sommario

Lo scritto di Walter Benjamin *Le origini del dramma barocco tedesco*, nella sua forma di trattato allegorico intento a dispiegare il significato filosofico del dramma barocco, dischiude una soglia poetica all'interno del pensare benjaminiano. L'allegoria, categoria chiave del mondo barocco, diviene il medium con cui attuare una sorta di esercizio del possibile. Nell'apertura di uno spazio perennemente slittante e inquieto, teso e sperimentale, in cui l'allegorista e il malinconico sono di casa, si intravede lo spiraglio della redenzione.

Copyright © 2007 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itineria>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!

(C. Brentano, *Was reif in diesen Zeilen steht*)

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

(Ch. Baudelaire, *Une charogne*)

Dirò con un'allegoria: è questo frammento dell'albero oscuro, questa foglia d'edera lacerata. La foglia intatta, innalzando la propria immutabile essenza in ogni sua nervatura, già sarebbe concetto. Ma questa foglia straziata, verde e nera, sporca, questa foglia che nella propria ferita rivela tutto il profondo di ciò che è, questa foglia infinita, è pura presenza, e quindi la mia salvezza.

(Y. Bonnefoy, *L'improbabile*)

La lama di luce che Benjamin bambino¹ vedeva filtrare sotto la porta della sua stanza buia la sera di una vigilia promettendo la gioia di una partenza, di un *voyage*, «sogno della lontananza»² che accompagnerà Benjamin per tutta la vita, traluce sempre sotto la fitta trama nera dei caratteri della pagina benjaminiana. In essa si attende qualcosa. Per questo gli stessi neri caratteri diventano luminosi come i fiocchi mulinanti di una nevicata³. Occorre non avere fretta⁴ e la notte, così innevata, appare chiara

¹ Cfr. W. Benjamin, *Partenza e ritorno, Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, tr. it. di E. Ganni, in *Opere complete, vol. V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, p. 368.

² W. Benjamin, *Appunti e materiali, Baudelaire*, tr. it. di M. de Carolis, in *Opere complete, vol. IX. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 342.

³ Cfr. lo splendido passo di *Einbahnstrasse*: «Bambino che legge. Dalla biblioteca scolastica si riceve un libro. Nelle classi inferiori avviene la distribuzione. Solo di tanto in tanto si azzarda una preferenza. Spesso, con invidia, si vedono finire in altre mani libri ardentemente desiderati. Alla fine si riceve il proprio. per una settimana si era prigionieri del turbinio del testo, che lieve e segreto, fitto e incessante ti avvolgeva come fiocchi di neve. Vi si entrava con sconfinata fiducia. Silenzio del libro, che invitava ad andare avanti, avanti! Il suo contenuto aveva poca importanza. Perché la lettura cadeva ancora nel tempo in cui, a letto, s'inventavano storie per proprio conto. Di queste il bambino segue le tracce mezzo cancellate. Leggendo si tura le orecchie; il suo libro poggia sul tavolo troppo alto e una mano è sempre sulla pagina. per lui le avventure dell'eroe van lette ancora, in quel turbine di caratteri, come si leggono figura e messaggio nello sfarfallio dei fiocchi. Il suo respiro è dentro l'aria degli eventi e tutte le figure gli alitano in faccia. Lui si mescola ai personaggi assai più dell'adulto. È colpito oltre ogni dire dalla vicenda e dalle parole che vi si scambiano, e quando si alza è tutto coperto dalla nevicata di quel che ha letto» (W. Benjamin, *Strada a senso unico*, tr. it. di B. Cetti Marinoni, in *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 433).

⁴ «La fretta, che si esercita sull'opera d'arte col gesto furtivo di chi fa sparire una cosa

come un giorno nuovo e inaudito. La lettura deposita le parole come velieri abbandonati sulla riva della felicità. Tutto è teso, attento, intento alle mosse minime della magia. La scrittura di Benjamin promette un mondo. I fiocchi, come le nuvole, disegnano figure di mondo. «Bisogna pensare ai bambini, come vanno malvolentieri a letto. Mentre dormono, potrebbe accadere qualcosa che richiede la loro presenza. “Non dimenticare il meglio”, suona un monito che ci è familiare da un’oscura massa di antiche storie, e che non si trova forse in nessuna di fatto. Ma la dimenticanza riguarda sempre il meglio, poiché riguarda la possibilità della redenzione»⁵. Uno strano miscuglio di pazienza infinita e di impazienza occorrono, la pazienza dello studioso e l’impazienza dei bambini, perché la vita è troppo breve. Nel lampo di questa urgenza e di questa attesa, messaggere di felicità, il mondo promesso, immaginato, è anticipato. Solo nella luce baluginante, nella luce china di una dissolvenza appare il mondo. Bisogna contemplare là dove lo scuro dei caratteri spegne, ma solo per far splendere, il pallore della pagina abbacinante, come negli autoritratti feriti di Rembrandt o nell’Amleto di Delacroix. E Benjamin si serviva della scrittura come di una bacchetta magica capace di far apparire, in una singola tessera intarsiata e dettagliata, «l’immagine del mondo»⁶.

Il saggio *Il dramma barocco tedesco*, nella sua forma di trattato allegorico, è, forse, l’allestimento benjaminiano più integrale e più compiuto di un tale teatro. Artificio e artefice assoluti di una così ermetica regia è l’allegoria. Essa apre una soglia poetica all’interno del pensare benjaminiano, quella che in una lettera giovanile si esprime così: «solo la direzione intensiva delle parole dentro il nucleo del più profondo ammutolire raggiunge la vera efficacia»⁷. Il linguaggio confina con un inesprimibile che nella parola attenta, «magica vale a dire im-mediata», deve tuttavia apparire. Solo un «pensare poetico»⁸, come suggerisce l’acuta lettura di Arendt, si china sul paradosso dell’epifania. Ed è dopotutto lo stesso Benjamin, a proposito del

altrui, è propria dei *routiniers* e in nulla è migliore della bonomia del filisteo» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, in *Opere complete*, vol. II. *Scritti 1923-1927*, cit., p. 85).

⁵ W. Benjamin, *Franz Kafka*, tr. it. di R. Solmi, in *Opere complete*, vol. VI. *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2004, p. 149.

⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 88. Fedele alla morfologia di Goethe, citato in esergo alla *Premessa gnoseologica* del *Dramma barocco*, Benjamin ritiene che solo una scienza come arte possa dare «un qualsiasi genere di totalità. E questa non dobbiamo cercarla nel generale, nel ridondante, bensì, come l’arte si rappresenta sempre tutta in ogni singola opera d’arte, così anche la scienza dovrebbe ogni volta dimostrarsi totalmente in ogni singolo oggetto trattato» (*ibid.*).

⁷ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte e curate da G.G. Scholem e Th.W. Adorno, tr. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, p. 24.

⁸ H. Arendt, “Benjamin, l’omino gobbo e il pescatore di perle”, tr. it. di V. Bazzicalupo e S. Muscas, in *Il futuro alle spalle*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1996, p. 99.

saggio sul *Trauerspiel*, a confessare all'amico Adorno di «essersela cavata in modo illecitamente poetico»⁹.

Nel saggio *Sulla lingua* questa concezione poetica del linguaggio è manifesta. La lingua non è uno strumento di comunicazione ma costituisce l'essenza stessa del mondo. Il mondo è linguaggio, pura relazionabilità tra i suoi elementi, ognuno dei quali è aperto e comunica il proprio contenuto spirituale. Ogni manifestazione della vita spirituale è linguaggio, di cui «la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare»¹⁰. Padre della filosofia non è Platone ma Adamo, il datore di nomi. Attraverso la parola l'uomo è legato, nella rete di un'*affinitas*, alla lingua di tutte le cose ed è proprio solo dell'uomo comunicare la propria essenza spirituale nominando tutte le altre cose. Ma solo nel nome questa "totalità intensiva" si condensa. Il nome è ciò in cui la totalità delle idee è contenuta *intensive*, il distillato in cui è spremuta la consonanza spirituale di tutti gli esseri, ossia di tutte le lingue; tuttavia nell'uomo, «Dio ha lasciato uscire la lingua, che gli era servita come medio della creazione, liberamente da sé. Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua attualità divina, è divenuta conoscenza»¹¹. «In quanto l'uomo esce dalla pura lingua del nome, fa della lingua un mezzo (di una conoscenza a esso inadeguata), e quindi, almeno in parte, un *semplice* segno»¹². Proprio per ricondurre il linguaggio al *primum* del nome Benjamin fa delle immagini e dell'allegoria il fulcro di una strategia metafisica interessata a rintracciare le idee nell'epifania del sensibile. «È compito del filosofo restituire il suo primato, mediante la rappresentazione, al carattere simbolico della parola: quel carattere nel quale l'idea giunge all'autotrasparenza, che è il contrario di una comunicazione rivolta verso l'esterno»¹³.

Nel saggio sul *Trauerspiel* dove, rispetto al saggio giovanile *Sulla lingua*, il fondo teologico sfuma all'interno di un quadro più filosofico, le essenze spirituali sono chiamate, platonicamente, idee. Esse si trovano su un altro piano rispetto ai fenomeni, benché, come le Madri faustiane, costituiscano di questi l'unica interpretazione oggettiva. I fenomeni si raccolgono in costellazioni intorno alle idee come le immagini di tutte le cose stanno intorno ai fenomeni originari e solo in questo radunarsi in costellazioni grazie all'opera dei concetti, i fenomeni risultano «nello stesso tempo analizzati e salvati»¹⁴. La verità allaccia nessi tra le cose come le costellazioni raccolgono nel loro

⁹ R. Tiedemann, "Introduzione", in W. Benjamin, *Opere complete, vol. IX. I "passages" di Parigi*, cit., p. XX.

¹⁰ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, tr. it. di R. Solmi, in *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 177.

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 189.

¹³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

arabesco una molteplicità dispersa di stelle¹⁵. L'essere delle idee è qualcosa di linguistico, tuttavia poiché l'originario sigillo del nome e dell'idea è perduto, non resta che ai concetti, pensati nella loro molteplicità e nella loro potenza di allacciare nessi e relazioni, di supplire questa mancanza. «Con la loro funzione mediatrice, i concetti permettono ai fenomeni di partecipare all'essere delle idee. E appunto questa funzione mediatrice li rende idonei all'altro e non meno originario compito della filosofia: la rappresentazione delle idee. [...] Perché le idee si rappresentano non in se stesse, ma solo unicamente attraverso una coordinazione di elementi cosali nel concetto: ossia in quanto configurazione di elementi»¹⁶. Lo spettro del concetto in Benjamin è pertanto molto ampio: il concetto, fuoriuscito a guisa di una crisalide dal rigido colombario in cui lo inscriveva Nietzsche, si dilata fino a *cum-capere* una molteplicità varia di elementi che cristallizzano in una singolare concrezione. Se il concetto benjaminiano concreta l'idea esibendone la figura, l'allegoria infigura persino il concetto. Come sostiene Adorno, «la filosofia non consiste semplicemente nella corrispondenza fra il pensiero e il linguaggio da un lato e l'oggetto dall'altro, ma in verità possiede o coglie il suo oggetto sempre soltanto in quanto lo sorpassa, è qualcosa di più del puro oggetto. Di conseguenza l'immagine, o l'allegoria, è un elemento pressoché irrinunciabile della stessa filosofia»¹⁷. Nell'ideale benjaminiano tipicamente romantico di una superiore unità di filosofia, scienza, arte e poesia, la filosofia acquisisce fluidità¹⁸; essa le permette appunto di spaziare in un dominio allargato per dipingere, mediante la rappresentazione di alcune parole, in fondo «sempre le stesse: le idee»¹⁹.

¹⁵ La frase di Benjamin recita: «Le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle». Intorno al singolare platonismo di Benjamin specifica R. Solmi come esso non debba essere disgiunto dal suo rapporto, da un lato, con la filosofia romantica, dall'altro con le correnti cabalistiche del pensiero ebraico. «Il rapporto fra le idee e le cose non sembra essere né di partecipazione né di imitazione né di emanazione, e sembra costituirsi su un piano affatto diverso da quello dell'alternativa tradizionale di immanenza e trascendenza. Esso si potrebbe piuttosto paragonare, come in certi esponenti della cabala medievale, al rapporto fra il nome e le lettere che lo compongono» (R. Solmi, "Introduzione" a W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. XV).

¹⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 75. Cfr. anche Th.W. Adorno: «La conoscenza è un *trosas iasetai*, una ferita curabile. Il difetto determinabile di tutti i concetti costringe a citarne altri; così sorgono quelle costellazioni nelle quali soltanto è trapassata un po' della speranza del nome» (Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 50).

¹⁷ Th.W. Adorno, *Terminologia filosofica*, tr. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 63.

¹⁸ Sulla scorta dell'identificazione novalisiana di filosofia e critica ripresa da Benjamin in particolare nella sua tesi su *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Desideri scrive: «Come Proteo la filosofia sarà allora qualcosa di infissabile, non avrà un territorio in cui dimorare e legiferare, ma solo un elemento, quello equoreo e una virtù, la fluidità» (F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in appendice a W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 311).

¹⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 78.

Il saggio di Benjamin, ricco di nervature trasversali rispetto all'arte, alla filosofia, alla filologia, alla teologia, alla storia, come un marmo screziato e policromo, si propone di studiare, dis-piegandolo²⁰ allegoricamente, il dramma barocco tedesco, nella sua forma sovrana di arte allegorica, enucleandone il significato filosofico. Attraverso una tecnica compositiva a mosaico²¹, barocca nella disposizione delle circa seicento sue citazioni, Benjamin tiene a far scaturire «in certo modo momentaneamente, nella sua totalità, l' 'allegoria' – l'essere che mi interessava salvare», «originario fondo e ragione del barocco»²².

Nella *Premessa gnoseologica*, dopo aver chiarito che solo la forma del trattato e non quella del sistema rende ragione della rappresentazione della verità, Benjamin espone in maniera più serrata l'articolarsi del suo metodo: «Il pensiero riprende continuamente da capo, ritorna con minuziosità alla cosa stessa. Questo movimento metodico del respiro è il modo d'essere specifico della contemplazione. Essa infatti, seguendo i diversi gradi di senso nell'osservazione di un unico e medesimo oggetto, trae l'impulso a un sempre rinnovato avvio e giustifica nello stesso tempo la propria ritmica intermittente. Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio»²³. Le spire spezzate della scrittura barocca benjaminiana avvolgono la verità catturandola per figure e solo in istantanee e furtive fermate. La verità, rovesciando il motto di Gottfried Keller, può sempre scappare²⁴, poiché essa non è il polo dell'oggetto correlato a un atto di coscienza soggettivo come avviene nel processo conoscitivo della fenomenologia husserliana, né la sua essenza è intemporale. «La verità non entra mai in relazione, tanto meno in una relazione intenzionale. [...] la verità è un essere inintenzionale formato da idee. Il comportamento che le si addice è perciò non già un intendere conoscitivo, bensì un risolversi e uno scomparire in essa»²⁵. Il suo è uno sguardo di Medusa che esige la dissoluzione del

²⁰ È nota l'importanza del concetto di piega per il barocco. In particolare, cfr. G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Editions de Minuit, Paris 1988.

²¹ Nella lettera del 22 maggio 1924 scrive a Scholem: «È la tecnica di mosaico più folle che si possa pensare». Lo stesso procedimento è adoperato da Benjamin in *Einbahnstrasse* e nel lavoro sui *passages* parigini. In un frammento degli *Appunti e materiali* preparatori al *Passagenwerk*, si legge: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di preciso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli» (W. Benjamin, *Appunti e materiali*, cit. p. 514).

²² W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 107.

²³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 70.

²⁴ Cfr. la "V Tesi di Filosofia della Storia", in *Sul concetto di storia*, tr. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, in W. Benjamin, *Opere complete, vol. VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2006, p. 485; cfr. anche *Appunti e materiali*, cit., p. 518.

²⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 76-77.

soggetto attraverso un esilio o “un’alienazione integrale” (Adorno) nel fuori pietrificato del mondo delle cose: «la struttura della verità esige un essere che, per la sua estraneità all’intenzione, somigli a quello puro e semplice delle cose, ma che lo superi per consistenza»²⁶. L’intenzione soggettiva viene dissolta²⁷ integralmente nell’oggetto; la verità si dà solo come composizione o costellazione anonima²⁸. Al pensiero filosofico Benjamin chiede quel gesto d’attenzione che costituisce il proprio della poesia, le cui parole, prive di intenzioni soggettive, hanno la consistenza delle cose: non espellere il concreto, l’individuale, il determinato perché, come sapeva Adorno, solo esercitando il pensiero su ciò che gli resiste, «solo questo restituirebbe alla filosofia quel che Hegel ha chiamato libertà per l’oggetto, che è stata bandita dal concetto di libertà, dall’autonomia del soggetto che pone il senso»²⁹.

Il soggetto e l’oggetto entrano dunque in una composizione o relazione storica. La verità è contrassegnata da un preciso indice temporale³⁰. «Ciò che distingue le immagini dalle essenze della fenomenologia è il loro indice storico». Esso dice «non solo che esse appartengono a un’epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un’epoca determinata»³¹. Benjamin chiama dialettiche queste immagini: «immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’ora in una costellazione. In altre parole, immagine è la dialettica dell’immobilità [...] Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini; e il luogo in cui le si incon-

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ Perciò, come sostiene Masini, «la reinterpretazione benjaminiana dell’allegoria può essere assunta a base di una teoria critica dell’avanguardia, in quanto essa offre un punto di forza alla dislocazione del centro di gravità dell’universo letterario fuori dal mito classico-simbolico della ‘creatività’» (F. Masini, *Brecht e Benjamin*, De Donato, Bari 1977, p. 130). Quella di Benjamin, aggiunge Masini, è una strategia sperimentale in cui tocca all’inumano di farsi “messaggero di un più reale umanesimo”; così anche Adorno, nel suo bel *Profilo di Walter Benjamin*, insiste sempre sul *termine ad quem*: «tutto deve magicamente trasformarsi in cosa onde spezzare la magia dell’imperversare delle cose» (Th.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 247). Sullo spostamento del centro di gravità dell’arte moderna verso una «regione inquietante in cui non vi sono più né uomini, né dei» (G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1993, p. 60). Cfr. anche J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, tr. it. di O. Lottini, Lerici, Cosenza 1980.

²⁸ Di qui l’utilizzo forsennato, da parte di Benjamin, delle citazioni, quei «briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l’assenso all’ozioso viandante» (*Strada a senso unico*, cit., p. 455). Esse, come spiega anche Solmi, vengono incastonate come “pezzi di realtà” in un tessuto metafisico. Il composto che ne risulta è una combinazione istoriata e oggettiva, come un quadro cubista o un agglomerato dell’Arcimboldo.

²⁹ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 27.

³⁰ «È opportuno un deciso distacco dal concetto di ‘verità atemporale’. Tuttavia la verità non è – come sostiene il marxismo – solo una funzione temporale della conoscenza, ma è legata a un nocciolo temporale presente contemporaneamente nell’oggetto conosciuto e in colui che conosce. Questo è così vero, che in ogni caso l’Eterno è piuttosto una gala al vestito che un’idea» (*Appunti e materiali*, cit., p. 518).

³¹ *Ibid.*, p. 517.

tra è il linguaggio»³². La filosofia ha per Benjamin il compito di costruire immagini siffatte, rapide, balenanti nella soglia d'un istante. Esse fendono l'apparenza mortificante del *sempreuguale*, figura alienata dell'eterno ritorno nietzscheano³³, mostrando le discontinuità e le cesure nel tessuto della storia. L'immagine dialettica estrapola un evento dal suo contesto, lo sbalza fuori dal *continuum* temporale e solo così, fermandolo in un campo pregno di tensioni, mostrandone la natura intima di *passage*, zona di sospensione tra il non essere più e il diventare altro, lo inserisce in uno spazio simbolico in cui esso è salvato³⁴. Compito del filosofo materialista è raccogliere i frammenti depositati del passato, ormai svuotati del loro significato e perciò *unheimliche*, e disporli, nella fenditura dell'adesso, in una nuova costellazione così che appaia un nuovo, minuscolo, evento di senso. Uno storico che si immedesima invece nel passato riferendone gli eventi esclusivamente alla propria intenzione soggettiva difetta senz'altro di immaginazione. Quest'ultima «scomponete tutta la creazione e, con i materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo», «l'immaginazione è la regina del vero, e il *possibile* è una provincia del vero»³⁵. A Benjamin, come a Baudelaire, preme salvare quel nuovo che è il possibile. È fluido il *limen* che separa reale e possibile³⁶. È qui che si iscrive la carica utopica

³² *Ibid.*, p. 516.

³³ Se l'eterno ritorno rappresenta in Nietzsche «il tentativo di saldare insieme i due principi antinomici della felicità: quello dell'eternità e quello dell'ancora una volta» (W. Benjamin, *Parco centrale*, tr. it. di R. Solmi ed E. Ganni, in *Opere complete*, vol. VII. *Scritti 1938-1940*, cit., p. 202), il *sempreuguale* è la spoglia dell'eterno ritorno in un mondo ormai completamente mercificato, quello cui, nella sua rassegnazione cupa, sembrava, agli occhi di Benjamin, già alludere Blanqui nel suo *L'éternité par les astres*. Cfr. anche F. Desideri, "Introduzione", in L.-A. Blanqui, *L'éternité attraverso gli astri*, "Introduzione" e cura di F. Desideri, tr. it. di D. Pozzi, Theoria, Roma 1983.

³⁴ I bambini sanno, per Benjamin, operare questa trasmutazione. «Compito dell'infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: ricordare il nuovo. Per noi le locomotive possiedono già un carattere simbolico, poiché appartennero alla nostra infanzia. La stessa cosa accade ai nostri bambini con le automobili, di cui noi stessi non cogliamo invece che l'aspetto nuovo, elegante, moderno e sfrontato» (W. Benjamin, "Primi appunti", in I "passages" di Parigi, in *Opere complete*, vol. IX. I "passages" di Parigi, cit., p. 935). Il bambino, come l'artista, è ispirato. Benjamin cita Baudelaire: «L'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus a ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur...» (*Appunti e materiali*, cit., p. 254).

³⁵ Ch. Baudelaire, *Salon del 1859, Saggi sull'arte*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 1199.

³⁶ Perciò l'infanzia occupa un posto tanto privilegiato in tutta la produzione di Benjamin. L'infanzia appare come un'autentica riserva o fondo del possibile cui attingere sempre, «dal corno dell'abbondanza» (Th.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, cit., p. 235); è dall'*Abgrund der Kindheit* che proviene la possibilità di essere quel che si è, regno intatto che è già sempre là e insieme già sempre avanti, anticipandoci. Perciò in Benjamin è sempre la malinconia a scendere nell'infanzia, quella stessa che lumeggia nel commovente passo adorniano dei *Minima Moralia*,

del suo pensiero, quella che affascinava, tradotta in una portata messianica, Jacob Taubes³⁷. Se la dialettica hegeliana è presente a Benjamin nel momento in cui formula il suo concetto di *Dialektik im Stillstand*, essa subisce tuttavia una torsione tale da fare del momento dell'arresto piuttosto che di quello dell'*Aufhebung* il suo perno. L'arresto immobilizza un'inquietudine, isola una tensione polare, lo scarto tra il passato e l'ora, schiudendo così una soglia nella quale affiora l'*advenire* del possibile³⁸.

L'allegoria, categoria determinante del mondo barocco, diventa allora il *medium* con cui attuare una sorta di esercizio del possibile. Appartiene a essa questo potere tanto più in quanto, a differenza del simbolo, l'allegoria sorge sullo sfondo infranto della totalità e dell'unità di mondo e linguaggio, di significante e significato. Mentre il simbolo è, difatti, l'idea incorporata e il suo regno è quello della similitudine, l'allegoria, sorta nel *passage* da questo regno a quello della rappresentazione³⁹, raccoglie solo frammenti straniati la cui chiave di composibilità è perduta. «Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa. [...] La falsa apparenza della totalità si spegne. Poiché l'*eidos* si oscura, entra in campo la metafora, e il cosmo che vi è contenuto si inaridisce. Nelle *rebus* inaridite, che ancora rimangono, è presente un senso che si lascia cogliere solo da colui che medita, rimuginando»⁴⁰. Di qui l'aprirsi di uno spazio erratico di nessi e corrispondenze plurime e incerte, in-fondate. Il mondo che appare dinanzi allo sguardo di colui che

(cfr. Th.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1994, p. 125), e perciò i ricordi d'infanzia sono così «atroceamente seducenti, come sogni dimenticati per metà» (W. Benjamin, *Cronaca berlinese*, tr. it. di E. Boccagni, in *Opere complete, vol. V. Scritti 1932-1933*, cit., p. 267).

³⁷ Cfr. J. Taubes, *Il prezzo del messianesimo. Lettere di Jacob Taubes a Gershom Scholem e altri scritti*, a cura di E. Stimilli, Quodlibet, Macerata 2000.

³⁸ La formula di una tale dialettica sarebbe «né l'uno, né l'altro». «L'opposizione che essa implica non è dicotomica e sostanziale ma bipolare e tensiva: i due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni. Ma ciò significa, in verità, che non soltanto la dialettica non è separabile dagli oggetti che nega, ma che questi perdono la loro identità e si trasformano nei due poli di una stessa tensione dialettica [...]» (G. Agamben, «Nymphae», *Aut aut*, n. 321/322, 2004, p. 60).

³⁹ Cfr. anche M. Foucault che illustra con fine nitidezza il passaggio dall'universo rinascimentale in cui il linguaggio, scrittura delle cose, si mescola a tutte le figure del mondo all'*universo della precisione* in cui vige la dissociazione di parole e cose. Il mondo barocco è già un mondo moderno in cui la somiglianza tra segni e cose deve, come in *Don Chisciotte*, essere dimostrata. Ecco allora emergere le figure complementari del pazzo e del poeta: «nei margini d'un sapere che separa gli esseri, i segni e le similitudini, e al fine di limitarne il potere, il pazzo si rende garante della funzione dell'omosemantismo: raccoglie tutti i segni e li colma d'una somiglianza che non cessa di proliferare. Il poeta garantisce la funzione contraria: assolve alla funzione allegorica; sotto il linguaggio dei segni e il gioco delle loro distinzioni ben ritagliate, si pone all'ascolto dell'"altro linguaggio", quello, senza parole né discorso, della somiglianza» (M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. di E. Panaitescu, BUR, Milano 1994, p. 64).

⁴⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 212.

contemplando, scende nel profondo⁴¹ del mondo dei significati, è un mondo sperimentale, di possibilità inaudite, di sospensione e di incertezza, uno spazio allusivo di vertigine e di ambiguità dei significati. Le figure, i frammenti fissati nella loro caducità, esitano, sull'abisso di un senso irrimediabilmente perduto, tra un significato e l'altro. Ma è sulla ricchezza di questa ambiguità, con la quale si entra nel campo delle "antinomie dell'allegorico" e nella quale il neokantiano Hermann Cohen legge "la ricchezza dello spreco", che Benjamin punta lo sguardo: «Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano. Esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure è innegabile che questi oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, il piano del sacro. Di conseguenza nella concezione allegorica, il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato»⁴². Proprio nello smarrirsi e nel dissolversi della soggettività in questo labirinto di apparenze, di significanti irrimediabilmente divelti dal loro significato, Benjamin ravvisa una possibilità di redenzione. L'oscillazione di significazione cui sono esposti gli oggetti fa loro perdere una fisionomia irrelata e chiusa per aprirli alla sperimentazione del possibile. La dislocazione assoluta si rovescia in soglia, spiraglio. Il labirinto è il mondo, un mondo *nuovo*, così come appare allo sguardo stupefatto del melanconico. Egli è precipitato nella vertigine dei significati a causa della *hybris* della sua soggettività sedotta da una triplice apparenza «della libertà: nell'indagare il proibito; dell'autonomia: nell'escludersi dalla comunità dei devoti; dell'infinito: nel vuoto abisso del male»⁴³. Ma poiché «chi precipita può rovesciarsi nella caduta», l'intenzione soggettiva finisce con il cogliere la propria superba separatezza come «mero autoinganno»⁴⁴.

Il dramma barocco è il teatro «di un costante indugiare, di un repentino rovesciamento e di un rinnovato irrigidirsi»⁴⁵. Le allegorie, come le immagini dialettiche, producono un interstizio di indeterminazione nel quale è possibile rivolgere il possibile contro lo stesso reale così che esso appaia e venga isolato come già morto, già corroso e tuttavia, proprio in questa precipitazione, in questa imminenza della fine, salvato. Perciò gli spettri sono le allegorie più profonde: recisi i legami con il mondo tornano (*revenant*) in esso carichi di significati possibili: «colui che è in lutto, e medita sui segni e sul futuro, ha il

⁴¹ F. Masini ricorda come nella parola tedesca *Tiefsinn* si nasconda «l'idea di uno sprofondamento nei propri pensieri che costituisce il fosco rovello del melanconico, tanto che il termine significa anche 'melanconia' nel suo senso intellettualmente più pregnante» (F. Masini, *op. cit.*, p. 118).

⁴² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 210.

⁴³ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 232.

potere di attrarli»⁴⁶. Il malinconico affretta, anticipa la perdita dell'oggetto, quasi avesse fretta di renderlo a un mondo nel quale le leggi del possesso e dell'avere⁴⁷ sono sospese, quelle stesse che impediscono di scorgere quella più intima e segreta seconda vita o seconda natura che per Benjamin costituisce l'essenza dell'oggetto⁴⁸. «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita»⁴⁹. Benjamin, in affinità con Proust, «conosce la fisiognomica della decadenza delle cose in quanto fisiognomica della loro seconda vita. Per lui nulla ha consistenza se non ciò che è già stato mediato dal ricordo e perciò il suo amore si rivolge alla seconda vita già passata piuttosto che alla prima»⁵⁰. Ciò che è stato dimenticato trova ricordi nelle allegorie. Solo attraverso il ricordo, cui il pensiero dedica allegorie, ciò che è stato viene strappato al duro determinismo del fatto per essere reso al ventaglio della possibilità. «Il ricordo può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto»⁵¹. Così Baudelaire, nella nebbia delle sue malinconie e sotto *ricordi che pesano come rocce*⁵², «*plus de souvenirs que si j'avais mille ans*»⁵³, ritrova la vecchia Parigi intatta ricoperta dalla nuova foggia dall'*embellissement stratégique* di Haussmann. È questo un altro modo di *passare a contrappelo* la storia. Per Benjamin v'è sempre del possibile intorno al reale attualizzato e ormai dimenticato. L'allegoria, una farfalla sensibile, si posa sul fiore più negletto e sfatto, ridestandolo in una seconda natura. «Solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza»⁵⁴. Per le schiere di aiutanti, di studenti e di scrivani di Kafka e di Walser, per

⁴⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁷ «Non esiste che il mondo spirituale [...]. Con una luce fortissima si può dissolvere il mondo [...] Per tutto ciò che trascende il mondo sensibile, noi non possiamo servirci del linguaggio che in forma puramente allusiva, mai anche solo approssimativamente comparativa, dato che esso, come si conviene al mondo dei sensi, non tratta che del possesso e dei suoi rapporti» (F. Kafka, *Quaderni in ottavo*, a cura di I.A. Chiusano, Se, Milano 1991, pp. 49-50).

⁴⁸ È questo il compito di una filosofia concepita come critica. «La vera critica 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, non la distrugge» (W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., p. 26).

⁴⁹ W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Opere complete, vol. VII, Scritti 1938-1940*, cit., p. 187.

⁵⁰ Th.W. Adorno, «Valery, Proust e il museo», in *Prismi*, cit., p. 183.

⁵¹ W. Benjamin, *Appunti e materiali*, in *Opere complete, vol. IX, I "passages" di Parigi*, cit., p. 528. «Il ricordo non è né l'avvenuto, né l'inavvenuto, ma il loro potenziamento, il loro ridiventare possibili» (G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 79).

⁵² Cfr. Ch. Baudelaire, «Il cigno», in *Opere*, cit., p. 177.

⁵³ Ch. Baudelaire, «Spleen», in *Opere*, cit., p. 150.

⁵⁴ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, tr. it. di R. Solmi, in W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, ed. a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, p. 254.

i loro vagabondi che si sono lasciati la meta alle spalle e con essa, in fondo, il continente dell'uomo⁵⁵, per i viaggiatori senza nome di Sebald che, come le sue tignole delicate avvinghiate o agghiacciate ai muri di un qualche interno, sanno di essersi smarriti, per «gli incompiuti e gli inetti, esiste la speranza»⁵⁶. Di queste creature, sempre senza fiato, come di quelle di Beckett, «nessuna che non sia profondamente esausta eppure ancora all'inizio di una lunga durata»⁵⁷. L'allegoria, pur sprofondando in ciò che è morto, non chiude lo spiraglio, il passaggio, la kafkiana via d'uscita; come Baudelaire tiene aperto il passaggio alla sua passante, *longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse*, fino a che non è passata e solo allora qualcosa come un destino si è chiuso, così Benjamin suggerisce che l'allegoria, a differenza del simbolo, non chiude il transito, piuttosto, nella sospensione del passo, apre un possibile. Qualcosa, nell'immobilità, è imminente. Qualcosa, nel tempo di un'esitazione, passa. La scrittura allegorica è un *medium* che permette di compiere ancora delle «esperienze di soglia»⁵⁸: vicina alla pesantezza, all'esteriorità greve delle cose, cadute nel sonno dell'oblio⁵⁹, ne *sogna*, così *risvegliandola*⁶⁰, una nuova levità. La possibilità racchiusa nell'allegoria è sempre duplice: materializza le cose volatili e lievita, *nello stesso tempo*, riconducendole a un piano spirituale, anche le cose più inapparenti. Occorre solo «un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano»⁶¹. Così, se è vero che nei dipinti barocchi lo spazio è soffocato da una cupa, ctonia sovrabbondanza, come nel *Trionfo della Morte* di Bruegel, se in essi il cielo alto dei pittori del Rinascimento chiude come un coperchio e «la nuvolaglia si muove, scura o radiosa, verso la terra»⁶², se l'architettura barocca è colma di un'esteriorità ingombrante

⁵⁵ «Quando s'imbatte nel nome della creatura – la scimmia, il cane o la talpa –, il lettore alza gli occhi spaventato e si accorge di essere già lontanissimo dal continente dell'uomo» (W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 137).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁸ In un passo dei *Primi appunti* stesi per i *Passages*, si legge: «Bisogna distinguere nel modo più netto soglia e confine. La soglia è una *zona*, una *zona* di passaggio. [...] Noi siamo diventati molto poveri di esperienze di soglia. L'addormentarsi è forse l'unica che c'è rimasta.» (W. Benjamin, «Primi appunti», in *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete*, vol. IX. *I "passages" di Parigi*, cit., p. 936).

⁵⁹ Benjamin, nel grande scritto su Kafka, ricorda la nota di diario che lega insieme pesantezza e sonno: «Per essere il più greve possibile, il che ritengo utile per addormentarmi, avevo incrociato le braccia e messo le mani sulle spalle, sicché giacevo come un soldato carico di tutto punto» (W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 147).

⁶⁰ L'immagine del risveglio è presente in molti passi degli *Appunti e materiali* preparatori ai *Passages*. Cfr. W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, *I "passages" di Parigi*, cit. pp. 511, 516, 519, 520, 546, dove si condensa: «L'adesso della conoscibilità è l'attimo del risveglio».

⁶¹ W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, tr. it. di A. Marietti Solmi, in W. Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, p. 265.

⁶² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 119.

e se il linguaggio della sua poesia, «pieno di sfarzo materiale», rivela che «mai è stata composta una poesia meno alata»⁶³, essi *simultaneamente*⁶⁴ rimbalzano «nella trascendenza della forma e nelle anticamere dell'aldilà». «Che cos'altro significherebbero altrimenti quei continui richiami alla forza di gravità e al peso dei sostegni, quegli zoccoli enormi, i doppi e i tripli ordini di colonne e di pilastri, quei contrafforti di sicurezza per reggere appena un balcone, che significato avrebbero se non quello di sottolineare dal basso il miracolo sospeso in alto mettendo in luce la fatica degli elementi di sostegno?»⁶⁵.

Le forze che trascinano verso il basso sono tanto esagerate per marcare la presenza, *nello stesso tempo*, di forze che librano verso l'alto. Una tale dialettica tensiva ribadisce la radicale immanenza della visione barocca, tutta puntata sulla caducità del mondo creaturale cui soggiace anche la figura del sovrano e perciò tanto estranea all'escatologia medievale propria della storia sacra. «Mentre il medioevo esibisce la precarietà degli eventi mondani e la transitorietà della creatura come stazioni lungo la via della salvezza, il dramma barocco tedesco si seppellisce per intero nella disperata desolazione della realtà terrena. Se esso conosce una via di salvezza, questa sarà nel cuore stesso dell'angoscia più che nel compiersi di un piano provvidenziale»⁶⁶. La cataratta verso cui si sente trascinato l'uomo barocco si affaccia su un cielo vuoto. Nessuna fuga verso la trascendenza, ma solo un'accelerazione, «un meccanismo che accumula ed esalta i frutti della terra prima di consegnarli alla morte»⁶⁷. Una stessa ansia di morte serpeggia nello spazio del dramma barocco, i cui personaggi, come Amleto, a un certo punto accerchiati da una folla di presagi incorporati in oggetti fatali, muoiono perché soltanto così, come cadaveri, possono entrare nella loro patria allegorica. Non è per ottenere l'immortalità, ma in vista del cadavere che essi vanno in rovina»⁶⁸. Ma, come si legge nel giovanile *Frammento teologico-politico*: «la natura è messianica per la sua eterna e totale caducità»⁶⁹. L'allegoria ha occhi per la china di un decadere, per l'erosione segreta che lavora in un volto o in un fiore. «Quando quaranta inverni faranno assedio alla tua fronte»⁷⁰ e già la rosa barocca appare «al tempo stesso mezzo fiorita e mezzo appassita», immagine fermata nella lama di un muto *passage*. La vis allegorica è quella propria della benjaminiana «dialettica in stato di quiete». O la morte si nasconde nel calice di una rosa, come quella che una bambina porge a Rab-

⁶³ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁴ Cfr. il passo già citato intorno alle antinomie dell'allegorico, *ibid.*, p. 210.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁹ W. Benjamin, *Frammento teologico-politico*, tr. it. di G. Agamben, in W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco, Scritti 1919-1922*, cit., p. 171.

⁷⁰ W. Shakespeare, «Quando quaranta inverni faranno assedio alla tua fronte», in *Quaranta sonetti*, versione italiana di G. Ungaretti, Einaudi, Torino 1999.

bi Low che per tante volte l’aveva sfuggita. «Il passare, il non essere più, lavora appassionatamente nelle cose»⁷¹: esso viene colto dall’allegoria che, a differenza del simbolo, la cui misura temporale è l’istante, l’attimo mistico della redenzione⁷², non si illude sul recupero della totalità, e a esso è sensibile lo sguardo del malinconico. Egli, come Baudelaire, ama perduto solo le cose mortali, perché sa che solo dal cuore di questo rovinare scaturisce la presenza. Perché la caducità stessa è allegorica. Così «nei monumenti mortuari del Barocco – per una sorta di salto mortale all’indietro – la visione allegorica si capovolge in redenzione»⁷³.

Il malinconico è di casa tra le allegorie; *passeggia* fra di esse come, più tardi, il *flaneur* andrà a zozzo tra le rovine dei *passages*. Sotto la lente della malinconia gli oggetti della vita attiva si raggelano e giacciono a terra, abbandonati e divelti dal flusso vitale che li irradiava, come mostra l’enigmatica incisione di Dürer, anticipatrice del Barocco. È lo sguardo del malinconico, sprofondato in questa selva di cose inerti e svuotate del loro significato, a rapirle nel mondo allegorico. Egli si è lasciato alle spalle il mondo profano degli uomini per dedicare la sua fedeltà agli oggetti⁷⁴ divenuti il polo della sua «fissità contemplativa», della sua «sterile ruminazione». Sono queste a trasformarli in segni del linguaggio allegorico, in cifre, geroglifici, emblemi. La figura del malinconico è posta da Benjamin sotto il segno di Saturno, signore della duplicità: «Come la melanconia, così anche Saturno, questo demone degli opposti, rende l’anima da un lato inerte e ottusa, e dall’altro le conferisce il vigore dell’intelligenza e della contemplazione». Così le al-

⁷¹ W. Benjamin, “Primi appunti”, cit., p. 906.

⁷² «Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l’allegoria mostra agli occhi dell’osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 202). Di qui la predilezione del barocco per il cadavere e per le rovine.

⁷³ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁴ Se, come scrive Benjamin, nel dramma barocco «il principe è il paradigma del malinconico» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 180), non si può non pensare all’emblematica figura del principe Rodolfo II di Boemia, di complessione siffatta che la malinconia «divora come una febbre» (A.M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1991, p. 90). Essa lo spinge a quella smania di oggetti, «bramosia di riempire il vuoto che lo avviluppa, di soperchiare la paura della solitudine. Egli congrega avidamente una selva di rari ordigni, come a innalzare muraglie contro la morte». Le prodigiose raccolte di Rodolfo hanno «qualcosa di sepolcrale, e le sue gallerie sono arche di morti più che stanze di vivi. Ma quell’inerzia, quella fissità è soltanto apparente. Le morte cose rivelano una sinistra inquietudine. Lo guardano con maleficio dalle loro tane come bestie in agguato. E alcune, troppo guardate da lui, hanno assunto il suo volto, quasi fossero specchi della sua ipocondria» (*ibid.*, p. 96). Per avere un’idea della sua avidità collezionistica e del guazzabuglio di oggetti che popolavano la sua *Kunst- und Wunderkammer*, «enciclopedia del mondo visibile» (*ibid.*), si leggano le sgargianti e superbe pagine di A.M. Ripellino (*ibid.*, “Parte prima”, passo 33). Su Rodolfo e la sua cerchia e sui caratteri dell’età rodolfina, cfr. anche R.J.W. Evans, *Rodolfo II d’Absburgo* (il Mulino, Bologna 1984), che nelle indicazioni bibliografiche si esprime così a proposito di *Praga magica*: «di lettura enigmatica, ma pregevole».

legorie costituiscono il trastullo, il passatempo preferito o il *divertissement* proprio di chi è triste, *Spiel für Traurige*. Il mondo allegorico si dischiude per l'erudito che «ha tradito il mondo per amore della conoscenza»⁷⁵. Ma il libro è *pharmakon*. Nel libro il temperamento malinconico sprofonda, in un paradosso che lo alimenta sempre di nuovo e nello stesso tempo lo cura⁷⁶. Si direbbe che per il melanconico non c'è salvezza che nell'elemento dello sprofondare così che la malinconia è cura di se stessa. Questo «ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle»⁷⁷. Infatti, se l'*humor nero* scava nell'esistenza fino a farne un mucchio di macerie, «in profondo, essa avverte un moto di orrore all'idea che l'intera vita possa svolgersi così. In profondo, essa si spaventa all'idea della morte». Il lutto, la tristezza è allora «quello stato d'animo per cui il sentimento rianima il mondo svuotato gettandovi una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista»⁷⁸. Un'urgenza di felicità attraversa il mondo delle cose svuotate di senso. L'intenzione malinconica, come l'allegorica, continuamente svuota e riempie il mondo, in una fuga infinita di passi, fonte rinnovata della sua tristezza⁷⁹. Così che tutto nel suo mondo si trasforma in allegoria. Una sorta di *furia del dileguare* lo attraversa: gli oggetti anticipano la loro morte e si mutano in significanti aperti allo sciogliere dei significati e alla sostituzione infinita. Ma i frammenti non smettono di affastellarsi intorno alla corte del malinconico, raddomante dei significati, «nell'attesa inesausta del miracolo»⁸⁰ ed egli, come Mida, li muta tutti in allegorie⁸¹, salvandoli. «Se l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte»⁸². Come le scimmie, e secondo quella duplicità cui soggiace la sua natura, egli raccoglie e lascia cadere un oggetto dopo l'altro, non appena questo riveli nuovamente il suo «sconsolato volto

⁷⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 194.

⁷⁶ «Il Rinascimento esplorava l'universo, il Barocco le biblioteche. Il suo pensiero assume la forma del libro. [...] L'editore di Ayer, in una prefazione alle opere del poeta che si segnala per il fatto di indicare nella melanconia l'atmosfera dell'epoca, ha espresso questo significato del libro, e lo raccomanda come un arcano rimedio contro gli attacchi dello *humor nero*» (*ibid.*, p. 179).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁹ La fuga dei significati genera il lutto. Cfr. *ibid.*, p. 244. Essa rende lo studio interminabile, cosa che «spiega, anche, la tristezza dello studioso: nulla è più amaro di una prolungata dimora nella potenza». G. Agamben, *Idee della prosa*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 44.

⁸⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 214.

⁸¹ «Come dimostrano l'alchimia e i rosacroce, o le evocazioni di spiriti nelle scene del teatro barocco, l'epoca barocca non era meno dedita alla magia del Rinascimento. Qualunque cosa essa tocchi, la sua mano la trasforma, come quella di Mida, in qualcosa di significativo. La metamorfosi è il suo elemento, e il suo schema è l'allegoria» (*ibid.*, p. 263).

⁸² *Ibid.*, p. 219.

quotidiano». «Esaltazione e abbattimento: questa duplice virtualità appartiene a uno stesso temperamento, come se uno di questi stati estremi fosse accompagnato dalla possibilità – pericolo o fortuna – della condizione opposta»⁸³. Analogamente, l'infinita dislocazione cui sono consegnati gli oggetti da colui che è disposto a porre «costantemente l'immagine al servizio del pensiero»⁸⁴ è anche un pegno di redenzione. Perciò non spaventa la vista delle nuda ossa: «trapassa repentinamente in resurrezione»⁸⁵.

A questo esercizio inesausto del possibile richiama la benjaminiana visione barocca. La disposizione allegorica attiva un *metaferein* ininterrotto e per questa via obliqua, di negatività reiterata, in cui ogni cosa è posta fuori e dissociata dalla propria forma, raggiunge la conoscenza. Proprio in questa deriva delle apparenze, i fenomeni sono salvati. In quest'immanenza erosa dall'interno. Allo stesso modo la pittura barocca «denuncia l'illusione nel momento stesso in cui la suscita, per questa via raggiungendo l'Invisibile»⁸⁶. Il malinconico non disgiunge ma percepisce l'unità del mondo degli eventi, dei sogni e dei significati⁸⁷. Come il poeta, tra questi egli non si stanca di tessere vincoli e corrispondenze. È la *liaison* che importa a Benjamin e l'allegoria barocca la mostra nel vuoto di uno *Zwischen*. A quest'ultimo tengono fermo le immagini balenanti, immagini dialettiche. «Quel balzo»⁸⁸, il balzo di chi precipitando si rovescia, cade qui, nel luogo teso e sospeso di una soglia. «Separare quel tesoro di immagini in cui si compie questo salto nel luogo della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno, vorrebbe dire fraintendere completamente l'allegorico»⁸⁹. De-cidere di una soglia, separare è il male. Come nel sessantaseiesimo aforisma di Zürau : «Egli è un cittadino libero e sicuro della terra, poiché è legato a una catena che è lunga quanto basta per dargli libero accesso a tutti gli spazi della terra, però è di una lunghezza tale per cui nulla può trascinarlo oltre i confini della terra. Ma al tempo stesso egli è anche un cittadino libero e sicuro del cielo, poiché è legato anche a una catena celeste, regolata in modo simile. Così, se vuole scendere sulla terra lo strozza il collare del cielo, se vuole salire in cielo quello della terra. E ciò nonostante egli ha tutte le possibilità e lo sente, anzi si rifiuta di ricondurre il tutto a un errore commesso all'inizio nell'incatenarlo»⁹⁰. Non è dato di lasciare un mondo per l'altro; è dato il possibile del passo, arrestato *tra* i due mondi, e nel quale solo è data all'uomo

⁸³ J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, tr. it. e cura di D. De Agostini, Garzanti, Milano 1990, p. 34.

⁸⁴ W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Opere complete, vol. VII. Scritti 1938-1940*, cit., p. 190.

⁸⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 266.

⁸⁶ Y. Bonnefoy, *Roma 1630. L'orizzonte del primo barocco*, Istituto editoriale italiano, Roma 1970, p. 40.

⁸⁷ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 228.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 266.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁹⁰ F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 2004, p. 80.

la ricchezza della sua condizione. È questa la sospesa inquietudine dell'Angelo della straordinaria *Melencolia I* di Dürer, il cui simbolismo «qui si placa in una rappresentazione di furente e quasi immobile tristezza»⁹¹. L'Angelo, sorpreso in un'irrequietezza, ha interrotto i suoi calcoli e, come perduta la terraferma, guarda nello spazio vuoto. L'allegoria è di casa in quest'aria rarefatta. L'allegorista, il melanconico, come il funambolo di Focillon⁹² appeso all'asticella esile del suo trapezio sulla pista sfolgorante di un circo, può oscillare senza cadere.

Luisa Pedretti

Nata a Como nel 1972, laureata in Filosofia teoretica all'Università degli Studi di Milano, insegna filosofia e storia nelle scuole superiori e collaboro con la cattedra di Storia della Filosofia. Scrivo prose brevi e poesie.

⁹¹ H. Focillon, *Albrecht Dürer*, tr. it. di G. Guglielmi, Abscondita, Milano 2004, p. 60.

⁹² Cfr. fig. 4, in Aby Warburg, "La dialettica dell'immagine", *Aut aut*, cit. Agamben, nel suo intervento dal titolo "Nymphae" (cit.), ricorda il titolo dell'incisione di Focillon del 1937: *La dialectique*.