

TEORIA DELLE IDEE E CRITICA DELLE OPERE

Una lettura filosofica del “Dramma Barocco tedesco” di Walter Benjamin

di *Rosario Gianino*

Il dramma barocco, dal punto di vista del trattato filosofico dell'arte, è un'idea

Walter Benjamin

§ 1. Storia delle idee versus Idea della storia

Alessandro Baricco, si sa, non è stato indifferente al fascino delle analisi di Benjamin, tanto che ha indicato questo autore come una delle intelligenze tutelari della nuova età barbarica:

“Pur essendo un erudito bestiale, non avrebbe fatto schifo (a Benjamin n.d.r.) occuparsi di Spiderman, o di MacDonald’s... C’è un frammento di Benjamin intitolato: Topolino. Voglio dire, quell’uomo aveva tradotto Proust, aveva capito Baudelaire più di quanto ne avessero mai capito prima, aveva scritto un libro fondamentale sul dramma barocco tedesco (quasi quasi, solo lui sapeva cos’era), passava il tempo a rivoltare Goethe come un calzino, recitava a memoria Marx, adorava Erodoto, regalava le sue idee ad Adorno, e al momento buono pensò che per capire il mondo – per capire il mondo, non per essere un erudito inutile – sarebbe stato opportuno capire chi? Topolino” (*I barbari*, 2006, pag. 27-28).

Il versatile e multiforme ingegno critico di Benjamin aveva un metodo? Un segreto che sarebbe possibile rivelare? Volendo catturare qualcosa del suo stile critico affronterò una lettura completa del suo testo intitolato, nella traduzione italiana, *Il Dramma barocco tedesco*.

Questo testo ha una premessa particolarmente pregnante, e già dal suo titolo promette grandi cose, si autodefinisce infatti: *Premessa gnoseologica*.

Dove meglio che in una premessa gnoseologica sarà possibile cogliere la consapevolezza di un metodo del pensare?

Il discorso condotto da Benjamin in questa premessa ripropone una *teoria delle idee* e la mia intuizione guida consiste nel vedere congiunte e strettamente correlate *idea* e *critica*.

Ritorniamo ora a *Mickey Mouse* e alle riflessioni che a questo personaggio ha dedicato Benjamin e che tanto sono piaciute a Baricco.

Se a contare per la critica non è tanto il rango culturale del soggetto studiato ma la modalità con cui ci se ne occupa, non dovremmo stupirci del fatto che Benjamin dedicasse le sue attenzioni a Proust, a Goethe ma anche a Topolino.

Prescindendo dai soggetti dell'esercizio critico, mi sembra plausibile vedere in questo esercizio una peculiare maestria e un interesse specifico che possono renderlo comparabile ad un vero gesto speculativo, dotato anche di una eminenza artistica ed estetica.

Su quale fondamento poggia la *critica eminente*, fondamento tale che essa è radicata e cresce sullo stesso terreno fertile dell’opera artistica e le può stare innanzi senza timore di apparire una sbiadita, scialba e riduttiva parafrasi al servizio della grandezza già tutta interamente presente o assente nell’opera? Come può la *critica* essere *d’arte*, cioè tale non solo perché si occupa *di arte* ma perché essa stessa è in qualche modo compimento *dell’arte*, ossia essa stessa è *bella* ?

Mi occuperò allora di quale sia il fondamento di ogni trattazione “critica”, in questo senso “eminente”, di una opera. A porsi la domanda epistemologica e filosofica sul fondamento di una critica eminente delle opere d’arte, è stato lo stesso Benjamin, nella *Premessa* al suo studio sui dimenticati drammi tedeschi del periodo della Controriforma, che perciò si qualifica come *gnoseologica*.

Cosa vide Benjamin in *Mickey Mouse* ? rimando a Baricco per il divertito ritratto di unostudioso alle prese con Topolino:

“Per un cervello come quello di Benjamin, Disney doveva essere molto più difficile da capire, che poniamo, un Goethe... diceva Glenn Gould, per giustificare il fatto di non amare il rock: ‘Non riesco a capire le cose troppo semplici’. Erano cervelli fatti così...(*Nel Topolino di Benjamin n. d. r.*) d’accordo non si capisce un granchè...ma si vede tutto il macchinario della riflessione marxista chinarsi eroicamente sull’ultima boiata americana, nell’intento sublime di cercare di capirne il successo, simile a un elefante che cercasse di infilarsi nel buco del lavandino. Mi vedo Benjamin che rilegge, si toglie gli occhiali, e, spegnendo la luce pensa: va be’, questa è un po’ stracchiata, eh?” (*I barbari*, p.33).

Voglio però esprimere anche io una opinione sull'annotazione veloce di Benjamin a Topolino, giacché mi sarà utile per introdurre il tema della critica eminente e del suo rapporto alle idee.

Leggendo quelle note, che qui non riporto, dapprima si potrebbe arrivare a pensare che il grande genio critico stia soltanto ribadendo l'ovvio truismo a tutti noto: *Topolino ha successo perché il pubblico vi riconosce la sua stessa vita*. Cosa c'è di non banale in questo rilievo. Benjamin vuol farci notare come la cosa sorprendente non è che accada l'identificazione di un uomo con l'animale di una favola, mettiamo il *lupo* o l'*agnello*, ma che la qualità di vita e di esperienza del pubblico a lui contemporaneo fosse tale da permettere l'identificazione di quell'esperienza con una avventura di *Mickey Mouse*. Quindi se è ovvio che in un film o in un cartone animato o in una storia ci si immedesima, più interessante è capire in che cosa ci si sia identificati.

Nelle favole di Esopo gli animali antropomorfizzati obbediscono a leggi etico-morali e perciò accettano la gerarchia naturale che li colloca nei gradini inferiori della scala degli esseri, alla cui sommità sta l'uomo che con la sua intelligenza coglie quelle leggi nel modo più consapevole, tanto non solo da adattarvisi nel comportamento ma da scrivere delle favole su di esse. Quindi anche se il *Re Leone* è simile nel suo ruolo di potente in declino ad un *Re Lear*, rimane nella foresta e non risiede in un castello o in un palazzo.

Nei film di *Mickey Mouse* l'insegnamento è per Benjamin ben diverso; all'altezza dei tempi di quella che lui in quella stessa nota chiama *civilizzazione*.

Le morali che pure vi si apprendono, come nel rudimentale "buono che vince il cattivo", sono subordinate ad altri ammaestramenti. Secondo Benjamin, con *Mickey Mouse* impariamo che "è possibile essere derubati del proprio braccio e perfino del proprio corpo", e più in generale che "la specie umana può ancora sopravvivere anche se privata di sembianze umane".

Capiamo bene che queste cose scritte negli anni '20 o '30 del secolo scorso fanno subito venire in mente la Grande Guerra, con l'esperienza che lì si era consumata e ammutolita, e la miseria della Grande Depressione, ma non solo; ci si sente una musica del tutto nuova che nessuno stava ancora suonando.

Non so quale infernale e terrifico *Mickey Mouse* avesse visto Benjamin, suppongo quello dei primi film, un po' filiforme che schizza veloce di qua e di là trafelato e un po' impertinente, in cui oggetti e animali si allungano, ingrossano, si disarticolano ricomponendosi, come fossero di plastica.

Qualsiasi cosa avesse visto, in realtà sembra che Benjamin abbia visto non un innocuo topolino birichino e istintivo che strapazza cose e bestie, suonandole, gonfiandole, tormentandole, ma il progenitore di una vita a venire, semi-artificiale, meccanica, automatica o uscita da un montaggio genetico, quale la si sarebbe vista molto tempo dopo nell'*Uomo Ragno*, nei *Fantastici 4*, in *Blade Runner*.

Sulla lapide della tomba di Benjamin, applicata frontalmente su un grosso macigno che poggia sopra una linea bianca (una striscia bianchissima che taglia di traverso una aiuola di sassi e terra, come una linea di confine o una ferita o un margine di corridoio in un campo di tennis) sta scritta la sua settima tesi sulla storia: *Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie*.

Affinchè la "critica" si eserciti a tale livello di eminenza occorre essere in grado di *rappresentare*, di configurare in *Mickey Mouse*, come in qualsiasi altro soggetto culturale, ben determinato e concreto, massimamente empirico e materialmente strutturato, storicamente definito, quella cosa strana che è una *idea*. Una idea non è un elemento o fatto storico, piuttosto costituisce uno sguardo sulla storia, l'espressione di una interrogazione sul senso complessivo e globale della storia. La "critica" eminente di Benjamin intravedeva, o addirittura nei casi più riusciti, leggeva con attenzione minuta, nei tratti precisi e materiali di un'opera culturale il passato ed il futuro dell'uomo, e con essi la sua barbarie originaria e la sua possibile redenzione.

§ 2. Veduta barocca sulla storia

§2.1 Qualche informazione sull'opera

Nel 1923 in Germania si scatenò una iperinflazione devastante, fallì il Putsch alla birreria di Monaco del duo Hitler-Lutendorff, emerse la figura di Gustav Stresemann che avrebbe inaugurato il periodo d'oro della repubblica di Weimar che si sarebbe concluso poi nel 1929 con il crollo di Wall street.

Nel 1923 Walter Benjamin per ottenere l'abilitazione alla libera docenza nell'università tedesca decise di presentare a Francoforte uno studio sul *Dramma barocco tedesco*, o *Dramma Luttuoso*, il così detto *Trauerspiel*.

In questo studio, completato nel 1925, il nostro riversò le ricerche, le riflessioni e i pensieri dei dieci anni di lavoro precedenti. In esso incrociò le sue meditazioni sulla critica romantica, sulla natura del linguaggio, sulla teologia cabalistica e luterana e sulla storia. La ricerca fu condotta con filologica acribia; l'autore riaprì e rilesse drammi di cui la critica sua contemporanea dubitava persino fossero mai stati messi in scena, accumulò quasi seicento schede di citazioni di studiosi e di poeti. E ogni citazione fu come riscritta e risignificata da Benjamin in una adesione e identificazione creativa, estetica ed emotiva. La stesura del saggio cominciò durante una vacanza estiva a Capri. Quando il testo era ancora in elaborazione i professori consigliarono all'autore di dirottare le proprie ambizioni dalla germanistica all'estetica. Quando in seguito lo visionarono per intero, dichiararono di non averci letteralmente capito nulla e invitarono il candidato a ritirarsi per non essere respinto in modo umiliante agli esami.

Con questo mancato esame di abilitazione, finirono per sempre per l'autore le speranze di trovare un posto nell'università.

Il testo però era un vero e proprio libro e sarebbe stato pubblicato nel 1928 col titolo *Ursprung der deutschen Trauerspiels*.

Escludiamo la *Premessa* dalle nostre considerazioni, per ora, essa sarà il punto di arrivo della mia lettura. Quindi senza contare la *Premessa*, l'opera si articola in due capitoli. Il primo capitolo si intitola *Dramma e tragedia* ed è diviso in tre partizioni che corrispondono grosso modo 1) alla enucleazione dell'idea del dramma barocco, 2) al confronto con la forma della tragedia antica e 3) alla delineazione dello spirito barocco come spirito melanconico.

Occupiamoci della prima partizione, quella che illumina l'Idea del dramma barocco.

§2.2 Cosa è una Idea

Come lavora qui Benjamin? Come procede nella formazione del proprio soggetto-oggetto di studio? Intanto abbraccia tutta la produzione del teatro barocco tedesco, ma questo campo letterario deve ricevere una strutturazione significativa. Per fare ciò lui non fa ricorso a considerazioni che riguardano influenze, biografie, cronologie, trame, manuali, poetiche, testimonianze, schematizzazioni di genere ecc. anche se presuppone questi elementi e li utilizza quando è il caso opportunamente arrangiando le citazioni con sottile consequenzialità. Al di sopra di questa materia lui mira a riconoscere un polo di sintesi. Questo polo deve avere questo di distintivo: deve collegare e mettere in relazione aspetti e concetti non immediatamente contigui od omogenei, anzi gli specifici che vengono accostati in questa sintesi devono essere disparati, estremi, antitetici, remoti. Questo polo di aggregazione e coesione sintetica avrà dunque i caratteri di una sintesi dialettica, di un nesso di eterogenei. Tale polo non è altro che l'idea internamente coerente del Dramma Barocco, la "forma" che questo ha rispetto al dramma del Classicismo, al dramma del Rinascimento, alla tragedia dell'Antico.

Questa "forma" in quanto risultato di una elaborazione dialettica dei materiali storici, filologici, letterari, stilistici, non è la "forma" che si possa trovare compiuta e incarnata in questa o quell'opera, e neanche che si possa ricavare da una media ponderata e induttiva delle opere. Questo

perché tale “forma” non ha in se stessa alcun vero rapporto con la materia sensibile di ciò di cui è forma. Ovvero se stiamo parlando di teatro, non è una regola o un canone o un canovaccio per rappresentazioni teatrali, non ha in fondo, quasi niente a che fare col teatro, è in un certo senso, come le idee platoniche, priva di qualità materiali, figurali o apparenti. Tutto ciò lo riassumiamo dicendo che non è una categoria, di cui si può avere uno schema e quindi una esibizione empirica, come Kant insegna, ma una Idea. Capire cosa significhi questa distinzione è il compito che le mie riflessioni si sono proposte. Per ora le nostre spiegazioni dovrebbero aiutarci a capire meglio il seguente passo che riguarda proprio l’esistenza di una “forma” dell’opera, che da essa viene impersonata, e di un’altra “forma”, che abbiamo detto ideale e separabile, che plasma l’opera e ha in essa una diversa e non apparente sussistenza e determinazione:

“Un conto è impersonare una forma, un altro è plasmarla. Se la prima cosa è affare del poeta eletto, la seconda avviene spesso, e in modo incomparabilmente più significativo, nei faticosi tentativi dei più deboli. La forma stessa, la cui vita non si identifica con quella delle opere che essa determina, anzi la cui articolazione può essere talvolta inversamente proporzionale alla perfezione dell’opera letteraria, risulta spesso evidente precisamente nel gracile corpo dell’opera difettosa, in certo modo come il suo scheletro (DBT, p.39)”

Quasi per scherzo vorrei proporre un traduzione semplice e simbolica di ciò che ho riportato sopra. Immaginiamo il cavallo ad un concorso ippico nella sua splendida salute e in azione. La forma che riconosciamo in lui fa tutt’uno con la sua concreta presenza vitale e animata, non è possibile disgiungerla da essa. Immaginiamo ora di andare in un museo di storia naturale, e di avvicinarci ad una teca in cui sono in mostra femori, tibie, metatarsi, denti di qualcosa per noi irriconoscibile. Poi leggiamo sul cartiglio museale: Cavallo. Anche se in questo caso non abbiamo davanti agli occhi alcuna forma, nondimeno c’è un determinato, vincolante, logico rapporto tra quei frammenti e la parola “cavallo”. Potremmo persino affermare che a questa parola corrisponde una forma ben distinta e in relazione precisa con quelle ossa, tanto è vero che esiste un sapere anatomico sui cavalli, e tuttavia non potremmo mai dire che questa forma abbia la propria compiuta apparenza e plasticità evidente in quelle povere ossa. Questa forma “invisibile” è una Idea.

§2.3 La catastrofe della regalità storica

Per Benjamin scoprire nel campo letterario costituito dalla produzione barocca, la totalità di una realtà spirituale in se stessa compiuta e autonoma è come rappresentarsi una idea. Ed infatti la sua elaborazione concettuale del campo drammaturgico tedesco dell’epoca barocca ha il carattere di una analisi essenziale che mira alla individuazione e al riconoscimento, nei vari aspetti e nelle varie manifestazioni della cultura, dell’unità di un’unica visione barocca. La situazione degli studi da cui partiva Benjamin non riconosceva con schiettezza e franchezza l’esistenza nel barocco di questa originarietà e unicità ideale. Si parlava a proposito del campo letterario in questione di ripresa del genere tragico e lo si bollava come approssimativo e goffo, ridondante, erudito, disorganico e decadente. Insomma solo ossa e cose morte e niente anima.

Benjamin per prima cosa si rimette a leggere proprio i documenti e le opere con attenzione.

Intanto, senza applicare i criteri e le categorie teatrali di una qualche teoria, cerca di tirare fuori le categorie non solo dai testi, ma da tutte le altre possibili manifestazioni culturali anche secondarie legate a quei testi. Per esempio le dediche delle opere, i carteggi privati, le note apparentemente marginali ed erudite ai testi.

Esplorato nel modo più ampio il campo d’indagine, poi si chiede: quale è il soggetto di questi drammi? La tragedia antica pensa il “mito”, cosa pensa il dramma barocco? Qui c’è la prima intuizione eidetica. Nel dramma si incontrano “regali voleri, macchinazioni politiche, colpi mortali, disperazioni, figli e parricidi, incendi, oltraggi del sangue, guerre e rivolte, lamenti, singhiozzi, sospiri”, ma tutto ciò a cosa appartiene come costitutivo? La risposta è: alla vita storica quale se la rappresentava l’epoca barocca e alla vita di colui che più di tutti incarna per l’epoca questa vita: il monarca. A questo punto Benjamin cerca nel campo letterario che sta studiando tutto ciò che può

ribadire l'interesse per la storia e la politica dei monarchi, e lo trova. Il dramma mette in scena la storia così come la pensavano all'epoca. Gli autori nelle note ai loro drammi citano le fonti storiche; la parola *Trauerspiel* può essere usata per l'evento teatrale ma anche per l'accadimento storico, che è esso stesso un dramma. Colui che tiene in mano l'accadere storico è il sovrano, e il dramma mette in scena sovrani.

Il concetto di sovranità dell'epoca si profila attraverso dibattiti giuridici e teologici. La sovranità è la massima concentrazione di potere nelle mani di un governante che detenendolo in modo dittatoriale deve garantire la pacifica convivenza civile dalla irruzione degli "stati eccezionali", cioè deve tenere lontano la catastrofe. Dunque la storia come la intende il barocco è in costante pericolo di precipitare nella catastrofe se chi ne detiene le redini politiche non la stabilizza e ne restaura costantemente l'ordinamento. L'intima drammaticità di tale concetto di Storia sta nel fatto che il compito che essa pone nelle mani del dittatore, quello di non far precipitare nello stato d'eccezione la società, è un compito nei confronti del quale l'atteggiamento dittatoriale risulta essere impotente se non controproducente. Infatti proprio chi dovrebbe tener lontano la catastrofe l'accellera e la scatena. Ora un primo pregevole intarsio dialettico di Benjamin consiste innanzitutto nel sintetizzare sotto il concetto di Tirannide, sia la sovranità buona che quella cattiva, e di sintetizzare sotto il concetto di Regalità Storica sia i drammi che trattano di tiranni sia i drammi che trattano delle vittime dei Tiranni, i martiri (cioè i drammi i cui protagonisti sono santi martirizzati da feroci tiranni, ricordiamo che questi drammi sono scritti da luterani in un'epoca di conflitto con i cattolici). Il dittatore è il caso estremo ma anche il caso esemplare di sovranità. Fratricidi, incesti, crudeltà, uccisioni arbitrarie, quando sono evocati e giustificati in questi drammi sono accompagnati sempre dalla pompa, dallo scettro, dalla corona, dai segni del potere sovrano. Il potere è legato perciò alla possibilità dell'atto ingiusto, illegittimo e criminoso, coperto da ragioni di stato. Ogni sovrano rischia di diventare Tiranno. Ma come possiamo intendere che un Erode assassino sia esso stesso anche un martire? Lo possiamo intendere se la potenza che s'infuria produce una catastrofe autodistruttiva, e il potente diviene vittima di se stesso: ciò accade nella follia o pazzia del sovrano. Ecco come sintetizza Benjamin:

“Se nel tiranno si riconosce la rivelazione della storia e insieme l'istanza che impone un limite alle sue alterne vicende proprio là dove egli con suprema frenesia esercita il suo potere, a favore del Cesare che si smarrisce nell'ebbrezza del suo puro potere depone una cosa: vittima di una disgrazia inerente all'illimitata dignità gerarchica di cui Dio l'ha investito, egli decade fino allo stadio della misera creatura umana che è (DBT, p.55)”

Nel sovrano come nel martire, nell'uomo che è potente per ruolo sociale e nell'uomo che è dominatore nello spirito, si riconosce l'uomo sofferente che subisce l'offesa del mondo storico. D'altra parte nel dramma martirologico più che le torture dell'anima sono le pene corporali inflitte a valere e lo stesso Cristo della Passione soffre in quanto Re. Dramma della Tirannia e dramma del Martirio convergono nei caratteri di sublimità del personaggio e di sua dolorosa penosa afflizione. Nella Regalità Storica si sintetizzano dunque sovrano potere, esercizio del dominio e dolorosa passività, estraniamento stoico di fronte al dolore. Questo tratto dialettico si esprime nel tema della indecisione e irrisolutezza del principe come nella sua passionalità mutevole, nell'impassibilità estraniata e stoica del santo torturato come nell' "l'arbitrio della bufera affettiva dentro la quale i personaggi si agitano come lacere sventolanti bandiere" (DBT, p.55). L'uomo storico, il soggetto storico, del dramma tedesco non ha interiorità personale, agisce come spinto da forze naturali, le passioni, e patisce prima che conflitti morali, le pene e i dolori fisici del corpo. Questa attrazione verso l'immanenza dolorosa colpisce persino il dramma martirologico, in cui ad essere rappresentate sono soprattutto le torture fisiche.

Se dunque l'oggetto dei drammi sono i personaggi regali, l'analisi di Benjamin coglie il contenuto storico di tale fascinazione, "il sentimento dell'epoca" connesso a tale personaggi e che consiste nel "contrasto tra l'impotenza e l'abiezione della persona e la convinzione del sacrosanto potere spettante alla sua figura". Ciò significa che il fallimento storico del sovrano è un verdetto che

colpisce l'intera umanità e ne rivela la condizione creaturale e naturale.

§2.3 La Storicità come condizione naturale e creaturale dello spirito e l'interrogazione teologica sulla salvezza

Il carattere del dramma della tirannia ma ancor più del dramma martirologico che è stato cagione della loro scarsa valutazione presso la critica letteraria è la struttura scombinata, lacunosa e rigida dell'intreccio. Mancano i conflitti interiori e le motivazioni non sono sviluppate, la trascuratezza di queste componenti personali e morali dell'azione rendono questa poco drammatica almeno negli effetti sugli spettatori. Il decorso dell'azione attraverso le scene è piuttosto esterno ed estrinseco che internamente compiuto e compatto. Le scene si susseguono portando avanti l'azione in un decorso che manca di effetto drammatico. Ora Benjamin pur considerando tali osservazioni fondate, non fonda su di esse il giudizio critico su questo teatro. Egli infatti non ritiene che l'"effetto drammatico" sia capace di penetrare e risolvere in sé quella "forma drammatica" che è peculiare di questo teatro e il cui valore "si determina in un contesto di autonoma gravidanza"; come dire non è la forma drammatica che gli interessa ma quell'altra forma, la forma dello spirito barocco come visione e idea. Qual è questo contesto in cui emerge lo spirito barocco con cui quel teatro sta in rapporto? Risalendo dai legami con la tradizione delle Passioni alle teorie medievali sul tragico, Benjamin ritrova l'elemento caratterizzante della "tragedia", come la pensavano i medioevali, nella "tristezza" degli eventi". In forza di tale senso ad essere connotato come drammatico prima dell'azione teatrale, della rappresentazione, dello spettacolo teatrale, è il mondo stesso e la sua storia, l'esistenza umana nel mondo. La forma del dramma barocco tedesco deve profilarsi ed emergere sullo sfondo di tale contesto per dare a mostrare la sua gravidanza peculiare. Se le cronache medioevali e i Misteri cristiani abbracciano il dramma triste della storia mondana all'interno della storia della salvezza, e l'accadere storico al fine riposa in quell'alveo della storia della salvezza, secondo Benjamin, il dramma nell'epoca della controriforma interroga proprio questa storia della salvezza. Da una parte la assume come dato indiscutibile, religioso e culturale, dall'altra si attiene ad una rigorosa immanenza naturalistica alla quale è escluso l'accesso diretto alla dimensione escatologica. L'allontanamento dalle scene della rappresentazione della dimensione escatologia, angeli di dio ecc., conduce a diversi esiti. L'esito più brillante è il "dramma del destino" di Calderòn, dove il barocco trova la propria forma vivente, non ideale e astratta, separata..

"In nessun autore quanto in Calderòn andrebbe studiata la compiuta forma artistica del dramma barocco (DBT, p.68)"

Calderòn riesce all'interno dell'opera, a far scaturire la trascendenza e la sua istanza salvatrice nella riflessione del gioco drammatico, nel congegno sapiente della trama, ed è in questo congegno che nella scena c'è il Dio Provvidente. Ovvero se il Redentore non può apparire, ci penserà il giocoso congegno del destino a salvare i nostri personaggi, che nella riflessione possono ancora vedere Dio nel buon senso del principe o nella combinazione felice di eventi favorevoli.

"Il mezzo artistico canonico in virtù del quale da Calderòn a Tieck, sempre di nuovo riuscì a circoscrivere e a ridurre gli oggetti (*miniaturizzazione da teatro delle marionette, n.d.r.*)...Nel dramma di Calderòn la riflessione è in definitiva ciò che nell'architettura coeva è la voluta. All'infinito essa ripete se stessa e fino all'imprevedibilità riduce il cerchio che essa stessa delimita. Ugualmente essenziali sono questi due aspetti della riflessione: la riduzione giocosa del reale come l'introduzione di un'infinità riflessiva del pensiero dentro la conchiusa finitezza di uno spazio profano del destino (DBT, p. 70)".

La forma impersonata da Calderòn è la perfetta soluzione teatrale ai problemi teologici posti dalla sua epoca.

Tuttavia in tale soluzione artistica non è possibile rintracciare il contenuto intrinseco proprio dell'esistenza umana come lo si può trovare nel dramma coevo dei tedeschi.

L'esito artistico del dramma tedesco, soprattutto luterano, è meno ricco di forma vivente ma è

moralmente più responsabile, secondo Benjamin.

Il concetto sublime di regalità dai tedeschi viene ricondotto ad una condizione di potente e forte animalità creaturale. Invece nel dramma spagnolo la fragile nudità creaturale trova ancora lo scudo nel concetto di onore.

“Nell’essenza dell’onore il dramma spagnolo ha scoperto per il corpo della creatura un’adeguata spiritualità creaturale e , con ciò, un cosmo profano che non si dischiuse mai agli scrittori del barocco tedesco (DBT, p.75)”.

Così finalmente scopriamo l’Idea originaria della visione barocca: La storia intesa come accadere naturale in cui lo spirito è degradato e decaduto, disperso, corpo disanimato che neanche l’onore può difendere dagli oltraggi.

L’attività storica è sempre intesa come un intrigare. L’unica dignità possibile è quella stoica, estraniante e afflitta, ed il martire-vittima ha questo carattere. Secondo la teoria estremizzante della sua sintesi concettuale Benjamin riesce a vedere nel dramma martirologio l’essenziale dello sguardo sulla storia che impegna il dramma della tirannide, la stessa idea. Nel martirio la ragione della catastrofe non è una trasgressione etica, ma la condizione creaturale dell’uomo, ed è così per la storia ridotta a natura. I conflitti storici sono disgrazie, flagelli naturali. L’analisi di Benjamin della elaborazione metaforica del linguaggio barocco traduce e riduce, precipita, tutte le considerazioni etiche sul fatto storico a considerazioni su avvenimenti di storia naturale. La stessa rigidità dell’intreccio converge verso il polo di questa centro ideale della visione barocca: la storia non è morale ma naturale.

“ La successione delle azioni drammatiche avviene come nei giorni della creazione, in cui non c’è storia. La natura della creazione (*fallita, n.d.r.*) riassorbe in sé l’accadere storico (DBT, p.80)”.

Il metodo eidetico di Benjamin, dunque, non mira a isolare un genere artistico, descrivendone i caratteri distintivi, quanto piuttosto a intenzionare una Idea profonda che appartiene allo spirito di quel genere artistico: la storia come condizione creaturale e naturale dello spirito decaduto, a partire da cui nasce l’interrogazione teologica sulla salvezza.

§ 3. Oreste e Amleto. Continuità e discontinuità del Tragico tra Antico e Moderno

Una sola purezza ti resta: se l'Ambiguo ti sfiora...E ti scioglie per sempre dal male.

(Coefore, Esodo, Eschilo)

*Che cos'è Ecuba a lui, e lui a Ecuba,
perch'egli possa piangere così?
E che farebbe allora, questo attore,
se avesse quel che ho io
come motivo di straziarsi l'anima?*

(Amleto, Atto II, Scena I)

Sul carro trionfante del dramma barocco l'antica tragedia è schiava incatenata

(Il dramma barocco tedesco, p.92)

§3.1 C'è una tragedia dei moderni ?

Continuando la mia lettura vorrei mostrare come la "critica eminente" (§1) del nostro, dopo aver individuato nel dramma barocco tedesco una certa idea di storia (§2), possa rileggere l'essenza della tragedia antica in modo da interpretare quel dramma tedesco così svalutato come riproposizione, in un orizzonte moderno, dell'antica interrogazione tragica.

La possibilità di riscrivere tragedie in epoca moderna è un tema su cui c'è una vasta letteratura filosofica. Porsi questa domanda infatti comporta esaminare e definire una essenza del tragico.

Gillich (ed. it. 2008, p.105-114) spiega come Benjamin nello studiare il suo dramma si curi di tenerlo ben autonomo dalla tragedia, sia in termini di contenuti formali, sia in termini di criteri di apprezzamento valoriale.

In realtà Benjamin fa propria persino l'autoconsapevolezza che avevano i drammaturghi barocchi di non aver plasmato tanto una forma "opposta" alla tragedia quanto aver dato vita al suo "superamento" e alla sua "elevazione" (DBT, p92).

Se il tragico antico si interroga in rapporto al mito e alla saga, il moderno tragico, impropriamente così denominato, laddovè si dovrebbe parlare piuttosto di drammatico, si interroga sulla storia.

Le due interrogazioni si trovano di fronte due situazioni molto diverse: il nesso primordiale della vendetta di sangue e la vicenda delle catastrofi storiche. Tuttavia per entrambi l'interrogazione è possibile a partire da un orizzonte di senso: l'istituto civile della *polis*, o la promessa di redenzione e salvezza cristiana.

Installata in questo orizzonte, la visione può essere tragica quanto più tiene insieme una Idea di civiltà e le "sciagure" da cui tale Idea scaturisce.

Questa mia lettura, evidentemente, pur rilevando le differenze tra antico e moderno, tra paganesimo e cristianesimo, tra volontà eroica e volontà drammatica, differenze da Benjamin messe in risalto, vuole sottolineare un dato, spesso inavvertito e non problematizzato: nel dramma moderno il tragico non scompare ma si trasforma e c'è una tragicità tutta storica, indipendente dal mito.

Affrontando la questione di cosa sia Tragedia antica e cosa Dramma moderno per Benjamin, facilmente si può rimanere fermi ad alcune dichiarazioni secondo cui per il nostro autore tra le due forme si scava un abisso inoltrepassabile. Tuttavia commentando e riassumendo alcuni temi importanti nella disamina della questione dovremo constatare che non poche linee di continuità tengono insieme l'Antico Tragico col Moderno Drammatico.

§3.2 Cosa è il tragico?

E' nella partizione centrale del primo capitolo de *Il Dramma Barocco tedesco*, che Benjamin affronta il rapporto tra tragedia antica e dramma barocco.

Innanzitutto Benjamin precisa che non si può sviluppare una "filosofia della tragedia" prescindendo dal rapporto che la tragedia ha con i fatti storici e quindi con la complessiva civiltà greca della *polis*. Gli preme ribadire con forza che la tragedia non è attualizzabile senza che prima non si comprenda che la qualità e il livello della sua interrogazione si rivela soltanto interpretandone la domanda secondo una ben precisa "filosofia della storia".

Senza essersi assicurati di tale visione, gli sforzi per attualizzare il tragico sulla scena moderna o riscriverlo sono vani. Indispensabile ad una "teoria della tragedia" è quindi una "filosofia della storia".

Con "filosofia della storia", in mancanza di delucidazioni più particolareggiate, sarà meglio intendere la consapevolezza di appartenere ad un divenire in cui si possono stabilire delle vere "epoche", non sulla base semplicemente di date e di eventi, ma sul diverso configurarsi di una stessa idea di civiltà. Così, usando i termini di "Antico" e "Moderno" dovremmo farlo in riferimento a una differenza epocale nel modo in cui si pone una stessa Idea di civiltà; differenza anche nel modo in cui questa Idea si confronta con le sue "sciagure", scaturendo da esse.

Benjamin dunque affronta e critica le visioni alternative che cercano di caratterizzare altrimenti l'elemento tragico.

Sicuramente non si può fondare il tragico su un "sistema generale del sentimento" o sull'"ordinamento etico del mondo", valido per i moderni come per gli antichi, come fa l'*Estetica del Tragico* di Johannes Voelkelt.

Anche la celebre interpretazione di Nietzsche è accantonata.

Nietzsche ha intuito l'elemento arcaico, pre-e-anti-moderno della tragedia, ma la sua metafisica schopenhaueriana e wagneriana gli fa travisare il contenuto del mito. Secondo Nietzsche il mito tragico è una figurazione apollinea dell'artista creatore che dà vita ad un mondo di apparenze proiettive per poi distruggerle nella suprema gioia dionisiaca del ritorno all'Uno. Quindi il mito, con la sua configurazione apollinea e la sua dissoluzione dionisiaca, è una formazione estetica dell'artista. I contenuti storici e filosofici del mito non vengono considerati per sé significativi a fronte di questa interpretazione estetizzante per cui, come le favole del mito, la stessa esistenza umana in definitiva si giustifica solo come gesto estetico. Benjamin è duro contro questo estetismo di Nietzsche:

"dei ed eroi...i pilastri dell'edificio tragico, si dissolvono nel nulla. Dove l'arte occupa il centro dell'esistenza a un punto tale da rendere l'uomo una propria apparenza invece di riconoscerlo, appunto, come il proprio fondamento - non in quanto suo creatore, bensì la sua esistenza in quanto tema eterno delle sue creazioni - vien meno, *tout court*, ogni ponderata riflessione. (DBT, p.95)"

In questo gesto estetico creatore e dissolutore, Benjamin legge il "nichilismo annidato nelle profondità della filosofia dell'arte di Bayreuth" che nel suo progetto di attualizzazione del tragico nell'opera wagneriana si rapporta alla leggera con la "dura storica datità della tragedia greca". Richiamando poi gli studi di Wilamowitz-Moellendorf, Benjamin attacca l'attendibilità filologica dell'interpretazione estetica che Nietzsche dà del coro e del pubblico della tragedia, quali soggetti della visione estetica.

Infine ulteriore tentativo di attualizzazione del tragico si ha con l'interpretazione etico-morale, che per Benjamin è caratteristica dell'idealismo tedesco. Certo non si può dire che all'idealismo manchi una filosofia della storia. Tuttavia per il nostro autore la critica idealista prenderebbe i personaggi tragici come soggetti di esperienza etico-morale. Benjamin pone una obiezione radicale a questa prospettiva: le nozioni morali non possono essere usate per comprendere un fenomeno che in sé, se ha aspetti rilevanti moralmente, non si costituisce in un atto morale autentico. Una figurazione fantastica può certo rappresentare comportamenti e atteggiamenti moralmente valutabili, ma non si può costituire essa stessa in soggetto responsabile, giacché quest'ultimo "esiste", ovvero rimanda a quella isolata singolarità della vita che si possiede nel momento del massimo pericolo, la morte, e che solo nella autenticità di questo rapporto al Sé, in cui ne va di se stessa, può porsi in termini di unicità e quindi in termini morali. Il personaggio drammatico non "esiste", cioè non è separabile dal tessuto rappresentativo, dalla scena.

"I personaggi di fantasia esistono solo nell'opera poetica di fantasia. Come soggetti di arazzi sul loro canovaccio, essi sono così contessuti nel tutto dell'opera poetica che in nessun modo ne possono essere estrapolati nella loro singolarità (DBT, p.98)."

Anche laddove la rappresentazione offra singole azioni o pensieri di soggetti moralmente valutabili, il suo significato complessivo non consisterà nel costituirsi di un situazione in sé stessa morale. Il senso della tragedia si dischiuderà solo nel dispiegarsi critico della "localizzazione della posizione storico-filosofica dell'opera o della sua forma". I contenuti morali sono solo un momento della "verità integrale dell'opera" che va colto in termini di "filosofia della storia". La critica all'interpretazione morale è dunque sviluppata attraverso concetti di "filosofia della storia e della religione" dunque sono questi ultimi che possono "decidere dell'essenza della tragedia". Sottratta la tragedia ad una considerazione estetizzante, moralizzante o etica, la situazione specifica del teatro si ricollega per Benjamin dunque ad una profonda dimensione di ritualità rappresentativa: la ritualità giudiziaria che noi oggi definiremmo ambito del "processo giudiziario". E forse non è accidentale che con tale termine ci si presenti un passaggio possibile verso l'opera di Kafka. Il teatro è la messa in scena di una "istanza di giudizio", di un "tribunale d'appello". Il personaggio drammatico non è isolabile come personaggio morale autentico, ma in quanto connesso al tessuto rappresentativo, è certamente voce di un dibattito, testimone e imputato, parte di un processo, la cui ritualità può essere messa in scena. Questo sembra emergere da annotazioni che in tal senso Benjamin riserva al commento sia dell'*Oresteia* come dell'*Amleto*. Come vedremo è possibile riscontrare questo elemento di continuità, la teatralità come messa in scena di una "istanza d'appello", pur nel modificarsi storico dei soggetti coinvolti e delle modalità di dibattito processuale in cui l'atto è celebrato: come divina ordalia degli antichi pagani, come tribunale della storia profana per i moderni cristiani.

§3.3 Il silenzio eroico degli antichi

Quale è lo specifico dell'"istanza d'appello" del tragico antico per Benjamin?

Per prima cosa, il tragico è tale perché è in rapporto con la "saga", con "la storia primitiva di un popolo", esso è rielaborazione e riproposizione della "saga". Non nel senso per cui nelle saghe ci siano situazioni tragiche o teatrali in senso generico, ma perché la saga si riferisce a una dimensione specificamente tragica e teatrale. Quale è questa dimensione? Benjamin la individua in un primitivo rito di espiazione di un colpa innanzi alle parti offese: l'ordalia armata. Questa forma sacrale di appello a cui la tragedia rinvierebbe precede l'epoca del processo giudiziario, e costituirebbe la primitiva premonizione della necessità di un ambito del diritto e del contratto civile.

Nella "saga" troviamo i primordiali ordinamenti dei progenitori della comunità popolare, ordinamenti "divini" e "ambivalenti", riferibili alla faida armata. Ma troviamo anche l'"eroe" che nel venire annientato da questi antichi diritti inadeguati alla sua volontà, nel sacrificio della sua individualità annuncia e profetizza l'esigenza di un nuovo ordinamento che è quello della comunità della *polis*.

La rappresentazione tragica ripete e revisiona, di fronte alla comunità della *polis*, quella primitiva

ordalia. La morte dell'eroe è dunque presentata come "sacrificio espiatorio" avvenuto nei primordi che benedice, come sua primizia, una nuova umanità affrancata da ordinamenti "ambivalenti". In questo rimandare a nuovi ordinamenti, la tragedia è come un rinnovato rito di dibattimento promosso dal poeta di fronte alla comunità, e nella sua forma più pura, come nell'*Oresteia*, decide della rinuncia alla vendetta e della redenzione della vittima sull'altare sacrificale di un nuovo dio che da persecutore si fa benevolo.

La tragedia si fa promotrice della trasformazione della primitiva ordalia sacra in processo giudiziario in cui la parola persuasiva e contrattata sostituisce le armi e apre un varco nell'agone, nel territorio della faida e del conflitto armato violento.

"L'eroe...viene a trovarsi in un processo di espiazione quasi contrattuale verso gli dei, il quale... vale non soltanto per il ripristino ma anzitutto per la distruzione di un'antica costituzione giuridica nella coscienza linguistica della rinnovata comunità. Competizione, diritto e tragedia, la grande triade agonale della vita greca...si conchiude sotto il segno del contratto (DBT, p.110)"

Se la tragedia profetizza il patteggiamento dei diritti, essa stessa ritrae la situazione preliminare a quello sbocco civile. In tale situazione esistono diritti violati nelle stesse persone che ne sono portatori, nei loro corpi sacrificati, ma non esiste una voce che possa tali diritti difendere. Il diritto è nel corpo dell'eroe e non ancora nella sua voce e meno che mai nella sua azione violenta.

Altro tratto del tragico antico è il suo costituirsi dunque come "silenzio agonale", competizione, gara e testimonianza di volontà caparbie e corpi che tacciono, mentre le azioni sono lasciate al riproduttivo meccanismo demoniaco della vendetta. Certo nella tragedia non si fa che parlare, ma in realtà la parola sublime pronunciata è sempre quella del poeta, mentre la situazione tragica è altrove, prima e dopo le parole, le sopravanza o le precede.

L'azione tragica è un gesto atletico muto, prima che discorso ed espressione linguistica. E' stato Franz Rosenzweig che ha scoperto il "mutismo tragico dell'eroe nella sua decisione", "la caparbia del Sé chiuso che tace" e Lukacs ha parlato di egoità che agisce piuttosto che parlare.

Benjamin si appoggia a tali illustri commentatori ma non interpreta il mutismo eroico come caparbia e rigida individualizzazione, chiusa ipseità, fine a sé stessa. Piuttosto ne intende il senso "agonale": è un silenzio che scatena la parola in chi assiste; a parlare, ad usare il linguaggio, è la comunità attraverso il poeta.

L'eroe rimane fedele a se stesso non nella parola ma nel gesto fisico e atletico della volontà che lo consegna al sacrificio. Nel sacrificio muto la volontà personale circonda nel corpo sacrificato il proprio diritto, e l'eroe, gettando muto nel sacrificio il proprio Sé corporeo, tacitamente esige la parola della comunità che tale diritto riconosca; La muta volontà dell'eroe si consegna alla parola poetica sublime e questa sorge proprio dal "silenzio agonale" dell'eroe.

L'eroe lascia il proprio Sé corporeo nelle mani degli antichi statuti della faida, ma il superiore diritto personale di cui la sua volontà esigerebbe soddisfazione viene riscattato da questo sacrificio e trova salvezza nella parola della comunità della *polis*.

"Quanto più la parola tragica resta indietro rispetto alla situazione - che non può più venir chiamata tragica quando la parola la raggiunge - e tanto più l'eroe è sfuggito agli antichi statuti, ai quali, quando alla fine di nuovo lo incalzano, getta lì ad essere sacrificate soltanto le mute ombre del suo essere, il suo sé, mentre l'anima viene salvata dentro la parola di una remota comunità (DBT, p.102)".

Il tragico è quella situazione, prelinguistica e violenta, in cui viene riscattato il diritto alla parola e il diritto del corpo personale, paradossalmente quando l'eroe tace, quasi deprivato di anima, e il suo corpo è immolato.

"L'eroe tragico è privo di anima, in un vuoto immane, la sua interiorità riecheggia i decreti nuovi, remoti degli dei, e in quest'eco le generazioni a venire imparano il loro linguaggio (DBT, p. 109)"

La sublime parola del poeta echeggiando nel silenzio agonale spezza l'ordinamento demoniaco

della faida. L'ordine demoniaco del mondo primitivo, lo stigma inquieto e tormentato da cui gli dei olimpici non sono liberi, è affrontato e infranto dai greci rigettandone l'ambivalenza e conferendole il senso di un paradosso.

Tragica è dunque quella situazione di espiazione la cui ambivalenza viene trasformata in paradosso di fronte alla parola e quindi estinta. Che un diritto debba portare morte non è per i greci più la dura ambivalenza della vita che si afferma nel danno altrui, ma una situazione che dinanzi al soggetto che parla non può che essere un paradosso. Una situazione che esplicitata in un ambito pienamente linguistico risulta essere assurda e non sostenibile.

“In tutti i paradossi della tragedia - nel sacrificio, che, accondiscendente verso antichi statuti ne fonda nuovi, nella morte, che è espiazione e che pure sola consegue l'ipseità, nella fine che decreta la vittoria per l'uomo e anche per il dio - l'ambivalenza stigma dei demoni, va estinguendosi (DBT, p.103)”

Il paradosso della pura volontà eroica che si afferma nella morte apre il dibattito comunitario sulla giustizia e anima la profezia anti-olimpica, contro gli antichi dei aggogati all'ambivalenza demoniaca. Nella parola l'ambivalenza svela la sua paradossalità, la sua problematicità, la sua insostenibilità.

“Nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dei, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta (DBT, p.103)”.

Il tragico antico non ha quindi a che fare per Benjamin essenzialmente con fatti tristi e destinali, con sofferenze e dolori inevitabili, né con la rappresentazione di un ordine etico delle cose, né con un supremo gesto estetico di figurazione-dissoluzione, né con l'originario porsi morale del soggetto. Tragica è l'impossibilità di esprimere la superiorità del diritto della volontà eroica sulle leggi della vendetta. Tragico è in questa impossibilità l'echeggiare della voce profetica del poeta che vorrebbe redimere ed assolvere ma non può. Tragico è questo *non liquet* che si rovescia in voce profetica alludendo ad un ambito di ricomposizione linguistica dei conflitti.

“tragica è la parola e il silenzio delle epoche primeve, dove la voce profetica si manifesta, tragici i dolori e la morte, là dove sostituiscono questa voce (DBT, p. 113).

La muta violenza delle volontà è tragica, per la superiore consapevolezza del diritto comunitario che tali volontà ricompone.

All'importanza della “saga” e del “silenzio agonale” per l'instaurarsi del tragico e della sua voce, si deve accostare ancora la peculiare “regalità” degli eroi. L'“eroe” è regale perché discende da una stirpe eroica, remota nel tempo, di primitivi dominatori. Tale rango non concerne il ceto o il ruolo sociale-politico, storico, e con tale osservazione veniamo al rapporto tra tragedia e dramma moderno.

§3.4 Il silenzio ironico dei moderni

Con lo smantellamento del rapporto alla “saga”, con la scomparsa del “silenzio agonale”, con il riferimento ad una “regalità storico-politica” e non “genealogica ed eroica”, elementi prefigurati tutti nella morte di Socrate raccontata da Platone, sembra che il dramma moderno non possa in alcun modo risalire alla sua matrice tragica. Ma la questione non è così netta e priva di distinguo.

L'eroismo di Socrate è parodistico e non costituisce una “saga”, semmai un “ciclo”, inoltre i suoi paradossi sono solo intellettuali e assorbiti e sostanzianti dalla parola dialogica, scompare il “silenzio agonale” come pure il destino demoniaco della faida irrisolvibile. La lotta agonale è sostituita dalla dialettica dialogica.

Mentre la volontà tragica si compie nel proprio limite fisico-naturale all'interno della violenta cornice assegnata dal destino demoniaco, la personalità socratica nella parola trova una forma non circoscritta dal limite del corpo. Al silenzio tragico di chi non beneficia ancora della parola che

salva, corrisponde ora il silenzio ironico e pedagogico, di chi nelle parole e nei discorsi spera di riconoscersi e assicurarsi oltre la morte.

Il *Fedone* eloquentemente si allontana dalla situazione tragica, proprio mentre la evoca, rappresentando Socrate che dopo i discorsi e le parole dialettiche incrociate sull'immortalità dell'anima, beve la cicuta e si chiude in un volontario e "ironico" ammutolimento, preparandosi alla morte. Il dialogo Platonico-socratico non è più gesto agonale, violento abbraccio mortale, ma *traininig*, esercizio preparatorio alla buona morte.

In questa nuova prospettiva linguistica, consapevole ed ironica, con l'apporto del medioevo cristiano e della sua "fede" nell'invisibile, matura lo spazio per il dramma moderno e quindi barocco, in cui al "silenzio agonale" che genera la parola del diritto positivo si sostituisce il "mistero" che sta sullo sfondo di ogni ironia dialettica della parola che pone e nega se stessa.

"Nel dialogo viene in luce, al di qua di tragicità e di comicità, la pura lingua drammatica della dialettica. Il puro drammatico ripristina il mistero, che nelle forme del dramma greco si era a poco a poco mondanizzato: il suo linguaggio è largamente, come quello del dramma nuovo, quello del dramma barocco (DBT, p.113).

Ecco che nella forma del "dramma del mistero" si ripropone anche in epoca moderna quella stessa interrogazione giudiziale, quello stesso appello, che era stato del tragico, stavolta non più rivolto agli dei Olimpici, ma, come vedremo, al senso della storia degli uomini. Vedremo che se per i greci figli della *polis* era tragico il consumarsi della faida, per i moderni figli della promessa della redenzione e della salvezza cristiane, tragica è la storia. Come era tragico, nella prospettiva della *polis*, non poter assolvere dalla catena della faida, così è tragico, dalla prospettiva cristiana, non poter redimere dagli orrori della storia se non in una dimensione escatologica impraticabile per l'immanenza. Mentre le volontà eroiche degli antichi erano esaltate dai vincoli delle vendette mitiche, le volontà dei personaggi moderni sono gravate e deformate dal peso della realtà storica, evocata nelle note erudite e cronachistiche che accompagnano i testi barocchi.

Dunque Benjamin, pur affermando che non vi sono tratti del dramma, a parte quello della dolorosa "gravità", derivati dalla tragedia, individua, grazie ad una intuizione di Rosenzweig, una continuità tra tragedia antica e dramma moderno. Il dramma martirologio cristiano è ciò che più si avvicina al tragico, se è vero che, come dice Rosenzweig "la tragedia del santo è la segreta ambizione del tragico".

"Il dramma come forma della tragedia del santo è convalidato dal dramma martirologio. E' nella misura in cui lo sguardo, tra le molteplici forme di dramma da Calderòn fino a Strindberg, si abitua a riconoscerne i tratti, scoprirà evidente quale futuro ancora aperto di questa forma, la forma del mistero (DBT, p.107)."

Dunque, dopo aver mostrato che il dramma barocco, ritenuto una cattiva ed esteriore imitazione della tragedia antica, è invece una forma autonoma, Benjamin scopre che, nella sua variante martirologica, può essere considerato persino come una sostituzione-riproposizione dell'interrogazione tragica, lungo una linea di continuità che attraversando il "paganesimo" mitico e cittadino, il medioevo cristiano e barocco, si proietta nel futuro.

Nonostante Benjamin legga l'interpretazione idealista della tragedia in chiave etico-morale (non per niente la tragedia esemplare per Hegel è quella di *Antigone*, non il ciclo dell'*Oresteia*), tuttavia concepisce un nesso stretto tra tipo tragico o drammatico e concezione religiosa e giuridica, in termini che abbozzano una nuova e diversa *Fenomenologia dello spirito*.

§3.5 "Del destino" ovvero la storia come tragedia

Il classicismo tedesco e lo *Sturm un Drang* pensarono di poter riproporre una tragedia storica, una tragedia non legata alla saga, ricollegandosi a Shakespeare. Per Benjamin questi tentativi non hanno rapporti diretti con la tragedia antica se non attraverso la non immediatamente palese derivazione dal dramma barocco.

Schiller, sostituendo al mito la storia e immettendovi la prospettiva etica, nello spirito dell'idealismo tedesco in cui la libertà individuale lotta contro il nesso delle cause e il corso del mondo, costruisce la versione romantica, successiva a Calderòn, del "dramma del destino", una tipologia che, si è già visto, essere barocca. In realtà l'idea stessa di una tragicità della storia, quale si impone in quelle soluzioni classiciste, è di derivazione barocca.

Progenitore della tragedia storica è secondo Benjamin in età barocca la *Haupt-und Staatsaktion*. Qui si trova in tutta evidenza l'argomento storico ricondotto al tema dell' "intrigo", del tradimento, dell'inganno, della macchinazione ordita dai consiglieri fraudolenti, della facile disgrazia che incombe sui principi.

Nella figura dell'intrigante, tipica della *Haupt-und Staatsaktion*, l'azione storica, che è approtatrice di lutto e crudele, si rovescia in comicità, farsa, scherno mordace, raziocinio sofisticato. "Lutto" e "scherzo" sono le due province del regno di Satana che diventa vero re della storia con i suoi due attributi della "crudeltà" e del "ghigno". Nello Jago di Shakespeare la vicinanza di lutto drammatico e inganno comico si salda nella figura del furbastro *fool* demoniaco. Poche cose segnano per Benjamin i limiti dell'arte barocca tedesca quanto la sua incapacità a tratteggiare simili figure in cui, con duttilità ed evidenza poetica rappresentativa, è possibile cogliere il nucleo ideale fondamentale della forma del nuovo dramma: la natura infernale della storia. Tuttavia, se si voglia intendere il "dramma del destino" nella sua essenza, al di là dell'evidenza artistica della messa in scena, della sua rappresentazione, spagnola e romantica, lo si dovrà pur sempre ricondurre alla posizione storico-filosofica e religiosa che appartiene al dramma barocco soprattutto in area tedesca. E' questa che in realtà si pone in rapporto rovesciato con la posizione storico-filosofica e religiosa della tragedia antica ed è sempre questa che influenza la tragedia classicista tedesca come forma pregnante al di là delle sue messe in scena più o meno riuscite.

L'errore sarebbe quello di intendere il destino in termini di naturalismo scientifico determinista, come un accadere conforme a una legalità implacabile; ma Benjamin avverte: "Fatale non è l'ineludibile nesso causale", e la natura che deve essere evocata non è quella scientificamente e razionalmente indagata nei suoi nessi, ma quella teologicamente interpretata nell'epoca della Controriforma da cattolici e soprattutto luterani:

"Il destino è categoria della storia naturale nello spirito della teologia restaurativa della Controriforma. Esso è la forza naturale elementare nel divenire storico, il quale non è a sua volta tutto natura, poiché lo stato della creazione riflette ancora il sole della grazia. Ma rispecchiato nella pozza della colpa adamitica (DBT, p.124)".

L'inevitabilità fattuale a cui si riferisce la parola "destino" riguarda la convinzione che la "colpa" che scatena la fatalità inarrestabile non è una "infrazione morale dell'agente", ma piuttosto la "colpa creaturale": il "peccato originale", l'esser nati.

Come per l'antico fatale era l'ambivalenza demoniaca della faida in cui erano irretiti gli dei olimpici stessi, qui fatale è l'ambivalenza della storia, sempre colpevole quando decade a storia naturale senza la grazia.

In questo senso rispettare il nesso causa-effetto nella rappresentazione artistica non costituisce che una eleganza di fattura volta alla perfezione dell'effetto. Ma per cogliere il senso fatale di una disgrazia non è necessario il virtuosismo rappresentativo che la prepara e la innesca nei dettagli causali. Il senso di un fallimento fatale piomberà anche se i casi sono improbabili, artificiosi, complicati, non lineari e le combinazioni remote. Anzi "destino", nella sua natura elementare e originaria e nella sua parentela demoniaca, ha qualcosa di magico e astrologico: qualcosa che piomba addosso senza che uno possa spiegarselo; una forza che agisce "a distanza" e senza contatto; come agiscono i pianeti o i maghi.

In questa prospettiva il destino, come lo era pure nella tragedia, non è una "punizione", sottomissione ad una legge etica trasgredita dal soggetto, ma "espiazione", sottomissione ad una legge naturale demoniaca che grava sulla storia.

Se la tragedia nel suo slancio profetico verso nuovi ordinamenti civili e cittadini rifiuta l'attribuzione di "colpa" in base all'ambivalente ordalia sacra, rigettando la natura demoniaca e

anti-personale della faida, nel dramma-dibattimento barocco viene pronunciato il giudizio di colpa su tutto ciò che è nato e quindi invischiato nel retaggio adamitico, sul tribunale della storia profana come pura storia naturale. In questo rovesciamento dell'istanza del giudizio che non salva più ma condanna l'umanità storica sta il rapporto tra tragico e drammatico. Nell'espiazione dell'eroe arcaico, l'umanità storica veniva benedetta. Nell'espiazione del martire essa è maledetta di nuovo.

§3.6 La malattia della volontà nei moderni

Se la "punizione" non è tragica né drammatica, la "colpa" è concetto drammatico e non tragico. La volontà dell'eroe tragico porta a compimento l'azione colpevole in cui è stato irretito e assumendone, scontandone la maledizione, se ne riscatta, la estingue, la precipita nella propria interiorità vuota, la brucia nel Sè della propria volontà che esige un superiore riconoscimento nel diritto della *polis*.

Invece il personaggio drammatico, che così di rado vuole con fermezza, quando agisce, dopo aver voluto e disvoluto, è nell'azione, non voluta mai per intero e in tutte le sue conseguenze, che cade nella colpa inaspettata e non familiare, non interiorizzata, non propria e non voluta: nella disgrazia, nell'incidente, nel danno che lo sprofonda nella maledizione originaria di esser nato.

L'eroe tragico sconta la propria colpa in una volontà che chiede un superiore diritto. Il personaggio drammatico viene risucchiato nella colpa e vi si dibatte, ne è contaminato e la sua stessa volontà vi viene dissolta e lacerata.

“nel campo demoniaco è sempre soltanto l'atto che con la sua irrisoria casualità trascina gli innocenti nell'abisso della colpa comune (DBT, p129).”

La colpa è a casa propria nel dramma, non nella tragedia. Ma la casa della colpa è l'esser cieco, inerte ma affilato, pericoloso e ambivalente, delle cose che prendono il sopravvento sulla volontà, dello stato di natura in cui precipita la storia.

La tragedia nel profondo si sottrae all'ordinamento del destino demoniaco, ed è quindi un mondo eroico senza cose, senza il loro ambivalente esser buone e/o cattive, un mondo di volontà individuali pure che incorniciano e individualizzano il loro diritto fin dentro l'azione violenta più malvagia.

Il dramma del destino ci presenta invece un mondo in cui la volontà si acceca e cade, si sottomette alle cose, ai suoi "accessori fatali", come a feticci o idoli: un pugnale, il fazzoletto di Jago, la spada avvelenata del finale di Amleto, ma anche lo scettro, la corona, la porpora, persino la croce: esse sono soltanto ruoli, funzioni storiche, con le loro armi e i loro segni e simulacri, a cui la volontà drammatica sacrifica tutto ma grazie cui non consegue alcun vantaggio spirituale. E' questo è chiaro anche per il santo e il martire che nella rappresentazione è completamente assorbito nei dolori e nelle sofferenze dell'immanenza della sua pena.

La volontà drammatica è una passione per le cose, per gli oggetti, per gli emblemi: non per il Sè eroicamente voluto nel proprio diritto assoluto, incorniciato dalla morte, ma per il Sè tirato di qua e di là dalle cose, e vincolato ad una effigie, un emblema, un'arma, sia esso segno di potere regale, di vendetta, di amore, di fedeltà coniugale, di sequela cristiana; la volontà lacerata dai suoi oggetti, ad essi aderente, in quanto inerti e affilati, pericolosi oggetti, ne segue il destino naturale e la maledizione.

Attraverso la passione, legata alle cose, la volontà sprofonda nella creaturalità e soggiace al potere della morte profana, casuale, della disgrazia, dell'incidente e quindi della colpa originaria e comune, della maledizione che grava sulla storia lasciata a se stessa e precipitata in natura. Il danno è dunque inavvertito e accidentale: lo si vuole volendo le cose e non quello che esse significherebbero; perseguendo la lettera e ignorando lo spirito.

L'eroe tragico è Sè stesso nello scontro con la morte terribile che lo annienta, il personaggio drammatico vorrebbe Sè stesso ma col suo agire lascia questo se stesso, lo abbandona, e lo mette in potere di una morte che sembra non riguardarlo, verso cui ostenta ironico disprezzo,

che in realtà non è la cornice del suo puro volere eroico ma la maledizione e la colpa dell'agire vincolato alle cose.

L'indecisione dei principi, i tradimenti dei cortigiani, nel dramma barocco, per Benjamin indicano una infedeltà nei confronti dell'uomo che corrisponde ad una fedeltà cieca verso le cose.

Con gli "accessori fatali", nel dramma compaiono "sogni" e "apparizioni di spiriti" e mentre la tragedia è delle ore del giorno, il dramma è ambientato spesso "a mezzanotte". Le cose, gli spiriti, la mezzanotte sono configurazioni spazio-temporali che si sottraggono alla storicità, e appartengono ad un mondo che si ferma, si immobilizza, ad una storia che precipita in natura senza grazia. Soprattutto nella figura dello "spirito morto che appare" si nota come la morte anziché fare da cornice ad una volontà dal nome proprio, la priva di forma innervandola di un vitalismo pre-personale.

E su questa volontà decaduta e storica, a cui l'eroismo è sbarrato, che il dramma barocco si interroga.

§3.7 Amleto genio e anima della tragedia moderna

La figura di Amleto sembra riassumere in sé i motivi "moderni" che abbiamo sopra introdotto: la "regalità storica", il "destino", il "mistero", la "parola dialettica", la "volontà colpevole". A conclusione Benjamin si rivolge quindi alla figura di *Amleto* per rivalutarne la potenza e coerenza drammatica contro quei critici che ne segnalavano le mancanze e i difetti tragici non all'altezza del genio di Shakespeare.

Benjamin sembra considerare Amleto come una figura *non* tragica, ma ricollegando il suo dramma al tipo martirologico e alla sua peculiare istanza d'appello sulla storia profana, in effetti finisce per recuperare la matrice tragica del moderno.

"La morte di Amleto, che non ha in comune con la morte tragica più di quanto il principe abbia con Ajace, nella sua veemente exteriorità, è caratteristica del dramma e perfettamente degna del maestro....Amleto vuol morire di un caso, e come gli accessori fatali si affollano attorno a lui come al proprio signore e denunziatore, nella chiusura di questo dramma balena il dramma del destino. Se la tragedia si conclude con una decisione - sia pure tra le più incerte, l'essenza del dramma, e soprattutto della sua morte, implica un appello come quello che viene formulato anche dai martiri (DBT, p.136)"

In questa interpretazione di Amleto, si capisce come Benjamin collegando il "dramma del destino" barocco alle forme di "lamentazione contro la morte" medioevali, e al "dramma del mistero" così come al "dramma martirologico", vuole riproporre, come costitutivo e valido per il dramma barocco, quello stesso ambito tragicamente originario del teatro che aveva ravvisato nell' "istanza d'appello": solo che ora ad essere messo sotto processo dai moderni non è più il mondo degli dei olimpici con la sua tara demonica, di fronte alla civiltà della *polis*, piuttosto il senso della storia profana degli uomini con la sua tara "naturale", a fronte del messaggio cristiano di salvezza e di grazia.

Mentre gli olimpici erano giudicati dal punto di vista di una superiore consapevolezza civile del diritto comunitario, la storia profana degli uomini viene giudicata dal punto di vista di una storia della salvezza. Che poi tale orizzonte di salvezza sia svuotato di certezze che oltrepassino l'immanenza o venga a secolarizzarsi progressivamente non è elemento discriminante per la segmentazione del moderno rispetto all'antico.

Già nel barocco l'interrogazione sulla salvezza si fa sempre più immanente: infatti se l'al di là del dramma è popolato di spiriti morti, l'escatologia barocca, che ne è la matrice, è vuota. Essa propone una apocalisse senza figure, o con figure tutte immanenti e mondane.

"L'uomo religioso del barocco si aggrappa tanto al mondo perché si sente trascinato insieme con esso verso una cataratta. Non esiste un'escatologia barocca; e proprio per questo c'è un meccanismo che raccoglie ed esalta tutto ciò che è nato sulla terra, prima di consegnarlo alla morte. L'al di là è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito del mondo, e ad esso il barocco attinge una serie di cose che prima usavano sottrarsi a qualsiasi intervento formante e, al suo

culmine, le espone alla luce del mondo in forma drastica, per sbarazzare un ultimo cielo e per porlo, quale un vuoto, nello stato di poter un giorno annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra (DBT, p. 49)”

In questo rovesciamento della visione che dall’orizzonte della *polis* dei diritti e della paradossalità della faida, attraverso la visione cristiana, si ribalta all’angoscioso vissuto di una storia profana infernale bisognosa di redenzione, possiamo infine condensare l’esito di filosofia della storia a cui le argomentazioni stilistiche varie e raffinate messe in campo da Benjamin conducono.

E’ questa dunque la filosofia della storia che occorre padroneggiare per intendere il senso del tragico: occorre aver ben chiaro questo mutamento di orizzonte. Dall’ideale di una *polis* dei diritti alla caduta infernale nella storia profana la cui salvezza è o invisibile o uno spazio vuoto aperto dalla dialettica ironica della parola e sempre più secolarizzato.

Se ci atteniamo alle nozioni morali l’eroe tragico sembra godere di una superiorità etica rispetto all’eroe drammatico: Ajace vuole Sè stesso e accedendo al sacrificio espiatorio e purificante, accede alla morte egoica e ispistica, se mi si passa il termine; Amleto non vuole Sè stesso nella morte, egli accede ad una morte accidentale, immorale perchè dominata dall’equivoco.

Tuttavia se ci atteniamo all’orizzonte aperto dalle considerazioni sulla filosofia della storia e della religione, e quindi leggiamo il tragico come “istanza d’appello” che una idea di civiltà celebra di fronte alle sue sciagure, possiamo vedere che, sia Ajace sia Amleto, ambedue, soccombono nel testimoniare l’orrore del mito, l’uno, e l’orrore della storia profana e naturale, l’altro. Amleto vuole, in un certo senso, seguire il destino e la maledizione dei suoi oggetti di contemplazione lasciati in balia di avvenimenti non illuminati dalla grazia, la sua è una volontà attratta dal lutto, una volontà che vuole non la propria purezza ma la propria colpa, che vuole alla fine precipitare nella colpa. Egli è lo spettatore ideale del teatro barocco, egli è il genio che anima internamente la scena del teatro barocco con il suo perseguire l’oggetto luttoso fin nello spettacolo della propria abiezione e caduta. L’Amleto elisabettiano è quell’anima e quel genio tragico che la forma del dramma barocco tedesco avrebbe richiesto per sé e che non ha in sé mai incarnato.

“Amleto soltanto, è per il dramma barocco, spettatore per grazia di Dio; ma non ciò che di fronte a lui vien recitato bensì soltanto ed esclusivamente il proprio destino può soddisfarlo. La sua vita, in quanto oggetto esemplarmente prestato al suo lutto, prima di estinguersi rimanda alla Provvidenza cristiana, nel cui grembo le sue tristi immagini si trasformano in un’esistenza beata...Il dramma barocco tedesco non è mai riuscito ad animarsi, a suscitare il limpido sguardo dell’autoconsiderazione nel proprio interno. Esso è rimasto sorprendentemente oscuro a se stesso (DBT, p.160-161)”

§3.8 Tragedia e salvezza

La forma determinante che, per Benjamin, ci fa comprendere in quale orizzonte di senso si pone l’interrogazione tragica del moderno, è proprio la peculiare forma del dramma barocco in area tedesca.

Se il barocco spagnolo è artisticamente più compiuto, se i personaggi elisabettiani hanno maggiore evidenza, se il dramma romantico e classicista rivendica il privilegio dell’epigonismo nei confronti dell’Antico e rinnova la perizia spagnola dell’intreccio, il dramma barocco tedesco, con la sua incapacità e inferiorità rappresentativa, lascia intendere meglio quell’Idea di civiltà che dall’antico trasmuta al moderno e che vede scaturire la salvezza dalla sciagura.

Non vi è tragedia senza l’Idea di una salvezza che scaturisca dallo scontro con l’orrore reale: ma questa l’avevano gli antichi come l’hanno i moderni. E’ questa Idea di civiltà, non la purezza morale o etica della volontà eroica a segnare il tratto di continuità tragica tra antico e moderno.

Come i greci misero sotto giudizio i demoni e le mostruosità del mito, i moderni si appellano contro la storia ed il suo tribunale infernale. Ed entrambi possono farlo perchè dispongono di una istanza di giudizio superiore: la *polis* antica, la redenzione cristiana, e poco importa se quest’ultima si declinerà in termini escatologici o secolarizzati. Di nuovo: è una Idea di superiore civiltà, non la purezza morale o etica della volontà eroica a segnare il tratto di continuità tragica tra antico e

moderno.

Per il Benjamin successivo al *Dramma barocco tedesco*, il *marxismo* sarà anche rivoluzione messianica che riscatterà le vittime innocentemente colpevoli della storia, di quella storia tragicamente intesa come tribunale infernale da cui scaturisce l'appello ad una nuova e superiore civiltà.

La civiltà è proprio l'uscita, sempre da realizzare, dallo stadio naturale della storia: la istituzione di una *civitas* che si ha attraversato la "giungla", che è uscita dalla *ingens silva*.

§4. L'angelo della melanconia. Evocazione dello spirito barocco

Arriviamo dunque a concludere il primo capitolo del *Dramma barocco tedesco*. Abbiamo visto come la forma che plasma quel dramma sia in realtà una Idea della storia (§2) e che tale idea ci restituisce una visione tragica della storia nella misura in cui ne evidenzia, insieme, il destino catastrofico e l'istanza redentrice e salvifica (§3). Ora è proprio di un peculiare spirito, lo spirito melanconico, scontare la duplicità di catastrofe e salvezza e vedere l'una nell'altra. Allo spirito melanconico è dunque dedicata l'ultima sezione del primo capitolo dell'opera.

Per quanto il dramma barocco possa aver avuto di se stesso e della propria forma una immagine opaca e torbida, per quanto esso sia stato privo di anima o non sia mai riuscito ad animarsi, per quanto i suoi personaggi non abbiano mai raggiunto la chiarezza di una limpida e pura autoconsiderazione, o la rotonda e curva perfezione del panneggio; nella disamina di Benjamin, le loro cronache luttuose, come torrenti impetuosi, cupamente fangosi, trovano un bacino più largo ove sfociare, allargarsi, distendersi, placarsi, e nel riposare delle loro acque, guadagnano quella cristallina trasparenza, quel puro rapporto di luce che permette di intravedere sul fondo dello specchio lacustre il riverbero di un tesoro, il baluginare di un prezioso guadagno.

Ciò che accade al dramma barocco tedesco lavorato dalla critica eminente è ciò che accade talvolta anche allo sguardo del malinconico, e a cui allude la sapienza antica e rinascimentale che associava alla malinconia non solo la pazzia debilitante e tonta ma anche il geniale potere della veggenza e della profezia.

I drammaturghi tedeschi del barocco non sono soltanto segretari di stato, ufficiali e diplomatici al servizio dei principi, burocrati, ma anche luterani, e la radice della loro malinconia è luterana.

Il luteranesimo insegnò una rigorosa moralità quotidiana, l'osservanza dei piccoli doveri, ma negò la spiritualità delle opere e l'ottenimento di un qualche autentico merito spirituale attraverso la grandezza dell'azione.

In un mondo svuotato di senso, la maggioranza vive della quotidiana e sobria moralità, ma le nature ricche e profonde si inquietano e si immalinconiscono, gli animi possenti e vivaci, ma non superficiali, reagiscono alla desolazione in cui pare loro il mondo sia caduto, disertato dallo spirito, facendone oggetto di uno sguardo luttuoso.

“Il lutto è la mentalità nel cui ambito il sentimento rianima il mondo svuotato nella forma di una maschera, per attingere un enigmatico compiacimento alla sua vista” (DBT, p.138)

Ed il dramma barocco è propriamente caratterizzato dall' "ostentazione del lutto" e dalla "lamentazione". Con queste espressioni Benjamin non indica tanto la qualità della rappresentazione, tale da suscitare il lutto e la commiserazione, quanto il suo esser adeguata ad un animo, l'animo triste, che ha motivo di essere nel lutto e questo stesso lutto vuole che sia, come una maschera, indossato da tutto ciò che lo circonda.

“Questi drammi non sono tanto uno spettacolo che rende tristi, quanto uno spettacolo in cui il lutto trova il proprio soddisfacimento: spettacolo di fronte a tristi. Dei tristi è propria una certa ostentazione (DBT, p114)”.

Per analizzare gli svariati aspetti della melanconia, Benjamin si serve degli studi iconologici e filologici di Carl Giehlow (1903), di Erwin Panofski e Fritz Axl (1923), di Aby Warburg (1920), e accosta elementi della medicina, dell'astrologia, della simbolica, della morale, della teologia, dell'antropologia, della magia, antica e rinascimentale.

Da tale congerie di osservazioni, traggo quella che più sottolinea nel temperamento melanconico una sua possibile declinazione intellettuale, consapevole, autocosciente e quindi dialetticamente salvifica.

Allo sguardo del sentimento melanconico, lo sguardo del triste, competono alcune caratteristiche

distintive, secondo Benjamin.

Innanzitutto esso è, per quello che riguarda l'intenzione oggettuale, dotato di "stupefacente tenacia", di "particolare intensificazione", di un "continuo approfondimento", di una "assorta e appassionata meditazione", di un vero "crampo contemplativo". In questa sua qualità intenzionale, è fedele al suo oggetto tanto quanto forse può esserlo l'amore, sebbene quest'ultimo possa soffrire di alterni momenti.

Ogni oggetto per lo sguardo triste è "la cifra di una enigmatica saggezza", e anche gli arnesi e gli strumenti della vita attiva divengono "oggetti del rimuginare". Gli oggetti diventano "libri" o "effigi", "emblemi" e non più solo "strumenti" della pratica.

Saturno, il pianeta estremo e più remoto, sotto cui stanno i melanconici, e *Cronos*, il divoratore dei figli detronizzato da uno di essi, il suo corrispettivo mitologico, sono figure del dualismo e della polarizzazione, delle antitesi e delle contrapposizioni. E la malinconia è doppia, scioccamente malata o intelligente.

Tra i tanti simboli rinvenuti (il cane, il mare, il viaggio, il freddo, l'asciutto, il pesante, la seminazione e la mietitura, la terra, la sfera), uno è quello che Benjamin aggiunge: la "pietra".

La saggezza del malinconico rimanda alle profondità materne della terra, il suo sguardo è rivolto verso il basso, esso trapano il fondo, i "sogni divinatori" del malinconico nascono da un "sonno geomantico". La concentrazione riflessiva è analoga ad una forza di gravità. La figura sferica è un risultato dell'applicazione di tale forza di concentrazione ed è simbolo di pensiero.

Questa declinazione terrestre eppure veggente, divinatoria e celeste, non è l'unica, anche se è la più nobile; tutti i vizi, e alcune malattie della mente, hanno una radice malinconica, triste: l'invidia, la furia, la follia, la pazzia, il tradimento e l'infedeltà, la ferocia, l'indecisione, la pigrizia, l'invidia, la gelosia, la crudeltà, la pavidità, l'avidità, l'avarizia, l'accidia del cuore, l'apatia, l'estraneazione, la spersonalizzazione, l'indifferenza. Tutte sono dei tristi.

Da questo punto di vista non vi è personaggio del dramma barocco, che non sia triste in una di queste declinazioni: principi, cortigiani, intriganti, martiri, santi tutti lo sono per un verso o per un altro, come se si desse a mostrare in tutti loro la marca o il timbro dello statuto ontologico creaturale e del retaggio adamitico.

Ma è l'aspetto geniale e intellettuale, veggente, altrettanto attestato, che testimonia di un attraversamento del lutto melanconico verso un esito assolutamente inedito, unico ed imprevedibile, verso la sua pura risoluzione, nell'incontro con se stesso, e quindi nel riconoscimento e nel superamento di se stesso.

Come i suoi aspetti moralmente riprovevoli, anche la capacità veggente del malinconico, "nasce dalla fedeltà al mondo delle cose".

Tuttavia al contrario della cecità e dell'opacità, della malattia che colpisce il triste che si fa risucchiare nella contemplazione delle cose, subendone la fatale e calamitosa attrazione, compiendone inconsapevole il destino maligno e colpevole, la meditazione geniale e veggente persiste e persevera nella sua intenzione oggettuale infine per abbracciare e salvare, in un atto estremo di fedeltà. Essa avverte una salvezza che riluce e riverbera dal fondo dell'abisso.

Questo è l'elemento fondamentale: alla "ostentazione luttuosa", alla "meditazione lacrimosa", come lo riconobbero Aristotele e gli umanisti rinascimentali con Marsilio Ficino in testa, e lo figurò in modo esemplare l'incisione diureriana della malinconia che possiede le ali dell'angelo, Benjamin riconosce che essa, in quel suo umore assorto all'estremo, poteva non sfociare in folle tetraggine e infine avvertire: "il riverbero di una luce remota che le brillava incontro dal fondo del suo rimuginare" (DBT, p.160).

Quell'angelo melanconico, che ribalta e rovescia, redime e risolve nel tendere estremo dello sguardo, la bruttezza e la furia del mondo, non appartiene alle scene del dramma barocco anche se ne è la loro essenziale aspirazione, l'intima animazione che esse avrebbero voluto sprigionare.

Tante sono le sue figurazioni: è l'Amleto elisabettiano e scespiriano; è la malinconia alata diureriana; il genio, fratello del folle, di Aristotele; è il critico erudito ma eminente che ha rimuginato il saggio che stiamo leggendo sino ad avvertire il riverbero di luce che il dramma barocco tedesco come eterna Idea riesce ancora a sprigionare.

§5. Estetica dell'allegoria: La strana bellezza della rovina. Look after crash: ovvero lo specchio rotto e l'immagine infranta della bellezza

§ 5.1 Il paradigma allegorico

Nella lettura del *Dramma barocco tedesco* giungiamo ora al giro di boa del secondo capitolo, tutto dedicato all'*allegoria*. Guardando al cammino percorso, abbiamo scoperto il senso della Idea di storia propria di questo teatro (§2), ne abbiamo scandagliato la qualità tragica (§3) e individuato la natura psicologica o meglio spirituale (§4). Ora nel secondo capitolo se ne analizzerà la cifra stilistica e retorica, l'allegoria, ritrovando in questa gli elementi già rintracciati. Dell'allegoria si esaminerà la tragicità propria della rappresentazione, ovvero il rapporto della presentazione allegorica con la bellezza, si delinea una estetica dell'allegoria (§5); sarà esaminata, la caratteristica essenza storicizzante della scrittura allegorica e quindi il rapporto linguaggio-storia, si delinea una ontologia dell'allegoria (§6), infine sarà esaminato il soggetto spirituale che allegorizza, nella sua immanenza e nel suo rinvio da un ambito teologico superiore.

Già da questo scarso e poco esplicativo elenco è evidente che l'*allegoria* non verrà intesa solo come un semplice procedimento tecnico di elaborazione semantica del linguaggio. La base della comprensione dell'allegoria è senza dubbio la comprensione letterale della sua inventiva retorica. Tuttavia l'allegoria non è un mezzo neutro. Una volta si decida di servirsi di essa o si cada involontariamente in essa, la sua forma è dotata di un proprio contenuto attivo e di un proprio potenziale generativo di proliferazione, di un proprio bagaglio genetico, di una propria visione ultima delle cose. Qualsiasi cosa venga detta con l'allegoria, questa imporrà con la propria triangolazione semantica anche una precisa forma del mondo, ovvero inoculerà il proprio *Dna* nell'argomento e lo sottoporrà ad un trattamento che lungi dall'essere neutro e passivo ha un proprio senso non deformabile a piacere.

Per fare un esempio, vedere la stessa commedia con gli stessi attori, a teatro od in televisione, non implica solo una differenza quantitativa nei parametri di socialità, comodità, attenzione, esperienza personalizzante e relazionale, contatto visivo, e via così; certo per tutti questi parametri sono riscontrabili differenze più o meno soggettive, ma c'è anche una distinzione qualitativa che modifica l'oggetto intenzionale "teatro"; tanto è vero che il "Teatro in televisione" costituisce un genere a se stante di rappresentazione dove la regia delle riprese ha un suo insostituibile ruolo.

L'allegoria, come struttura precedente tutti i contenuti, plasma concretamente, con la sua capacità formativa e rappresentativa, quella Idea del dramma che abbiamo visto agire in §2 e 3. L'allegoria, poi, costituisce, lo "schema percettivo" dello spirito malinconico, evocato in §4. La stratificazione plurima, estetica, ontologica, teologica, a cui la nozione di allegoria viene sottoposta nel secondo capitolo dell'opera mi ha spinto ad usare l'espressione "paradigma allegorico", che non coinvolge solo l'interpretazione complessa del teatro barocco ma anche la concezione del lavoro critico.

Inaugurando in questo intervento il grande tema della forma rappresentativo-espressiva dell'allegoria, e definendo il suo rapporto con la bellezza e col simbolo, riprenderò la questione che avevo annunciato in §1. Anche lo schema percettivo della "critica eminente", prospettata in §1, è "allegorico". Avevo detto che in Benjamin esiste la concezione di una "critica eminente", una critica che non è semplicemente al servizio dell'opera ma che è essa stessa una "restituzione" dello splendore dell'opera, una critica che è "prolungamento situazionale" dell'opera, non un suo orpello didascalico ma un suo "nuovo disvelamento".

Immaginiamo un quadro: la critica didascalica frappone tra il dipinto e noi un cartellone storico esplicativo, ci informa, ci predispone, e ci lascia col desiderio di tornare di nuovo a vedere l'opera, però, una volta che ci siamo sbarazzati del cartellone-schermo, rimaniamo liberi di girare di fronte all'opera come vogliamo, siamo lasciati all'arbitrio di scoprire l'opera o di dimenticarla di nuovo.

La “critica eminente” invece indirizza direttamente la nostra attenzione al dipinto, vincolando la nostra posizione di fronte ad esso ad una particolare angolazione, illuminazione, distanza, e noi, in quella posizione in cui la critica ci installa, vediamo l’opera nel suo splendore ultimo e definitivo, la vediamo nel suo senso, e non siamo più in alcun modo liberi di fronte ad esso di prendere una posizione diversa, in modo gratuito e arbitrario. Se vogliamo farlo, possiamo farlo solo in forza di un’ulteriore installazione, altrettanto pregnante, e non per la nostra ingenua e distratta libertà di movimento. La “critica eminente” in questo ha qualcosa d’artistico, ed è essa stessa percorso d’arte, alla maniera di una “installazione ambientale”.

Il *Dramma barocco tedesco* è una installazione epocale del genere. Credo che all’interno della sua postazione d’osservazione si potrebbe esperire la dimensione di grandezza culturale, umana, spettacolare, non solo del seicento tedesco e dell’espressionismo novecentesco, del teatro di Kurt Weil, ma certamente anche, per fare un nome che conosco, della particolare riproposizione del tragico di Heiner Muller.

La critica eminente è quella critica di cui le opere hanno necessità per venir scoperte. La critica eminente è anche la critica necessaria.

Sulle tracce della “critica eminente” dobbiamo riscontrare che infine è sempre di questo che si sta andando ancora alla ricerca: di come sia possibile che un’opera possa risplendere nella sua critica. E di come persino l’opera che non ha mai raggiunto lo stadio della *entelechia* aristotelica, lo stato di compimento materiale perfetto del suo progetto, vi possa accedere nella critica.

Il senso banale di tale affermazioni è scontato: tutti noi ci siamo avvicinati ad alcune opere e le abbiamo scoperte alla luce di qualche parola o gesto che ce le ha mostrate, e abbiamo anche visto, restituito al mondo dei colori da Greenway, lo sfigurato *Cenacolo* di Leonardo, o abbiamo ascoltato, restituito al mondo dei suoni, quel tema di Pergolesi riscritto dal genio “critico” di Stravinskij per il suo *Petruscka*.

Ora dovremo esplorare il significato non banale di queste nostre affermazioni, tendendole verso una estremizzazione della tesi e questo potrebbe portarci a dire che la vera bellezza non è più dell’opera ma del sapere e della critica.

Intanto arriveremo a dire che c’è uno splendore che illumina l’opera rotta e deframmentata, l’opera incompiuta e mutilata, e che tale splendore si accende solo “criticamente”. E attenzione, non perché la critica re-integri, ricomponga l’opera mutilata. Anzi al contrario perché la focalizza e la espone nella sua mutilazione; non la restaura ma la salva e restituisce proprio in quanto rovina, maceria, corpo spezzato e smembrato.

Il paragone con le narrazioni e le raffigurazioni della Resurrezione del Cristo, del corpo torturato, non suoni irrispettoso o blasfemo, anche se non sono sicuro non riesca depistante, per l’evidente trasfigurazione di quel corpo divino. Sta il fatto che Benjamin stesso parla in termini teologici di “storia della salvezza”, e lo dovremo meglio vedere.

§ 5.2 Apollo mutilato

Il primato dell’opera e dell’arte compiuta e totale su ogni problematizzazione critica può essere raccolto nella gravidanza della nozione di “simbolo”.

Nella “filosofia dell’arte”, che poi non è altro che una “filosofia del bello”, in epoca romantica si è imposto e ha dominato il “concetto di simbolo”.

Estrapolata dall’ambito teologico, in cui stava a indicare l’unione di sovrasensibile- soprannaturale e di naturale-sensibile, la qualità simbolica viene intesa come inscindibile fusione di forma e contenuto e quindi come asserzione dell’impossibilità della loro scomposizione analitica.

L’uso incauto e generalizzato del concetto di “simbolo” nelle discussioni e nelle ricerche di estetica è stato, per Benjamin, dannoso e fuorviante ed ha reso la critica d’arte a-filosofica, oltre che reso impossibile la comprensione del barocco:

“Questo cattivo uso ha luogo là dove l’apparizione di una Idea nell’opera d’arte viene definita simbolo (DBT, p.163)”.

Con tale affermazione si esclude che la relazione tra essenza ed apparenza richieda, nel simbolo, una analisi concettuale e dialettica.

A tale concezione di critica estetica corrisponde in campo etico la dottrina romantica dell' "Anima bella" e nel campo della storia della scultura la predilezione del classicismo per l' "individualità umana" e per le sculture degli dei e degli eroi dell' antichità greca.

Per la prospettiva simbolica il senso di una figurazione è chiuso e protetto, in modo impenetrabile, nascosto all' interno della figura, come lo è l' anima in un essere organico vitale. La forma è "simbolica" se totale e compiuta, cioè in-/o/de -finita, e come tale "apparente" , nel senso che si manifesta, che si fenomenizza, solo ed esclusivamente all' interno dei limiti e della chiusura della figurazione concreta e plastica, sensuale e sensoriale.

Le forma simbolica è l' *eidos*, la *morphè* , visuale dell' opera, compiuta e autarchica nella sua manifestazione, nell' autonomia del suo splendore sensoriale, sensuale e materico.

In tale opera la *cosa*, che è dell' opera il contenuto, si "trasfigura", ovvero viene illuminata e riluce di splendore per una irradiazione che è interna alla compiutezza della fattura artistica dell' opera stessa.

Il simbolico è autoreferenziale, senza circoli viziosi e deprivanti: piuttosto alla maniera produttiva, assimilativa e adattiva, in cui lo è un sistema organico, vivente ovvero auto-poietico.

La dimensione temporale propria della relazione estetica al simbolico è il "momento" dell' attualità, l' "attimo" della presenza che si rinnova, ogni volta e sino a quando si rinnova:

"Nella vera opera d' arte (*quella simbolica, che in un certo senso è quella più vicina al nostro modo usuale, classico, di concepire l' arte e la sua bellezza e per questo scappa a Benjamin di chiamarla 'vera'*, N.d.r.) il piacere sa rendersi impalpabile, vivere per un istante, scomparire, rinnovarsi (DBT, p.187)".

Che all' arte sia dato il compito di ricreare le forme apparenti in cui arde la fiamma della vita o il fuoco della personalità, che le sia dato quindi di essere imitazione della natura, fu stabilito di nuovo e una volta per tutte della esaltazione peculiare che del compito dell' arte fece il Rinascimento.

L' opera era simbolica se riusciva a risolvere il senso in apparenza vivente, ed in effetti questa è la concezione dell' essenza dell' arte e della bellezza che è dominante.

Ora questa concezione non può rendere conto né dell' utilità né della necessità né dell' eminenza della critica, per noi; per Benjamin non poteva rendere conto dell' opera d' arte barocca o della concezione della arte e della bellezza propria del barocco, che è quanto di più opposto vi sia rispetto alle forme organiche, totali, infinite o definite, autoreferenti, viventi; nonostante sia il trionfo mondano della sensualità e materialità dell' apparenza.

Benjamin concede che l' apparenza del dramma barocco tedesco "si è spenta perché era delle più grezze (DBT, p. 188-189)". E concede anche che, nella prospettiva simbolica, "la critica è mortificazione delle opere (ibidem)", loro "scomposizione" e non "risveglio della coscienza nell' opera vivente".

Intendiamo tali affermazioni con l' ammissione che esistano opere d' arte brutte e non riuscite, imperfette, dall' apparenza greve, e che alla critica non pertiene il genere di bellezza che è proprio dei corpi organicamente viventi, la bellezza simbolica.

Tuttavia Benjamin afferma pure che prima della critica, è il "tempo stesso" che sottopone a scomposizione le opere, ed esse subiscono un "decadimento di efficacia per cui di decennio in decennio si attenua l' attrattiva della grazia originaria (ibidem)", e che "la filosofia non deve cercare di negare che essa ridesta la bellezza delle opere (ibidem)".

Intendiamo queste altre affermazioni come la dichiarazione impegnativa che ogni apparizione attuale della bellezza è vincolata a condizioni storiche oggettive, venendo a mancare le quali, anche tale esperienza della bellezza è sempre meno riattivabile e rinnovabile, inoltre intendiamo che nella perdita di tale esperienza di trasfigurazione, o nella originaria assenza di tale trasfigurante bellezza, le opere d' arte si impongono per un' altra strana e diversa bellezza, stavolta come "rovine" o "campo di macerie", e che infine proprio tali "rovine" e "macerie", in quanto belle, vanno "salvate" così come sono: perché ad esse pertiene *una bellezza di livello e tipo diverso e meno effimero*, e che è

accessibile, ridestata, solo attraverso la filosofia e la critica.

Occupiamoci di questa bellezza che solo dalla critica viene colta. Per far questo ritorniamo alla caratterizzazione delle qualità simboliche di una opera o di un essere vivente. Avevamo detto che il simbolico ha un cuore segreto e nascosto, impenetrabile e invulnerabile, da cui irradia bellezza, così come forza, vita, carattere. Una sorta di centro magnetico invisibile e segreto: una chiusa interiorità. In un certo senso compito dell'imitazione artistica della natura è ricreare questi centri di gravitazione, queste interiorità.

Ora nella prospettiva dell'arte simbolica, di tale interiorità non vi è nulla da sapere, tutto sta nell'apprezzarne la manifestazione di grazia, nel 'attualità agile dell'espressione, tutto sta nella bella illusione di unità che l'apparenza mostra, se la si plasma artisticamente, tutto sta nella fisiognomica (c.f.r. *Giovanni Gurisatti Dizionario fisiognomico* – cosa degna di essere approfondita visto che anche per questo studioso il moderno segna la crisi della simbolicità e quindi della fisiognomica inscritta nella prospettiva simbolica).

Insomma potremmo dire: la statua del dio è bella ma ha orecchie che non sentono e occhi che non vedono. Nella intimità di tale bellezza sembra non vi sia nulla per il sapere. Ma questa interiorità che non ha nulla per il sapere è proprio la pura attualità, l'istantaneità, senza memoria, senza ricordo, senza storia, senza durata, che c'è o non c'è.

Nella statua del dio l'interiorità della bellezza rischia di spegnersi e annullarsi, nel non sapere niente di se stessa, quando essa viene schiacciata nella sua fragile immagine, esposta al consumo, al riutilizzo, all'oblio, alla moda, alle alterne vicende del gusto.

La statua infranta non è più il dio stesso ma l'idolo falso, sordo e cieco, che è stato abbattuto, che è stato privato dell'anima.

Per questo Benjamin dice che “La bellezza non ha nulla di intimo per colui che non sa”.

La bellezza la cui interiorità resta muta, viene deturpata e imbrattata senza reagire, è una bellezza a cui si toglie facilmente l'anima, spezzandone l'apparenza, perché quell'anima non ha alcun sapere in cui rifugiarsi.

Tuttavia e ancora Benjamin che dice che se il sapere muove a difesa della bellezza, le fa pagare un prezzo; non la riporta all'intatta apparenza, non le restituisce l'anima riplasmando di nuovo l'illusione di invulnerabilità del centro segreto e magnetico della sua compiuta manifestazione. Il sapere difende solo la bellezza lacerata e spezzata, senza risparmiarle l'esposizione. Per custodire l'anima del bello si deve accettare l'“insediamento del sapere nelle opere morte”, cioè si deve accettare che l'opera muoia, che perda la sua interiorità segreta e autarchica, gravitazionale; si deve accettare che tale interiorità si squaderni, si dirompa esploda sul tavolo del sapere, che venga esposta. Che il bello si rompa, eppur rimanga bello: questo evento lascia affiorare ed esporre l'interiorità, l'anima, del bello, invece di annullarla. Essa non sarà più il suo centro vitale nascosto, ma l'esplosivo irraggiarsi oltre il limite della figura. A raccogliere questi raggi eccentrici, che non si perdano, sta il sapere e la critica.

Che nel percepire l'immagine infranta della bellezza si colga una verità: in questo la percezione estetica si salda alla critica e al sapere. E che non vi è mai bellezza senza un contenuto degno di essere saputo: in questo consiste l'esposizione dell'interiorità segreta del bello. Se l'interiorità nascosta è sempre dell'attimo, l'interiorità esposta e saputo è della durata, della storia, della memoria.

“La bellezza che dura diventa oggetto del sapere. Ed è da vedere se una bellezza che dura può ancora chiamarsi così – quel che certo rimane è che senza qualcosa che sia degno di sapere nell'interno non si dà bellezza (DBT, p.189)”

In realtà la bellezza che si sperimenta nella percezione sostenuta dal sapere è proprio la bellezza che la statua del dio, così mutilata, conserva ancora: in essa percepiamo rilucere non più la presenza ma l'assenza del dio pagano spezzato e la nostalgia e fatalità di tale assenza e di tale danno, forse anche la possibilità che in tale assenza apre a noi.

§ 5.3 Apollo senza protesi

Il nesso *percezione estetica-sapere*, potrebbe anche essere banale: c'è un sapere linguistico o cromatico-figurale che ci permette di cogliere il gioco strutturante delle linee di una poesia o di un dipinto come di riconoscere tema e variazioni in una composizione musicale.

E' oggettivo che una percezione ignorante usa l'oggetto intenzionale come pretesto di una sovra costruzione fantastica, di un sogno ad occhi aperti, che rimane escluso dall'apprezzamento del bello come qualità oggettiva.

Tale postulato facilmente condivisibile Benjamin lo illustra in modo provocatorio:

“ *La scienza non può indurre a un godimento ingenuo dell'arte, così come i geologi e i botanici non possono suscitare la sensibilità per un bel paesaggio(Petersen)*': quest'asserzione è stramba come fuorviante è la similitudine che essa deve coprire. Il geologo e il botanico possono benissimo suscitare questa sensibilità. Anzi, senza la facoltà di cogliere almeno approssimativamente la vita del particolare attraverso la struttura, ogni disposizione nei confronti del bello rimane fantasticheria. (DBT, p.189)”

Un altro modo di intendere il nesso *bellezza-verità*, altrettanto assodato, potrebbe essere quello di vedere nella critica quel fare abile del restauratore che ricomponne le figure infrante e riavvia i colori spenti, ridonando la vera apparenza, all'opera non più attuale.

Questa resurrezione da filologia maniacale, da *make up* estetista, da chirurgia estetica, è quanto di più lontano da quello a cui Benjamin accenna. Posso rivestire la *Passione di San Matteo* di Bach nella discreta e dolce soavità delle sonorità filologiche e posso immaginarmi pietisticamente atteggiato. Ciò non significa che ci sia alcuna vera percezione della salvezza, se uscendo dalla chiesetta in cui si è svolta l'esecuzione per ritornare a casa farò il mio pieno di benzina e lascerò sostenere la fatica del trasporto non alle forze animali, e quindi al sacrificio perenne del vivente, ma alle forze ctonie dell'inanimato, in cui non vi è sacrificio alcuno ma una estraneità velenosa che intossica

Se si vuole fissare il nesso *bellezza-sapere*, nei termini a cui accenna Benjamin, occorre pensare ad altro: c'è una bellezza oggettiva N°1 di ciò che è intero che quando si infrange, non si cancella del tutto e sparisce, ma si trasforma e può ridestarsi come bellezza N°2 di ciò che non è intero ed è rotto. La strana bellezza delle rovine è la bellezza che dura oltre le apparenze.

Abbiamo dunque una bellezza n°2 che non è più quella dell'apparenza, bellezza n°1, ma è la bellezza del contenuto degno di essere saputo della bellezza n°1. Proseguendo nella metafora della statua, non ci interessa quanto bella sia la statua del dio, ma vogliamo esser sicuri dei pensieri di quel dio, se ne ha e se sono belli. Mentre la prima bellezza era tanto integra quanto impenetrabile e chiusa, l'altra, che è mutila e vulnerata, è tanto più eloquente ed esposta.

Semplificando potremmo dire che di fronte alla statua infranta del dio, il sapere che essa era oggetto di un certo culto, ce ne fa apprezzare la bellezza n°2, anche se noi non attestiamo più percettivamente la perfezione divina della sua apparenza, bellezza N°1, e nonostante il tempo non solo abbia scolorato i colori ed eroso le forme, spezzato la figura, ma abbia persino distrutto le condizioni di una esperienza della sua bellezza N°1, ovvero abbia cancellato credenze e forme di vita sociali, rituali e sacrali che di quella apparenza erano il nucleo pulsante interno. Volendo continuare nel nostro esempio statuario, il sapere ci farà percepire la bellezza dell'Apollo mutilato senza protesi, non perché ce lo ricomponiamo integro con uno sforzo dell'immaginazione e della fantasia, perché stimiamo la proporzione e l'armonia del suo arto inattuale e assente; il sapere ci farà percepire la bellezza di quell'Apollo, proprio perché, sapendone la figurazione completa, percepiamo con evidenza il suo esser irrimediabilmente e fatalmente ferito.

§ 5.4 Metempsicosi fotografica di Afrodite

Se nello specchio infranto non può risplendere l'immagine della bellezza compiuta dell'apparente, quale bellezza risplende? Benjamin risponde con una mossa di disarmante semplicità: i frammenti e i ritagli dello specchio non riflettono più la semplice immagine della bellezza ma il suo contenuto di verità.

Ancora un esempio: la foto di *Audrey Hepburn*. Una delle dive in cui si è riconosciuto il senso dell'eleganza e quindi anche di una certa bellezza, seppure fotogenica e quindi di massa.

Oggi il contenuto di verità, l'anima e l'interiorità, di quell'icona dove risplende? Qualcuno potrebbe dire che risplende ancora, come sempre, nel mistero attimo di quella foto, anche se un po' passatista e retrò. Nella soffusa trasfigurazione che quei lineamenti mostrano nell'irraggiamento interno della forma *in/o/de-finita*. Per questo qualcuno, la *Audrey Hepburn* ritratta su carta iscritta, deve sembrare una definitiva perdita di anima, un assassinio del bello, una profanazione. Per un critico alla Benjamin invece, l'anima di quella bellezza è ora esposta e inerme, intensamente e struggentemente, proprio in quella cartolina, ed aspetta, come una cosa tra le cose, il giusto sguardo malinconico che posandosi su di essa la riscatti, la capisca, ne dia l'esegesi appropriata, ne colga il contenuto di verità che sta lì spiattellato, e che tiene insieme, nella durata delle cose e non nell'attimo delle visioni, l'attraversamento della storia sino all'ultimo giorno, sino all'estremo novissimo della fine dei giorni.

La prima icona del bello è una opera d'arte autoreferenziale e simbolica, la seconda, che forse non è neanche una opera d'arte ma sempre icona del bello rimane, richiede una lettura critica e vedremo poi allegorica, nel senso tutto speciale che dà Benjamin a questo termine. Ed in questa lettura, forse, può finalmente compiersi come opera d'arte consapevole di sé.

Nella prima icona, romantica, la bellezza è il simbolo della pienezza dell'essere, il suo involucro protettivo. Nella seconda icona, la bellezza è una immagine che serve da firma, da monogramma, per fissare nel sapere quello stesso essere, che si sottrae così alla fragilità della sua apparenza.

“secondo il vago uso linguistico di Friedrich Schlegel, con la proposizione secondo cui ogni bellezza è allegoria non si propone altro che il luogo comune classicistico secondo cui essa è simbolo... Nel contesto dell'allegoria, l'immagine è soltanto una firma, il monogramma dell'essere, non l'essere stesso dentro il suo involucro (DBT, p.228).”

La bellezza di Audrey Hepburn non è più l'apparenza dell'essere ma il suo enigmatico monogramma.

§ 5.5 Storia e Apocalissi del bello

Quindi il contenuto di verità della bellezza deve potersi svelare, e con esso la sua *ontologia* storica, e ciò è possibile solo in una modalità critica.

La storia entra sempre nella struttura di un'opera. I contenuti che una opera d'arte lavora e che rifonde nella sua struttura e nei suoi particolari sono contenuti effettivi carichi di storia.

Ad esempio la statua del dio deve tenere presente una serie di attributi del dio storicamente attestati da mitologie e teologie, e anche luoghi e riti del suo culto, e anche lo stato della tecnica produttiva e raffigurativa e le concezioni della funzione dell'arte rispetto alla natura e rispetto alla figura umana e alla sua percezione quotidiana e in altri contesti, per esempio sportivi o militari, ecc. ecc.

La forma artistica significativa trasforma tutti questi vari contenuti, il traduttore di Benjamin addirittura usa l'espressione “transustanzia”, in contenuti di verità.

Che significa qui “contenuto di verità” e che differenza c'è con “contenuti effettivi e storici”, cosa è questa verità della storia?

Se, per esempio, una particolare abilità e diligenza riproduttiva, nella forma del corpo umano, è un contenuto effettivo storico, essa richiede la convergenza di una serie di evoluzioni storiche che hanno portato all'affermarsi di scuole e pratiche artistiche specifiche insieme a tante altre condizioni ulteriori.

Il contenuto di verità di tale effettualità storica è rappresentato dalla consistenza ontologica che il contenuto acquista nell'opera; il suo esserci, esser riconoscibile, esser concretamente visibile, esser apprezzabile, esser configurato e percepibile nel corpo dell'opera.

Cioè, una volta compiuta l'opera, il suo contenuto è in verità l'apparizione pietrificata di un dio pagano, il suo contenuto *ha* una verità significa che è sottoposto a tutte le accidentalità e avventure storiche possibili nell'opera, non è un sogno, una apparenza, una fantasia soggettiva ma è una cosa concreta e reale; il contenuto è veramente incorporato nell'opera. E' quel dio veramente consegnato

alla sua verità storica.

Intendere la forma artistica in questo aspetto di verità, *ontologicamente*, in questa sua bellezza esposta storicamente, è il compito della critica filosofica.

Questa deve mostrare che, proprio quel contenuto di verità dell'opera che la espone alla precarietà dell'ontologia storica, al decadimento, è anche il fondamento per la rinascita della sua bellezza in quanto rovina: Giacché là dove non conserverà l'antica attrattiva della bellezza, manterrà intatto il suo contenuto di verità, il suo essere, la sua essenza, storicamente configurata.

“In ultima istanza la struttura così come il particolare (*dell'opera, nota mia*) sono sempre carichi di storicità. Oggetto della critica filosofica è di dimostrare che la funzione della forma artistica è appunto questa: rendere quei concreti contenuti storici che stanno alla base di ogni opera significativa contenuti di verità filosofica. Questa transustanziazione dei contenuti effettuali in contenuti di verità rende il decadimento dell'efficacia, per cui di decennio in decennio si attenua l'attrattiva della grazia originaria, il fondamento di una rinascita in cui tutta l'effimera bellezza vien meno e l'opera si afferma in quanto rovina (DBT, p.189).”

In realtà persino di un'opera antica per noi scomparsa, che non è più neanche come rovina, il sapere conserva una verità, anche se questa verità non è percepibile più esteticamente e quindi sfugge al raggio che circoscrive l'ambito della bellezza, in questo senso rigoroso.

Però là dove almeno rimangono i frantumi dell'effimera bellezza dell'attimo della creazione o della ricreazione o del restauro, è ancora possibile lo sguardo sapiente che intenziona la bellezza di ciò che è infranto e scomposto.

Questa bellezza ha una sua sfumatura intenzionale peculiarissima e caratteristica: è la bellezza che hanno ancora le apparenze una volta che si sono scontrate con la loro verità e questa le ha fatte andare in pezzi frantumandole. L'interno dell'apparenza è simbolico quando irradia senza spezzare la forma. Eppure esiste una bellezza anche quando l'interno è la verità della cosa che la fa esplodere mandandola in frantumi. L'apparenza se è consegnata ad una verità di tipo esplosivo non è più simbolicamente abissale e misteriosamente accogliente, ma allegorica, esposta e dispiegata, squadernata.

Forse per questa natura esplosiva e contrastiva, da collisione stradale, della verità allegorica Benjamin dice:

“Là dove il simbolo riassorbe in sé l'uomo, dal fondo dell'essere l'allegoricità dell'intenzione gli corre incontro lungo la sua strada, e così si determina una collisione (DBT, p. 190)”

Dove l'intenzione allegorica diventa stile compositivo e concezione dell'arte è proprio nel barocco, in cui l'opera è aggregato con una interiorità tutta squadernata ed esposta, dispiegata, esibita, quasi già pronta per la sua disarticolata salvezza nella critica postuma.

“Nella costruzione allegorica del dramma barocco da sempre si profilano tali forme, proprie delle macerie, dell'opera d'arte salvata (DBT, p.189)”

Dunque per intendere nella esplorazione di una struttura in rovina, nei rimandi sapienti che in essa ancora si annidano, la verità di un'opera e la sua bellezza che dura, occorrerà contrapporre alla intenzione simbolica quella allegorica.

Alla filosofia dell'allegoria è consegnato il compito di mostrare il fondamento della bellezza della rovina, ma anche della bellezza del barocco.

“Soltanto una conoscenza filosofica dell'allegoria, e specialmente la conoscenza dialettica della sua forma limite, costituisce lo sfondo su cui può profilarsi a colori vivaci – e, se così è lecito esprimersi, belli – l'immagine del dramma barocco, l'unico a cui non resti attaccato il grigio dei ritocchi (DBT, p. 197-198).”

Lo sguardo allegorico è attivo persino alle origini neoclassiche del culto per la statuaria antica: come nel Winckelmann della *Descrizione del torso di ercole al Belvedere di Roma* in cui lo

studioso intenziona il resto statuariale e “lo percorre pezzo per pezzo, membro per membro, in un senso totalmente aclassico (DBT, p.182)”. Anche la forma del dramma barocco, trova nelle sue opere soltanto un “poderoso abozzo”, ma è proprio in queste sue “macerie” che esso esige di essere interpretato. Perché l'*eidòs* e la *morphè* spezzate, l'immagine infranta, lo specchio rotto, rimandano meglio l'Idea. Così come spesso bastano solo dei piccoli ossicini per determinare un ordinamento tassonomico, per intendere di che specie è l'animale a cui appartennero.

“Il poderoso abozzo di questa forma (*la forma del dramma barocco, n.d.r.*) può essere pensato fino in fondo; dell'idea del dramma barocco tedesco si può trattare...Poiché dalle macerie delle grandi costruzioni parla in modo più impressionante che non dai particolari che se ne potrebbero conservare, per questo il dramma barocco tedesco può pretendere a un'interpretazione (DBT, p.253).”

Lo spirito malinconico dell'allegoria trova belle le cose non nel loro primo giorno, quando sono uscite intatte dalle mani del loro creatore, ma nell'ultimo, nel giorno in cui le offese che hanno patito dalla storia mostrano di quella immagine effimera di bellezza la sua verità che dura: disvelano non solo la verità del danno passato ma anche quella verità postuma e prolungata criticamente che chiede al futuro escatologico una seconda creazione:

“ Nello spirito dell'allegoria, esso (*il dramma barocco tedesco, n.d.r.*) è concepito fin dall'inizio come rovina, come frammento. Se altre risplendono stupende come il primo giorno, questa forma coglie nell'ultimo l'immagine del bello (DBT, p.253)”

§6. Ontologia del linguaggio allegorico: la scrittura delle cose

§6.1 Impianto allegorico della scena barocca

L'elemento allegorico del dramma barocco tedesco permea la parola versificata, la scenografia, gli stessi personaggi, spiega la rarità e instabilità con cui la trama si connette alla morale, e trova la sua apoteosi pomposa, il suo trionfo, nell'interludio.

In questo genere di dramma, i *cori*, chiamati *Reyen*, sono degli *interludi* che, rispetto all'azione drammatica, prendono una direzione eccentrica. Alla luce di questi interludi gli atti del dramma si rivelano come metafore inscenate, *exempla*, quadri emblematici, di cui i cori, o *Reyen*, sono l'iscrizione sentenziosa.

In questi drammi la catastrofe è emblema necessario di una iscrizione religiosa o morale-psicologica.

Non tanto l'azione drammatica quanto la sua iscrizione sentenziosa sembra il fulcro poetico di questo dramma.

La parola tende a risolversi nella visionarietà dello spazio scenico e dei suoi accessori, delle sue figurazioni sovrapposte, tende a divenire "muta rappresentazione"; sul palcoscenico la parola è "accessibile a una intuizione priva di qualsiasi fantasia" concretizzandosi in "accessorio scenico".

Come l'azione si dischiude in un mondo di persone drammaticamente atteggiata, la parola si colloca in un mondo di significati e cause astratte, un mondo onirico dove il generale è iscritto in figurazioni concrete.

Avevamo ricordato come la veggenza onirica fosse un carattere dello sguardo melanconico, lo sguardo di colui che nel lutto rimugina sui sogni, ma, ancor meglio, è peculiare del melanconico sognare ad occhi aperti, sovrapporre al mondo delle azioni il mondo dei significati.

La duplicità di questi due mondi, e quindi la loro specularità antitetica, la loro tensione, struttura la stessa suddivisione dell'unico spazio scenico attraverso un sipario intermedio che divide il proscenio dalla scena sul fondo.

La duplicità di azione e iscrizione si ritrova ancora nei titoli doppi di questi drammi e nelle sentenze didascaliche di cui sono costellati.

Quanto più i versi cercano la sentenziosità tanto più si caricano di nomi di cose e cercano la raffigurazione emblematica.

Il preziosismo e l'eleganza dell'espressione, che vuole indicare le realtà astratte, viene dal suo "ricorso radicale alle parole che designano oggetti concreti". L'uso tedesco di scrivere le parole comuni con la maiuscola trova nell'emblematica barocca una giustificazione solenne.

L'exasperazione dell'allegoresi porta infine a disarticolare la realtà in elementi significanti diversi, eccentrici, convergenti ma anche separati e accumulati, ridondanti o disparati.

La realtà di partenza viene frammentata e polverizzata in una miriade di altre immagini e in una fuga di catene metaforiche e di sconfinamenti semantici.

Lo stesso periodo linguistico, nel verso chiamato "alessandrino", viene spezzato e sottoposto ad inversioni.

Nella proposizione, il rilievo delle parole, espressive per se stesse, si spinge al di là della loro funzione intenzionale logico-sintattica.

La poetica barocca chiamava l'allegoresi: "caccia ai concetti". La ricerca accanita ed esasperata delle similitudini conduce all'ostentazione sfarzosa della realtà materiale e sensibile, ma nell'esteriorità della giustapposizione di cose diverse, il nesso della significazione diviene oscuramente allusivo ed enigmatico.

§6.2 La Babele dell'espressione

Attraverso l'allegoresi il linguaggio è sottoposto ad una violenta trazione espressiva ed entrano in crisi le sue convenzioni funzionali. Nella crisi allegorica il linguaggio si "gonfia" proprio per intensificazione espressiva.

Dunque l'espressione allegorica espande e stratifica il linguaggio in modo tale che, per un verso, la chiarezza e nitidezza del significato dei termini non è più funzionale al senso complessivo, per un altro verso, il tratto significante assume sempre più l'aspetto del geroglifico e dall'ideogramma, e infine l'animazione di senso del suono, la pronuncia espressiva della parola in cui si dona una intenzione chiara, diviene sempre più sigillo o firma iscritta sul nudo esserci delle cose, voce catturata e imprigionata nelle cose, incorporata e spenta nella loro immagine.

Le parole pronunciate dai personaggi drammatici sono spesso variazioni su gemiti e lamenti. Ma il fondamento di tale tristezza della voce è racchiuso nell'ordito dei significati allegorici, nelle architetture morali o raziocinative inscritte nei significanti.

Tra i personaggi, colui che colpevolmente e ironicamente nasconde i significati e domina i significanti è l'intrigante. Egli intensifica l'espressività spezzando l'unità di parola pronunciata, di voce, e di intenzione significata.

L'espressione adeguata di questa ironica e ambigua divaricazione è la scrittura, ma anche la musica. Estrema controparte del discorso "gravido di senso", dell'intrigo scritturale, è dunque la musica e vi è un nesso di continuità che lega la decadenza del dramma barocco e il sorgere dell'opera.

La tensione polarizzante barocca tra suono e scrittura svela la propria antitetica sintesi nel melodramma: la linea tracciata esteriormente, la scrittura, corrisponde, come schema, alla figurazione sonora esteriore, la vocalità.

Alla figurazione di ciò che è visibile, le lettere, le note, corrisponde la figurazione di ciò che è udibile e sonoro, l'intonazione articolata: nel cantare l'organo del linguaggio già scrive, e il canto è scrittura.

Tra mutismo della immagini e sonorità della voce, lo sforzo di cercare la profonda matrice unitaria dell'espressività linguistica scava un abisso profondo.

L'allegoria è una interrogazione ardita sulla matrice espressiva profonda del linguaggio, perciò esaspera la figuratività, la capacità rappresentativa, e sconfinando così dal discorso alla pittura e al canto, mirando ad una profonda e intrinseca matrice semantica dell'espressione.

Perseguendo questo obiettivo, lo stile e il procedimento allegorico fanno esplodere e divaricare la struttura logica lettera/senso, scritto/parlato, segno/voce, estremizzandola e trasponendola nella duplicazione espressiva visione/ascolto.

Là dove la struttura logico-semantica del linguaggio sembra risiedere nella univoca doppia articolazione segno/designato, significante/significato, l'elaborazione e complessificazione allegorica, che è costitutivamente interrogazione sulla profonda matrice espressiva del linguaggio, divarica la doppia sponda di quell'articolazione e scava un abisso tra le due componenti, portandole alla scissione binaria, alla loro duplicazione, e quindi, come in una mitosi cellulare della matrice espressiva, moltiplicando i linguaggi nella Babele delle diverse espressioni.

§6.3 I nomi di Adamo

Quando nell'allegoria la tensione polare tra segno e designato si allarga in una discrepanza che dirompe l'univocità della parola dotata di significato, questa crisi della perspicuità e chiarezza logico semantica del linguaggio permette proprio di interrogare la sua profonda matrice espressiva. Nella crisi allegorica, la parola rifiuta il suo significato convenzionale, il suo senso chiaro e perspicuo e, fuggendo nell'inscatolamento reiterato e ricorsivo delle metafore, infine si emancipa dalla semantica univocamente logica e dalla intenzione diretta. In questo modo il linguaggio, pur attraverso la via contorta dell'artificio, attinge una intensificazione violenta ed una moltiplicazione della sua connotazione espressiva.

Infatti la matrice espressiva del linguaggio non si struttura e costituisce sulla base di una relazione

intenzionale logico-semanticamente. L'interrogazione sulla matrice espressiva del linguaggio istituisce un diverso modo di approcciare la questione: non convenzionale ma ontologico.

Dalle suggestioni del *De signatura rerum* di Jakob Boheme (1575-1624) e degli scritti di alcuni letterati della scuola di Norimberga, come Harsdoerffer (1607-1658), Benjamin ricava la tesi che qualsiasi cosa è già pronuncia e canto, sigillo e geroglifico, emblema e scrittura, di una qualche sapienza arcana.

La matrice espressiva del linguaggio sta nell'essere ciascuna cosa, per quello che è, già espressione di sé stessa, del proprio desiderio, del proprio istinto, della propria volontà, delle forme, proprietà, operazioni e qualità proprie, infine della propria idea. Per ciò è possibile la denominazione adamitica delle cose, la loro rigida designazione, perché sin dall'inizio le cose stesse si mostrano, ovvero esprimono se stesse e la propria idea, sin dall'inizio esse pretendono un nome che esse stesse autenticano.

Tale rinvenimento della naturale matrice espressiva del linguaggio nelle cose, ha un proprio correlato teologico e ontologico nella considerazione espressiva non solo dell'atto creatore divino ma dell'essere del creato stesso.

L'allegoria è perciò un procedimento linguistico radicalmente espressivo. Essa cerca di parlare con le cose e nelle cose delle cose. Per l'allegoria tutto parla di tutto. E il suo sovrano arbitrio non si fa forte di una normativa codificazione convenzionale ma della potenza degli effetti ed affetti naturali. Adamo non aveva bisogno di fissare con una imposizione arbitraria la relazione di significazione tra nome e cosa, bastava che a figura e suono rispondesse con somigliante immagine e timbro.

§6.3 Rimuginare sull'enigma: la natura linguistico-scritturale della espressività allegorica

Ma se tutto esprime tutto in una armonica consonanza multimediale, perché la significazione allegorica è difficile e oscura? Perché la situazione allegorica è più babele che denominazione adamitica? Che l'allegoria sia oscura, rara, sottile o instabile è un dato assodato dell'interpretazione. Basandosi soprattutto sugli studi di Karl Giehlow (1863-1913), Benjamin registra la peculiarità dell'allegoria moderna e barocca, rispetto a quella medievale.

L'allegoria è sempre in rapporto ad un sapere. Essa costituisce una forma di rappresentazione e di espressione di una conoscenza che si dispone a diversi livelli: araldica, amorosa, morale, naturale, teologica.

L'allegoria medioevale assolve, nel rapporto a tale sapere, finalità edificanti, didattiche e didascaliche, e quindi ne agevola la fruibilità, la trasmissione e la circolazione.

L'allegoria barocca e moderna, invece, nella sua genesi umanistica e rinascimentale studiata da Karl Giehlow, si colloca in rapporto al sapere in una posizione meno facile.

Innanzitutto tale sapere viene sprofondato e distanziato nell'antico: è una *sapientia veterum*.

L'allegoria moderna è enigmatica ed ermetica perché rinvia ad una sapienza nascosta. E' questo peculiare rapporto ad un sapere non facilmente o non più disponibile che spiega il nesso attestato tra allegoria umanistica e rinascimentale è lo studio sistematico dell'*emblematica*, presente nei medaglioni e nelle epigrafi, nelle decorazioni di porte e colonne, nei *rebus*.

A tale nuovo rapporto col sapere, è, soprattutto, debitrice l'esplicazione del nesso dell'allegoria con la *decifrazione dei geroglifici* e con la *codificazione di una scrittura iconologica*.

Questo nesso con gli studi sulla antica sapienza egiziana, fa slittare il modello di comprensione dell'allegoria moderna e barocca.

L'attenzione analitica si sposta dalla struttura semantica dei diversi piani metaforici, alla interrogazione sulla matrice scritturale della espressività allegorica.

L'allegoria se è metafora, sovrapposizione di campi semantici, lo è innanzitutto in quanto profondo tentativo espressivo scritturale, elaborazione di una scrittura radicale: una scrittura che si riferisce a se stessa, visto che è unica testimonianza di una altrimenti sconosciuta o dimenticata sapienza

arcana.

In qualche modo un linguaggio enigmatico ed oscuro è un linguaggio talmente espressivo da non esprimere altro che il proprio mistero arcana, un tale linguaggio è scrittura assoluta. Per Marsilio Ficino il geroglifico è la scrittura delle scritture, l'effigie della stessa idea divina.

Se la profonda funzionalità della scrittura non viene riconosciuta nella manipolazione dei segni e nella convenzionalità della loro morfologia e sintassi, la scrittura radicale non è quella alfabetica.

La scrittura più che una essenza grammaticale possiede una sostanza espressiva grafologica, essa, cioè, più che comporsi in sintagmi, progressivamente strutturati e articolati, dai morfemi alla enunciazione della frase, tende all'ideogramma, all'iscrizione del senso nel corpo dell'immagine.

Per tale motivo la scrittura "allegorica" tende anche all'ostentazione ieratica e alla codificazione sacrale della sua sostanza grafologica e calligrafica.

“(L'ideogramma) è, in quanto immagine, non soltanto segno di ciò che va scoperto, bensì anche a sua volta, oggetto degno di sapere (DBT, p.191).”

L'ideogramma è “immagine fissata e segno fissante a un tempo”, possesso, anzi proprietà del sapere, che non rischia in esso più di smarrirsi e dimenticarsi.

Lo scrigno, il forziere del sapere, certo, non sparisce più, ma ci si può dimenticarne la chiave, perderla o non averla mai posseduta.

L'ideogramma non è un simbolo, la sua superficie esterna non è traslucida e trasfigurata, plasticamente animata. Esso è sigillo e firma della cosa, non forma. E' scrittura, prima di essere icona.

Torniamo alla nozione di immagine e consideriamola in tutta la sua pregnanza. L'immagine offre la cosa, perché la raffigura ed è questo il suo senso di icona. L'immagine simbolica è una immagine che rappresenta la cosa nella sua “interna trasfigurazione”. Con questa espressione Benjamin vuole dire che ciò che la cosa è, il suo senso, il suo significato, quale potrebbe essere registrato da Adamo, viene irradiato dalla forma totale, organica e plastica, della cosa stessa.

Ancora potremmo dire che la cosa animata riesce a parlare e a dire di sé, essa è una “personalità” ed è interiorizzata, si rapporta a sé stessa.

Nell'immagine allegorica accade invece che “la forma corporea inghiotte ciò che l'anima”, o che la “personificazione” delle cose riesce ad una potente reificazione del carattere personale, così che anche se l'intera natura viene personalizzata, lo è “non per essere interiorizzata, anzi al contrario: per essere privata dell'anima”.

Nella incorporazione del senso nella immagine della sua scrittura siamo già precipitati dalla condizione adamitica a quella babelica.

Ancora potremmo dire che la cosa non si rapporta più a se stessa, non riesce a parlare di sé, ed ha bisogno di altro: dice sempre altro da sé ed è detta da altro.

Anziché “trasfigurarle”, nel loro alone di invulnerabile spiritualità, l'immagine barocca “denuda” le cose, le espone nella loro deprivazione di anima, nella loro assenza di spirito, e più questa assenza è svuotante, tanto più l'immagine chiama a raccolta e accumula le effigi delle cose, vi si aggrappa.

§6.4 Il laboratorio alchemico della malinconia

Le cose private della loro anima sono come pianeti e stelle, staccati dalle loro sfere celesti, erranti su diversi piani di rivoluzione, attratte da forze gravitazionali che attraversano lo spazio vuoto.

Nel *quadro allegorico*, o nella *apoteosi allegorica*, la luce che illumina le cose non le trasfigura e dispone ordinate, ma ne oscura l'*eidos*, ne inaridisce il *cosmos*, ne spegne l'*ordo similitudinis*.

La luce allegorica è quella dello sguardo del malinconico sapiente che medita sui segni di una sapienza arcana e lontana, assente, e che rimugina sulla “fragilità della bella phisys sensoriale” avvertita con intensità nuova: come se fosse una scrittura enigmatica.

“lo sguardo allegorico, che è sguardo in profondità, trasforma le cose e opere in una

scrittura emozionante (DBT, p.182)”

Lo sguardo allegorico medita e interroga una sapienza divina di cui tuttavia non può disporre. L'allegoresi barocca, nella caoticità della sua furia metaforica, nel suo disordinato arbitrio, viene da Benjamin paragonata all'accumularsi e al raccogliersi sparpagliato, disordinato e disperso, delle cose in un "ripostiglio", in una "stanza di bambino" o di un "mago"; o, ancora e allo stesso tempo, allo spezzettamento e alla polverizzazione di queste stesse cose nel "laboratorio di un alchimista". Dello sguardo allegorico è propria l'invenzione combinatoria dei particolari, non la fantasia, l'unitaria e unificante visione totale e dominatrice, l'immaginazione della totalità organica, l'intuizione della bellezza simbolica. Tale sguardo medita e interroga una sapienza divina che colpisce come un maglio la bellezza simbolica, vanificandola:

“La bellezza simbolica si vanifica perché lo colpisce la luce della scienza divina. La falsa apparenza della totalità si spegne (DBT, p.182)”.

La significazione allegorica, a differenza della figurazione simbolica, non fonde e unisce ma deframmenta:

“Rispetto al simbolo artistico...all'immagine della totalità organica, non è pensabile contrapposizione più rigorosa del frammento amorfo quale risulta l'immagine grafica allegorica (DBT, p.181)”.

La creazione allegorica medita sui pezzi rotti della bellezza simbolica: un rompicapo la cui soluzione non è disponibile:

“Ciò che se ne sta lì ridotto in macerie, il frammento estremamente significativo, il pezzo staccato: è questa la materia più nobile della creazione barocca (DBT, p.184)”.

La creazione allegorica è prodotto della melanconia. Questa ha il potere di rendere gli oggetti che cadono sotto il suo sguardo delle scritture arcane, scritture senza l'animazione della intenzione significante della voce, senza un senso internamente irradiante e trasfigurante, ma fissate in un profondo e assorto sapere, che parla di un altro di cui esse sono in eterno gli emblemi e gli scrigni. L'alterità del senso rispetto al segno è l'elemento scritturale più evidente dell'espressività allegorica:

“Se sotto lo sguardo della melanconia l'oggetto diventa allegorico, se da esso la vita può defluire, se rimane lì come un oggetto morto ma garantito per l'eternità, per l'allegorico esso è lì, consegnato alla sua discrezione. Il che vuol dire che a partire da questo momento esso è per sempre incapace di irradiare un significato, un senso; come significato gli compete ciò che l'allegorico gli assegna. Questi glielo pone dentro e più in profondo:... in mano sua la cosa diventa un'altra, e così parla di qualcosa d'altro, che diventa per lui la chiave di un nascosto sapere, di cui egli lo considera emblema. E' questo che costituisce il carattere scritturale dell'allegoria (DBT, p.191)”.

§6.4 Il Calvario dello spirito e l'immense lavoro della Storia del mondo

La comprensione della allegoria, come forma di rappresentazione e di espressione, è da Benjamin strettamente congiunta alla comprensione profonda della natura della scrittura.

Affermare che la scrittura è segno, designazione, è dire troppo poco, così come dire troppo poco è affermare dell'allegoria che in essa si ripropone la distinzione scritturale tra significato e segno.

Abbiamo accennato a come in realtà l'allegoria esasperando tale schematizzazione tenda a far sconfinare la scrittura nel pittorico o nel musicale, moltiplicando i piani espressivi.

Occorre dunque cogliere il momento preciso in cui si impone la significazione allegorica ed il significare allegorico si distacca dal figurare simbolico, senza demandare il rinvenimento di tale

scarto ad una “impartecipe intenzione”.

Occorre rintracciare proprio la matrice dell'intenzione significante allegorica, come matrice dell'espressione scritturale.

Anticipiamo subito: per Benjamin a scrivere è la morte dello spirito, la perdita della intenzione vocale: senza morte, corpo disanimato, ossa e crani, segni indecifrabili del passato, rovine e frammenti di una vita non più presente, non esisterebbe scrittura. E senza scrittura neanche la sua interrogazione espressiva radicale che è l'allegoria.

L'allegorico nella sua indagine sul linguaggio isola la scrittura dalla pronuncia. L'allegoria va letta, e la sua messa in scena è un quadro iscritto o una pagina di libro. La scrittura senza pronuncia, senza voce deve trovare altrove l'intenzione significante.

La scrittura senza voce è quella dei linguaggi arcaici e più lontani, e nella scrittura senza voce si innesca una dialettica tra figurazione e significazione che scava un abisso tra i due elementi.

Dialettica e tempo appartengono alla storia. La storia è nel dramma barocco tedesco messa in scena proprio come iscrizione. La storia è un nome, il nome: “storia” che sta iscritto sotto l'immagine delle opere dello spirito abbandonate alla natura, sotto le colonne spezzate degli antichi templi o sulle quinte delle scenografie teatrali.

La matrice che iscrive tutti i caratteri della storicità, la matrice che scrivendo storicizza, è la “caducità”.

Essa produce rovine, così scrive, ma allo stesso tempo contrae e rende possibile far entrare nella scena e nei suoi accessori scenografici, la storia dello spirito.

La civiltà di Roma è iscritta storicamente nelle epigrafi delle sue rovine, sulle colonne spezzate avvinte dall'erbaccia, ed entra in scena negli accessori e nelle quinte sceniche che deframmentano i prospetti dei grandi edifici antichi. E ciò che così scrive la storia dello spirito non è altro che la sua essenza creaturale, il suo decadimento in una natura in cui non si dispiega alcuna “eterna vita”:

“Se col dramma entra in scena la storia, essa lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto ‘storia’: nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma porta sul palcoscenico, è realmente presente nella forma della rovina. Con essa, la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico. Più precisamente: così conformata, la storia si costituisce non come il dispiegarsi di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento (DBT, p.184).”

La storia scrive ideogrammi, si esprime allegoricamente, in modo enigmatico, proprio in quanto storia del dolore dello spirito, del suo, come direbbe Hegel, ridursi all'osservazione amletica di un osso, del suo mineralizzarsi precipitando nell'inorganico; il volto scarnificato di un teschio è l'ideogramma dell'umanità, il carattere in cui è iscritta la storia dell'umanità, la misteriosa ed enigmatica allegoria della condizione dello spirito umano.

Come dice, definitivamente, Hegel nella sua *Fenomenologia* “Quando allo spirito si attribuisce come predicato l'essere in quanto tale, cioè l'esser-cosa, allora con ciò si esprime propriamente che lo spirito è tale e quale a un *osso*...l' ‘esso è’ detto dello spirito trova la sua migliore espressione in questa proposizione: *l'essere dello spirito è un osso* (Trad. di Vincenzo Cicero)”.

Benjamin ripropone l'immagine amletica:

“nell'allegoria si ripropone...la *facies ippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto. E benché a questo manchi ogni libertà “simbolica” dell'espressione, ogni armonia classica della forma, ogni umanità – non soltanto la natura dell'esistenza umana *tout court*, ma anche la storicità biografica di un singolo si esprime significativamente, in forma di enigma, in questo suo aspetto, l'aspetto naturale supremamente degradato (DBT, p.179)”.

Il nucleo della comprensione dell'allegoria è contiguo ed aderente alla comprensione dell'originario carattere significante del linguaggio, come scrittura delle cose.

Dunque c'è linguaggio, nel forte senso di scrittura, e c'è allegoria, solo là dove si è in balia della

morte e si è abbandonati alla morte, solo per chi è in questo senso creaturale, ontologico, un essere storico e naturale, mortale, cristianamente un essere macchiato dal peccato:

“E’ questo il nucleo della concezione allegorica, dell’esposizione barocca, mondana della storia in quanto storia dei dolori del mondo; che è significativa soltanto nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato e tanto è l’abbandono alla morte, perché è la morte che più profondamente scava la merlettata linea di demarcazione tra la *physis* e il significato. Ma se la natura è da sempre in balia della morte, essa è anche da sempre allegorica. Così il significato e la morte sono maturi a compenetrarsi intimamente nello sviluppo storico come, in forma di germi, nello stato di peccato e disertato dalla grazia della creatura (DBT, p.170-171)”.

§7. Teologia del linguaggio allegorico: dialettica e salvezza

§7.1 *Miracoli e meraviglie barocche*

L'estetica barocca sta in uno speciale rapporto con il "miracolo", ovvero con l'intervento di una azione che parte da un punto di vista esterno e risolve col proprio intervento la problematicità della compiuta forma artistica che invece è negata alla prospettiva dell'autore interna all'opera stessa.

"le sue composizioni poetiche (accumulano) continuamente frammenti senza una chiara visione dello scopo, e, nella persistente aspettazione di un miracolo...in questo senso i letterati barocchi consideravano probabilmente l'opera d'arte come un miracolo (DBT, p.184)."

Anche l'architettura, la scultura, la decorazione architettonica della Controriforma sono dominate dalla tensione verso la meraviglia del "miracolo".

"E' l'impressione di forze soprannaturali, di ciò che poderosamente si scarica e che è come appoggiato su se stesso nelle regioni superiori, quella che va suscitata, tradotta e accentuata tramite gli angeli perigliosamente plananti della decorazione plastica ... Che cos'altro significano altrimenti i continui richiami alla potenza delle forze applicate, quelle portanti e quelle pesanti, gli enormi zoccoli, le colonne e i pilastri duplici e triplici sporgenti, i rinforzi e le garanzie della loro compattezza ... e tutto questo per reggere un balcone, che cosa significano se non l'intenzione di rendere più pregnante, mediante le difficoltà del sostegno dal basso, il miracolo planante dall'alto? (DBT, p.252)."

Questo "miracolo" che investe l'opera, come se in essa intervenissero forze esterne rispetto alla sua interna equilibratura di spinte e contro spinte, è attestata sempre nella prospettiva di una soggettività, da uno sguardo eccentrico. E' sempre la soggettività che esprimendo il proprio vissuto testimonia di un intervento non documentabile né accertabile in termini oggettivi e pubblici. Del miracolo è garante solo l'effetto soggettivo della prospettiva. Il miracolo è una proiezione allucinata o una modalità dell'apparenza soggettiva, congruente, tuttavia, con l'idea di Bene e con la onnipotenza di Dio. Dunque nel suo estremo soggettivismo, il miracoloso e il meraviglioso dell'estetica barocca rinviano, ancora una volta, all'eminenza di un ambito teologico. Nell'ideologia del barocco la questione aperta e che viene interrogata è proprio la pensabilità della salvezza nella storia secolarizzata: la possibilità di una teologia della storia secolarizzata.

Il rimandare l'attingimento del supremo compito estetico, la percezione di una forma unitaria, inaccessibile all'autore, ad un ambito teologico della salvezza, non è soltanto proprio dell'intenzione diretta al meraviglioso dell'epoca barocca. E' lo stesso senso dell'Idea di dramma barocco, che è inattingibile se non per una sua ricostruzione ed esplorazione critica. E' la stessa critica che non può esercitarsi in tal modo eminente, meraviglioso, miracoloso, se non legittima la realtà di un ambito a lei sopraordinato, l'ambito teologico.

§7.2 *Il maligno albero della conoscenza. Dai nomi ai predicati: la dialettica del sapere*

Se trasferiamo le nostre considerazioni sul rapporto estetica/teologia al rapporto critica eminente/teologia, possiamo ulteriormente proseguire la nostra analisi sul ruolo del teologico, giocando sulla equivalenza di ciò che viene detto del barocco e ciò che dovrebbe essere la stessa critica eminente.

La critica eminente deve anch'essa avere un nesso col teologico, solo così essa prepara l'evento miracoloso dell'opera salvata nella rappresentazione critica della sua Idea.

La modalità in cui la critica rimanda al teologico è la stessa secondo cui il sapere ha, per questo primo Benjamin, un riferimento teologico. Tale riferimento non è diretto, non si compie nella designazione rigida di un nome che afferra e imprigiona magicamente l'essenza. Il sapere nel proprio essere rispecchia l'essenza divina solo negativamente, nel proprio vuoto e nella propria mancanza, ne decifra il contorno, ne segue il profilo, vi si approssima per vie esterne, vi allude per scarti e differenze. Questo è un modo per dire che il sapere si costituisce in nesso essenziale col teologico, anche se questi gli rimane sempre indisponibile ed impraticabile, in modo dialettico.

In questo essenziale rapporto col teologico, che però deve configurarsi sempre nell'assenza e nel vuoto dell'alterità, si evidenzia anche la condizione "malvagia" in cui il sapere si radica: la critica può essere fine a sé stessa, la melanconia può trapassare in contemplazione maniacale e folle, il sapere può pretendere un arbitrario e illegittimo dominio sulle immagini delle cose, la soggettività può calarsi in una profondità che è infernale, commisurandosi ad una altezza che non è più celeste.

Come lo era la grazia del miracolo, anche il male è un effetto soggettivo. E come la grazia, anche il male è l'effetto soggettivo di una sopraordinata regione teologica, non altrimenti accessibile. Ma se nel miracolo la soggettività è attraversata da una forza esterna che la trae via da se stessa, nel male essa concentra una forza centripeta che scava in profondità e che costituisce volume e dimensioni del pozzo dell'autoriferimento. Il male è l'autoinganno del soggettivo autocentrato che pensa di trovare un ultimo fondamento ed il sapere vortica attorno a questo inafferrabile punto di volta o di gravitazione. La soggettività nella profondità del suo autoriferimento vertiginoso è malvagia, mentre nella grazia essa non è più profonda e autocentrata ma qualcosa la prende e trascina in alto, leggera sopra il proprio abisso.

"Il male *tout court* si rivela come un fenomeno soggettivo (DBT, p.250)"

"La soggettività che precipita come un angelo negli abissi viene recuperata ... e viene assicurata al cielo, a Dio ... (DBT, p.253)"

In questa dialettica della soggettività in cui l'essenza angelica si rivela solo nello speculare ribaltamento e rovesciamento dell'essenza malvagia e nel dissolvimento dell'autoriferimento, risuona la dialettica della malinconia, insana o geniale. E' per lo sguardo malinconico che prendono realtà i vizi, le torture e le crudeltà, ma è questo stesso sguardo malvagio che all'origine di ogni proiezione maligna trova la propria cattiveria, e che quindi può riconoscere la natura di accecamento e illusione del male, la sua sostanza fatta di pura molteplicità fantasmagorica, scaturita dallo scavo profondo della soggettività. Il sapere del male, l'unico alla portata dell'uomo nel suo stato di peccato, è il lato praticabile del teologico ed è attraversando il male che si trova il riferimento indiretto e dialettico al divino. Alla consapevolezza del male corrisponde il vuoto, il nulla, l'assenza sia del soggettivo, che del sapere e della critica, nel polo opposto del bene. Nell'essenza del bene e dell'onnipotenza divina, infatti, non vi è alcun sapere né alcuna soggettività ma dovrebbe darsi piuttosto l'essere salvato e custodito nella concretezza e positività di ciò che è. La profondità del male è un gioco di riflessi e di specchi subordinato al superiore ambito teologico.

"Nel male *tout court* la soggettività attinge la sua realtà e la vede come un mero rispecchiamento di se stessa in Dio (DBT, p.252)"

Per Benjamin non si dà visione beatifica, e la contemplazione è sempre del male.

Il sapere soggettivo, come campo per la dialettica, è astrazione e non concretezza. Esso non può nominare l'essenza teologica, ma vi rimanda per negazioni. Ogni sapere e quindi ogni critica vivono nell'astrazione negativa, perché i loro oggetti non sono concretamente afferrabili al modo di cose o realtà concrete e positive, non costituiscono l'essere vero, l'unica realtà solida e fondata, pur intenzionandola. L'elemento astratto del linguaggio, a differenza dell'elemento concreto e denominabile, è radicato nell'operazione del giudizio. Questa pone, di fronte al concreto essere della denominazione, la precaria posizione della predicazione, che è sempre possibile revocare e contestare. La discriminazione "x è bene" / "x è male" risulta astratta, ed in essa si volge, in un

perenne moto alternato, una dialettica che scava, per larghi giri, abissi tra soggetto e predicato; la dialettica si impone là dove è interdotta la soluzione della denominazione concreta delle cose.

“Il bene e il male stanno innominabili, innominati, fuori dal perimetro del linguaggio dei nomi con cui l’uomo paradisiaco denomina le cose... Per il linguaggio, il nome è soltanto un fondamento in cui si radicano gli elementi concreti. Ma gli elementi astratti del linguaggio sono radicati nella parola giudicante, nel giudizio (DBT, p.251).”

Se il Bene è solo una astrazione predicabile, non il nome di una cosa, esso lotta contro la propria negazione, il male, ed è solo in tale lotta in cui la contesa infuria senza poter disporre in ultimo del soggetto di fondazione del giudizio in modo definitivamente assicurato.

La predicazione astratta e giudicante, in quanto sostituisce la predicazione di un soggetto alla denominazione concreta della cosa, è già possibilità della negazione, della contraddizione, della duplice o molteplice attribuzione di senso alla cosa. In tale attribuzione comincia lo scavo di una profonda prospettiva soggettiva. Quindi ogni sapere del Bene è prima sapere del Male, ed ogni male non è mai un oggetto o una cosa concreta ma il riflesso speculare, nella profondità vertiginosa del pozzo soggettivo, di un ordine delle cose, per se stesso assolutamente inafferrabile e indisponibile, ulteriore, fuori dalla presa, assorbito in un sopraordinato ambito teologico.

“il sapere intorno al male non ha alcun oggetto. Questo male non è del mondo. Esso nasce soltanto nell’uomo stesso, col desiderio di sapere e col giudizio. Il sapere intorno al bene è secondario. Promana dalla prassi. Il sapere intorno al male – in quanto sapere è primario. Deriva dalla contemplazione. Dunque, il sapere intorno al bene e al male è il contrario di ogni sapere concreto. Rapportato con la profondità del soggettivo, in fondo è soltanto un sapere intorno al male. In quanto trionfo della soggettività e in quanto spunto del dominio dell’arbitrio su tutte le cose, quel sapere è l’origine di ogni concezione allegorica (DBT., p.251).”

Ai giudizi che sostituiscono i nomi, corrispondono le allegorie che scalzano le cose e la loro autosufficienza realizzando un linguaggio impossibile. Là dove non vi è nome del Bene vi è allegoricamente immagine e fantasmagoria del Male. L’allegoria sarà dunque il risultato artistico e linguistico di una dialettica del sapere e della soggettività, in cui il male impazza ma senza libertà, rimanendo inscritto nei limiti di un superiore ambito teologico e rapportato agli inafferrabili e miracolosi oggetti di tale ambito, primi fra tutti la “salvezza”, la “redenzione”, la “resurrezione”.

§7. 3 L’allegoria come macchina della crudeltà

L’allegoria innanzitutto, nella sua intenzione di significare il Bene, fa a pezzi il corpo umano, operando il male.

Nel dramma barocco alle scene di dolore fisico, orrore e martirio dei corpi viventi, corrisponde la norma dell’araldica e dell’emblematica per cui non il corpo umano nella sua integrità, ma i suoi pezzi e frammenti, le sue membra, possono accedere alla scrittura allegorica e alla sua molteplicità semantica. L’emblematica fa a pezzi il corpo organico per usare le sue parti come scrittura significante.

“L’allegorizzazione della *physis* può imporsi con la massima energia soltanto grazie al cadavere. E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, in quanto cadaveri, possono essere assunti nella loro patria allegorica. Muoiono non in vista dell’immortalità, ma in vista del cadavere (DBT, p.232).”

L’uomo barocco non è semplicemente impressionato dalla constatazione della cessazione della vita, quello che lo sconvolge è il cadere a pezzi, lo sgretolarsi e disfarsi del vivente, il decomporsi. I poeti mostrano insieme ad un gusto crudele e orrido, una attenzione anatomica ed un intento

costantemente allegorici.

§7.4 Il trionfo allegorico sugli dei antichi

Non solo il corpo umano viene spezzettato dall'allegoria, ma persino la figura antropomorfa del divino è "lavorata" in modo dialettico per uscirne scomposta in un momento olimpico ed un momento demonico. Ciò che del divino rimane umanamente figurato è solo il suo risvolto demoniaco, caricaturale, mentre il momento olimpico diventa astratto mondo di significati.

Il martirio della carne con il trionfo dell'allegoria sono collegati alla vittoria del cristianesimo sugli dei pagani.

L'allegoria sembra nascere proprio con l'abbattimento della mitologia pagana, anzi fondarsi nel modo più pregante proprio su questo incontro religioso-culturale.

Il barocco aveva visto nell'Umanesimo e nel Rinascimento avvicinarsi e riproporsi minaccioso il paganesimo antico, ridestarsi la sua memoria figurale e immaginale, come ha mostrato Aby Warburg.

La nudità degli antichi dei richiamava al cristiano la potenza dei demoni. Per rendere questi dei meno demoniaci, quindi, la loro nudità veniva spiegata allegoricamente ed emblematicamente. Essa non rappresentava se stessa, la corporeità, ma dei significati astratti. La corporeità doveva essere mortificata e la sua esaltazione era vista come demoniaca.

Tuttavia l'interpretazione allegorica degli antichi dei non è solo un segno di vittoria del cristianesimo sul paganesimo. L'allegoria non vuole cancellare la memoria degli antichi dei, non vuole estinguere il loro mondo. L'allegoria ha consapevolezza piuttosto che questo mondo è ormai una rovina, un resto caduco, un fantasma spettrale. E paradossalmente nel momento in cui lo reinterpreta lo vuole salvare dall'oblio.

L'allegoria è cristiana in quanto riconosce che tutto ciò che sembra in se stesso contenere pienezza di senso è in realtà peccaminoso, cioè caduco e disgregato, impuro. Il significare oltre se stessi l'altro può essere proprio solo di ciò che in se stesso si costituisce come peccaminoso, insufficiente.

"La nozione della caducità delle cose e la cura di salvarle nell'ambito dell'eterno è, nell'allegoria, uno dei motivi più forti (DBT., p.239)".

La creatura nel peccato cade e deve cadere, questa è la consapevolezza della caducità creaturale in cui consiste anche la fragilità del peccato. Nel cadere la creatura si ammutolisce, muta precipita nella situazione luttuosa senza poterla nominare, la caducità sta in questo esser privati della voce e nell'assenza del linguaggio. Se non può parlare ciò che è caduto si lascia leggere, si lascia allegorizzare; la creatura caduta perde il potere di significare ma rimane altamente significativa, anche se in modo dubbio e incerto.

"Quanto più la natura e l'antichità vengono sentite come affette dal peccato, tanto più obbligata diventa la loro interpretazione allegorica, che era l'unica salvazione ancora verosimile (DBT, p.240)."

Entrando nell'ambito della salvezza allegorica cristiana, gli antichi dei diventano non solo creature, ma creature cattive, malvagie, demoniache e seduttive, corpi di demone. Conservano però il loro "manto olimpico" nella significazione emblematica. All'estinzione della loro figura evocativa e suggestiva risponde l'ingresso dei loro nomi in un pantheon di concetti, così la salvezza allegorica cristiana separa l'elemento magico-demonico da quello olimpico divino.

§7. 5 Tentazioni demoniache dell'allegoria

Figura ricapitolativa del demoniaco, in una visione cristiana medievale e barocca, è Satana. Nel mondo materiale delle cose inerti assurte per allegoresi ad emblemi, non vi è spazio per l'uomo integro, abbiamo già detto. Ma se dell'uomo non vi è più corpo intero, chi, irridendo agli emblemi, trionfante nella viva nudità del suo corpo, può irrompere in questo mondo a pezzetti, è solo Satana col suo "ghigno" dissolvente.

Le cose materiali, nel momento in cui si sottraggono alla significazione allegorica, riflettono una natura beffardamente satanica antitetica alla profondità melanconica. Gli emblemi di cui si è persa la significazione allegorica sono una teoria di immagini corporee e materiali refrattarie ed impenetrabili che irridono ad ogni significazione.

"La materia...irride al proprio "significato" allegorico e schernisce chiunque creda di poter penetrare impunemente nelle sue profondità. Come dunque la tristezza terrena inerisce all'allegoresi, così l'allegria infernale inerisce alla sua brama esaltata nel trionfo della materia (DBT,p.243)".

Satana non è però solo l'edonista corporeo, ma anche l'intellettuale che domina arbitrariamente e prepotentemente i significati, che li tratta come cose manipolabili, immagini magiche, l'intrigante che se la ride dietro i suoi intrighi. Così speculare riflesso del pensoso malinconico dell'allegoria è l'amena e irridente autocoscienza infernale, lo spirito versatile e arguto ma materiale. Caratteristica di quest'ultima autocoscienza è l'assenza della speranza nella salvezza, il mero calcolo, il superamento del mutismo della tragedia nella risata: là dove la figura malinconica, nel mutismo di chi è privato dell'ultima parola, spera ancora in un miracolo, in una salvezza che possa irrompere dai significati e dalle immagini. Dunque al cultore dell'allegoria si contrappongono le risate dell'inferno. Tuttavia queste risate infernali, più che echeggiare fuori dalla pensosità melanconica, sono la sua ultima e radicale tentazione, il suo abbandonarsi al precipizio della follia o della bestialità.

"Nel lutto, Satana, più che spaventare, è tentatore (DBT,p.245)"

Quella di Satana non è solo edonismo spregiudicato, ma è la promessa di una conoscenza superiore, di una sapienza del bene e del male finalmente materiale e positiva, non meramente dialettica e astratta ma concretamente e positivamente magica. E' la tentazione dello stanco Faust.

"E non è la luce interiore, un *lumen naturale*, che nella notte della tristezza si presenta come questa conoscenza: piuttosto, dal seno della terra traluce un riverbero sotterraneo. Nel rimuginare, il ribelle sguardo in profondità di Satana si illumina di questo riverbero (DBT, p.245)"

Fare dello spirito una cosa autosufficiente, un essere assoluto corrisponde al darsi completamente alla materialità ma anche all'esasperare l'acume significante. Il desiderio di una sapienza completamente spirituale e incondizionata è interno all'allegoria come mondo del senso assoluto. Al senso assoluto della significazione spirituale corrisponde la polverizzazione delle cose, il loro corrompersi materiale:

"Precisamente alla meditazione, quando non mira tanto e con pazienza alla verità quanto incondizionatamente e, forzatamente, con immediata nozione delle profondità di significato, al sapere assoluto, le cose si sottraggono nel loro semplice essere per poi presentarsi ad essa come una rete di enigmatici rinvii allegorici e, inoltre, come polvere (DBT, p.246)"

Il senso dell'allegoria fine a se stessa non è altro che la "metamorfosi", la perenne trasformazione di tutto in tutto, e il potere di rendere significativo tutto ciò che si tocca, in quanto sapere magico e alchemico, minaccia il suo adepto di isolamento, separazione e morte.

“Qualunque cosa tocchi, la sua mano di Mida la trasforma in un che di significante. Metamorfosi di ogni genere: questo era il suo elemento; e lo schema della metamorfosi era l'allegoria (DBT, p.246).”

Dunque se il sapere è sempre sapere del male, un sapere, ed una critica, autosufficienti e assolute, pretenderanno di porre se stessi ed il male come unico e definitivo essere e fondamento. La materialità insensata è il prodotto proiettivo di un sapere che pretende di essere unicamente in forza della propria spiritualità assoluta. Non vi è solo l'essere sensuale, vi è anche l'essere spirituale, ed il male è proprio il faustiano credere di essere senza essere veramente, di essere solo in forza della sapienza e della critica assolute, là dove ogni cosa che è, lo è in forza solo dell'essere e di null'altro. Satana è dunque la proiezione nella materialità di uno spirito assoluto e in definitiva la visione della dissolvente natura metamorfica della materialità.

“Essere, non sapere: questa è la forma più peculiare di esistenza del male. E infatti, la seduzione fisica, la voluttà, la crapula e la pigrizia intese soltanto in termini sensuali, non sono affatto l'unico, e anzi, rigorosamente parlando non sono affatto l'estremo e più preciso fondamento del suo essere. Questo fondamento si dischiude, piuttosto, con la fata morgana di un regno della spiritualità assoluta, e cioè senza Dio, che il male, legato come contraltare al materiale, permette di esperire concretamente (DBT, p.246).”

Il fallimento della spiritualità assoluta è la bestialità folle: l'intelligenza inghiottita nella materialità metamorfica, caricatura scimmiesca della sintesi vitale. L'allegoria estrema, l'estremo senso, precipita nella pura materialità che soffoca il significato, dunque nel suicidio del senso, nel paradosso.

“La spiritualità assoluta, che è il significato della figura di Satana, emancipandosi dal sacro si suicida-; la materialità – qui soltanto inanimata – diventa la sua patria. Ciò che è materiale *tout court* e lo spirito assoluto sono i poli dell'ambito satanico: e la coscienza è la loro sintesi ciarlatanesca, che scimmietta quella autentica, quella della vita (BDT, p.247).”

Qui precipitiamo nella vertiginosa ambiguità di ogni sapere e di ogni critica. Figurativamente è il pericolo che il malinconico approdi non al genio alato ma alla follia bestiale, che l'allegoresi si imponga come magia e alchimia delle immagini che precipita il mondo dei significati nel cieco e brutale esserci della materia e delle cose in disfaccimento. Che nell'uomo lacerato e dilaniato irrompa lo sghignazzo di Satana, che l'allegoria profonda inghiotta se stessa nel proprio arbitrio, nella molteplicità paradossale e caotica dei significanti e dei significati.

§7. 6 L'ala angelica dell'allegoria

*E quando l'altissimo verrà a raccogliere la sua messe dal cimitero
Io, teschio, sarò un volto d'angelo*
Lohenstein

L'abisso scavato dalla profonda sapienza ed erudizione dell'allegoria malinconica attinge ad un immenso repertorio di emblemi, ad un inventario senza fondo di immagini “i cui dati non hanno la facoltà di entrare a far parte di costellazioni filosofiche” ma vengono permutati, trasformati, variati e contrapposti, instancabilmente dalla furia metaforica e metamorfica.

In questo strapotere allegorico sulle cose ridotte ad emblemi, sembra consumarsi l'orgoglio di un sapere lontano da Dio. Ma a fermare il vortice dell'immaginazione allegorica sono proprio i contenuti estremi delle immagini, gli estremi limiti entro cui può oscillare il pendolo della significazione allegorica. Tali estremi segnano la struttura di senso fondamentale che non può essere manipolata e variata, che rimane protetta da ogni mira di sovversione e da ogni satanica

tentazione del potere sulla generazione del senso. L'allegoria dibattendosi nei suoi oscuri giri, infine è presa e fissata ad una radicale e antitetica significazione: dannazione *versus* salvezza. A fronte di questa dicotomia l'agilità dialettica trionfa sull'inerzia gravitazionale del paradosso, e spazza via il labirinto multiverso dei significanti come creazioni ingannevoli:

“Come chi precipita può rovesciarsi nella caduta, così l'intenzione allegorica dovrebbe cader preda, di simbolo in simbolo, della vertigine della sua infinità profondità se proprio nei simboli più estremi essa non dovesse manifestarsi in modo tale che tutta la sua oscurità, la sua boria e la sua lontananza da Dio, risultino un puro e semplice autoinganno (DBT , p. 249).”

Allegorico dunque non è solo il significato inghiottito dal significante nella intenzione di attingere un senso assoluto, ma anche il ribaltamento, il rovesciamento improvviso dello stesso *non senso* nel *senso*. Allegoricamente non solo la vita viene significata dalla morte, l'uomo dai pezzi del suo corpo, dalle sue ossa, ma questo stesso paradosso metamorfico della vita che è morte, significa il senso di una vita salvata, protetta, custodita. Allegorico è nel plesso delle immagini “il balzo nel regno della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno (DBT,p.249).”

Il simbolo della vanità dell'esistenza umana, lo scheletro, il cranio scarnificato, i significanti primi della condizione umana, non stanno solo per l'annientamento, per l'immagine materiale e metamorfica della dissoluzione. In questi emblemi la potenza scritturale dell'allegorico non esaurisce la sua forza, in essi non precipita nell'ultima profondità paradossale e insensata da cui non si risale più. L'allegorico riesce a spiccare il balzo oltre il significante grazie alla sua essenza scritturale: la stessa morte, la stessa caducità, la stessa rovina, stanno per una vita salvata e custodita. *Se la vita è allegorizzata dalla morte, la morte è infine allegoria della resurrezione*. La malinconia si ribalta in speranza. La cifra del frammentato, del morto, del disgregato non rimanda ad un arbitrario dominio sulle cose spezzate o ridotte ad immagini, al privilegio di un sapere segreto ed esoterico, ma ad un ambito sottratto alla volontà malvagia, e custodito per l'eternità, all'ambito dell'essere e del teologico:

“alla fine l'intenzione al cospetto degli ossami non s'irrigidisce fedele a se stessa, bensì, poco fedelmente trapassa in resurrezione. (DBT, p.250)”.

In questo agile balzo scritturale l'allegoria rivela la sua più radicale anima dialettica, e la critica riscatta il suo aspetto eminente.

“L'allegoria sfocia nel vuoto. Il male *tout court*, che essa custodiva quale permanente profondità, esiste solo in essa, ed è solo ed esclusivamente allegoria, significa qualcosa di diverso da quel che è. E cioè significa esattamente il non essere di ciò che esso rappresenta (DBT, p.250)”

Solo per tale considerazione dialettica e critica, l'estetica dell'allegoria assume un senso che va oltre il multiverso del paradosso e acquista l'univoco e bronzeo timbro che risuona per la teologia della salvezza.

Indice generale

§ 1. Storia delle idee versus Idea della storia.....	2
§ 2. Veduta barocca sulla storia.....	4
§2.1 Qualche informazione sull'opera.....	4
§2.2 Cosa è una Idea.....	4
§2.3 La catastrofe della regalità storica	5
§2.3 La Storicità come condizione naturale e creaturale dello spirito e l'interrogazione teologica sulla salvezza.....	7
§ 3. Oreste e Amleto. Continuità e discontinuità del Tragico tra Antico e Moderno.....	9
§3.1 C'è una tragedia dei moderni ?.....	9
§3.2 Cosa è il tragico?	10
§3.3 Il silenzio eroico degli antichi.....	11
§3.4 Il silenzio ironico dei moderni	13
§3.5 “Del destino” ovvero la storia come tragedia.....	14
§3.6 La malattia della volontà nei moderni.....	16
§3.7 Amleto genio e anima della tragedia moderna.....	17
§3.8 Tragedia e salvezza.....	18
§4. L'angelo della melanconia. Evocazione dello spirito barocco.....	20
§5. Estetica dell'allegoria: La strana bellezza della rovina. Look after crash: ovvero lo specchio rotto e l'immagine infranta della bellezza.....	22
§ 5.1 Il paradigma allegorico.....	22
§ 5.2 Apollo mutilato.....	23
§ 5.3 Apollo senza protesi.....	26
§ 5.4 Metempsicosi fotografica di Afrodite.....	26
§ 5.5 Storia e Apocalissi del bello.....	27
§6. Ontologia del linguaggio allegorico: la scrittura delle cose.....	30
§6.1 Impianto allegorico della scena barocca.....	30
§6.2 La Babele dell'espressione.....	31
§6.3 I nomi di Adamo.....	31
§6.3 Rimuginare sull'enigma: la natura linguistico-scritturale della espressività allegorica.....	32
§6.4 Il laboratorio alchemico della malinconia.....	33
§6.4 Il Calvario dello spirito e l'immane lavoro della Storia del mondo.....	34
§7. Teologia del linguaggio allegorico: dialettica e salvezza.....	37
§7.1 Miracoli e meraviglie barocche.....	37
§7.2 Il maligno albero della conoscenza. Dai nomi ai predicati: la dialettica del sapere.....	37
§7.3 L'allegoria come macchina della crudeltà.....	39
§7.4 Il trionfo allegorico sugli dei antichi.....	40
§7.5 Tentazioni demoniache dell'allegoria.....	41
§7.6 L'ala angelica dell'allegoria.....	42

