

RITRATTO DELLA MINORITÀ
INTORNO A *IDEE ALS KONFIGURATION* DI WALTER BENJAMIN

[MINORITÄTSPORTRÄT
EIN KOMMENTAR ZU WALTER BENJAMINS *IDEE ALS KONFIGURATION*]

Der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg
zur Erlangung des Grades Doktor der Philosophie – Dr. Phil. – vorlegte
Dissertation von

EMILIANO DE VITO

geb. 8.11.1978 in: Maglie (Lecce – Italien)

Eingereicht am: 16.5.2014

Betreuer und Gutachter: Prof. Anselm Haverkamp

Gutachter: Prof. Giorgio Agamben

Gutachter: Prof. Christoph Jamme

Tag der Disputation:

Emiliano De Vito

RITRATTO DELLA MINORITÀ

Intorno a «Idee als Konfiguration» di Walter Benjamin

*dem Freund fröhlicher Einsamkeiten,
meinem Bruder*

Mt. 18, 4:

Ὅστις οὖν ταπεινώσῃ ἑαυτὸν ὡς τὸ παιδίον τοῦτο,
οὗτός ἐστιν ὁ μείζων ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν

*Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus
iste hic est maior in regno caelorum*

*Chiunque perciò farà sé minore come questo piccolo,
costui è il più grande nel regno dei cieli*

Mt. 18, 9:

καὶ εἰ ὁ ὀφθαλμός σου σκανδαλίζει σε, ἔξελε αὐτὸν καὶ
βάλε ἀπὸ σοῦ· καλόν σοί ἐστι μονόφθαλμον εἰς τὴν
ζωὴν εἰσελθεῖν, ἢ δύο ὀφθαλμοὺς ἔχοντα βληθῆναι εἰς
τὴν γέενναν τοῦ πυρός

*et si oculus tuus scandalizat te erue eum et proice abs te
bonum tibi est unoculum in vitam intrare quam duos oculos habentem
mitti in gehennam ignis*

*e se il tuo occhio ti impedisce strappalo e gettalo lontano da te: bene è
per te entrare nella vita con un occhio solo anziché possedendo due occhi
essere gettato nella geenna di fuoco*

Mt. 21, 16:

ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον

ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem

per bocca di infanti e lattanti hai reso compiuta la lode

IL BAMBINO – Morti? Che vuol dire, morti?

Interrogé sur ce qu'il ferait si on lui annonçait la fin du monde, alors qu'il était en train de jouer à la balle, répondit: Je continuerais de jouer à la balle.

Lui non poteva perdersi o salvarsi, perché senza intenzione, inetto. Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale?

incurabilmente perduti, essi dimorano senza dolore nell'abbandono divino... propriamente insalvabile è, infatti, la vita in cui non vi è nulla da salvare

... que le nombre des élus est clos, que plus personne n'est damnable ni sanctifiable

Era lei, la più piccola, che in certo modo ci teneva per mano.

I

LA MINORITÀ – *UNA Istantanea*

I. Occaso

Was soll das – einer Welt, die in Totenstarre versinkt, vom Fortschritt reden?

Leidenschaften ohne Wahrheit, Wahrheit ohne Leidenschaft, Helden ohne Heldentaten, Geschichte ohne Ereignisse; Entwicklung, deren einzige Triebkraft der Kalender scheint, durch beständige Wiederholung derselben Spannungen und Abspannungen ermüdend...

Diviene chiaro, allora, come un'etica fondata sulla responsabilità non sia la sola concepibile, ed anzi come essa mostri proprio qui la sua più completa insufficienza

Se Bossuet poteva scrivere *tout l'Occident est à l'abandon*, ora si può soggiungere senza timore *tutto l'Occidente è in stato di minorità*.

Ma evidentemente la minorità tracima ben oltre le regioni che per tradizione si vogliono più prossime al tramonto. Chi ebbe a dire infatti che «il proprio di un tale tempo – del nostro tempo – è che, a un certo punto, *tutti* – tutti i popoli e tutti gli uomini della terra – si sono ritrovati in posizione di *resto*», doveva probabilmente avere avvertito la piena universalità di quello stato.

Il nostro tempo non contempla l'uomo, ma ciò che ne resta – ammesso che l'umano abbia mai travalicato i confini di un inerte ideale. Se anche così fosse, se cioè fosse esistito un tempo in cui quell'ideale si mostrò operante, oggi gli uomini sarebbero i primi posterì (*minores*) a non potere vantare legame alcuno con i propri ascendenti (*maiores*), avendone smarrito il ricordo e la lingua. L'uomo integralmente postumo rivelerebbe allora questa minorità mnesica e linguistica nel suo divenire *unmündig*, incapace di parola; egli si troverebbe, cioè, nella situazione storica corrispondente a quella di chi per un trauma abbia perso la favella, e talvolta sembra ricominciare faticosamente a recuperarla per frammenti e balbettii infantili, talaltra, invece, pare consegnarsi irrimediabilmente al più fitto e inarticolabile buio della afasia.

Tutto sembrerebbe cospirare a indicarci che la *Unmündigkeit*, la minorità, è divenuta attuale e universale. Di più: non soltanto, in tale stato, gli uomini sono divenuti estranei alle proprie idee, ma la terra stessa si lascia ormai leggere nella immagine di un resto. Essa appare una inedita rovina

naturale che rispecchia in modo perspicuo lo stato di minorità storica in cui versiamo. «Ed è possibile oggi – ha osservato altrove quello stesso autore – che tutta la terra, trasformata in deserto dalla cieca volontà degli uomini, divenga un unico volto». Solo che nulla è più desertico della sconsolata piana occupata dalla brulicante πόλις planetaria.

Eloquente, il suo regime espressivo. Nelle ustioni degli agglomerati urbani e lungo le cicatrici delle vie di comunicazione, quel volto pare deformarsi in una smorfia da *enfant gâté*. Questo *Fratzengesicht* ci dice molto. Una minorità di tale fatta è piuttosto minorità disconosciuta e sfigurata, vale a dire travestita da maggiore età. Come in un prolungato, disperato trattenimento carnascialesco, la minorità si presenta petulante e capricciosa. Ma ciò, in fondo, non è diverso dal dire che essa non sembra affatto disposta a dismettere il *déguisement* di una maturità guasta e tracotante.

Questa minorità esiliata, che succhia il latte del male, può essere riconosciuta nella *E supremi apostolatus* (1903) di Pio X, là dove si legge: «l'uomo stesso, con infinita temerità, si è posto in luogo di Dio, sollevandosi soprattutto contro ciò che chiamasi Iddio; per modo che, quantunque non possa spegnere interamente in se stesso ogni notizia di Dio, pure, manomessa la maestà di Lui, ha fatto dell'universo quasi un tempio a se medesimo per esservi adorato». Quel tempo immemorabile cui sopra si alludeva, quando cioè l'idea dell'uomo sarebbe stata cogente, avrebbe innanzitutto conosciuto il luogo in cui situare tale idea rispetto a quella di *maiestas*, termine che, infatti, secondo uno dei più risalenti usi attestati, designa la posizione sovraordinata della divinità: per cui – ci ricorda un illustre comparatista – «se gli dei non fossero *maiores* e il resto degli esseri, a cominciare dagli uomini, *minores*, la parola «dio» non avrebbe senso; e se gli uomini non riconoscono, non rispettano tale rapporto (che gli Indiani ascriverebbero al *dharma* cosmico), allora si dà crimine, ma soprattutto aberrazione, sragionamento» (DUMÉZIL, I, p. 129).

Sarebbe fin troppo agevole dimostrare la piena realizzazione di questa eventualità nel mondo della minorità deteriore. Uno sguardo obliquo alla *Weltpolitik* contemporanea è sufficiente a persuadersene. Ciarlatani e notabili, che si contendono la scena avvicinandosi nelle repliche delle stesse tensioni e distensioni, si danno segretamente la mano per praticare una comune *gubernatio praedatoria*, pur pretendendo gli uni di incarnare la

dismisura del sogno, gli altri di dettare il canone della sobrietà. E «la Chiesa – per riprendere le parole di un immaginario ma più che mai contemporaneo Pietro II –, nei suoi atti istituzionali, ha quasi del tutto lasciato cadere al di fuori del «depositum» della fede l'annuncio dell'incombente o avanzante mistero dell'iniquità, tacendone o sottacendone la portata per ridurlo ad ammonimento e a richiamo all'obbedienza» (QUINZIO, p. 65). Tutto ciò mentre gli appelli alla “partecipazione in prima persona” compaiono come *ignes fatui* nel camposanto della responsabilità personale e dell'agire in cui si smembra l'irrigidito cadavere dell'intero corpo sociale.

II. Povertà

thesaurizastis in novissimis diebus

Alles Geld ist schmutzig, jedes kommt irgendwann einmal in ein Bordell... die Schuld des Geldes ist eine Gestalt der ewigen Schuld, die die Personen tragen, das Fürchterliche ist, daß die Menschen des kapitalistischen Zeitalters sich nicht von ihr zu entsühnen wissen. In der Arbeit ist diese Entsühnung nicht zu finden

Vous n'avez, contre cette disposition révolutionnaire des classes pauvres, vous n'avez aujourd'hui, indépendamment de la force légale, qu'une seule garantie efficace, puissante: le travail, la nécessité incessante du travail.

Ci siamo chiesti... se l'ostilità di Pascal verso un'attività produttiva umana in cui l'uomo "si realizzi" non costituisca precisamente un "ricordo" del quale occorre impadronirsi "come esso balena nell'istante di un pericolo": nell'istante del pericolo, attuale oggi, cioè in un istante storico in cui l'apologia del lavoro produttivo – venga essa da destra o da sinistra – costituisce la via aperta di un pericolo.

Il «travailler sans raisonner» di Candide anticipa il primato della ragione pratica, anzi, al di là di essa, il posteriore primato del lavoro in cui quel primato decadde. Il «sans raisonner» equivale, proprio come in Kant, a «senza sapere». Bisogna lavorare, prescindendo dalla verità.

signori, noi vogliamo migliorare le vostre condizioni di lavoro, cioè siete schiavi (non dicono basta con la schiavitù) ma faremo di voi schiavi migliori, schiavi moderni

Vous aussi, cherchez une place pour vous dans le repos, afin que vous ne deveniez pas un cadavre et que l'on ne vous mange pas.

Christus hat den Zorn gekannt, auch die Tränen; er hat nicht gelacht.

Ma chi pronunci l'imperativo della riappropriazione della ricchezza ingiustamente sottratta si muove, suo malgrado, in piena complicità con il proprio opponente, finendo per richiamare sotto un unico vessillo – quello del danaro, appunto – la propria causa e quella avversa. Patefatto, questo innaturale sodalizio non può che rendere più urgente la denuncia dei regimi retorici che sempre di nuovo ingaggiano battaglia alla povertà. L'evangelista, come è ben noto, non mostra riserve: *beati pauperes* (Lc. 6, 20), *vae vobis divitibus* (Lc. 6, 24). Una denuncia che sia all'altezza di tali parole non

ammette certo la risolutezza spuntata della impotente indignazione (l'altra faccia del sorriso pacificante che raccatta la moneta dell'elemosiniere), bensì solo quella in grado di appellarsi a più nobili tonalità emotive, e che sappia così scandire – semmai con incompromessa e composta ira (*melior est ira risu quia per tristitiam vultus corrigitur animus delinquentis*) (Eccl. 7, 4) – le recenti parole di un contemporaneo «teologo irregolare» (irregolarità di conio pascaliano), che nell'esercizio abituale della sua *rabies* ribatteva a chi lo avrebbe voluto sostenitore dello sviluppo del Meridione che «la ricchezza è per sua natura sporca».

Gemello, ai nostri occhi, l'«invito a maggior rispetto per la povertà» formulato da un uomo di teatro con la mente alle rovine dell'Irpinia: «custodiamo questa miseria – egli dichiarava nel 1982 –, facciamo sì che sia dignitosa, ma non la oltraggiamo col turpiloquio del progresso». Invece, in infinite varianti, oggi come ieri, si distilla lo stesso farmaco, e si continua nottetempo, tra i barbagli degli schermi, a versarlo nei nostri orecchi per sigillarvi la *πίστις* dormiente. «Si migliora sempre» – questo è quel farmaco. Nel ritornello del progresso trova alimento la infelice speranza di quando si *starà* meglio, o – dove l'*Untergang* si sostituisca al *Fortgang* – la importuna nostalgia di quando si *stava* meglio. Ma, si converrà: «Decadenza e progresso marciano nella stessa direzione».

Si accostino, a queste, le parole di condanna pronunciate nel 1940 da un materialista eretico che compiva la sua opera di demolizione del *vulgärmarxistischer Begriff der Arbeit* nel gesto stesso in cui avvicinava tale concetto di lavoro all'«ideale» della dottrina neokantiana, denudata come *Schulphilosophie der sozialdemokratischen Partei*, «filosofia di scuola del partito socialdemocratico». La infinita perfettibilità (*unendliche Perfektibilität*) sottesa al compito infinito (*undendliche Aufgabe*) che tale filosofia volle assegnarsi fa tutt'uno, infatti, con l'idea di un infinito miglioramento delle condizioni lavorative, ovvero con la espressione più beffarda di quel concetto corrotto di lavoro che, da sempre e in mille fogge, irretisce noi *minores*.

Quanto detto basti a suggerire le coordinate etiche e politiche del momento in cui è stato avviato e concluso il presente studio. Tali osservazioni non sono un rimando alla occasionale attualità che deve necessariamente cadere fuori dal campo oggettivo della ricerca, ma si riferiscono ai segni, rilevabili *prima facie*, della specifica occasione che la ricerca stessa intende cogliere in risposta a un pericolo attuale.

III. Asse

Zuzutrauen ist es dem Blick Benjamins.

Le seul moyen de le comprendre est de se faire un moment son disciple

*si deve evitare che alla filosofia senza autore, quale solamente può essere
una vera filosofia, si contrapponga il 'proprio' pensiero*

*Insomma, diciamo che la distruzione – teatralmente, l'uccisione
dell'autore – è una esigenza elementare della lettura*

Lo studio che qui presentiamo si avvita intorno all'asse originario costituito da un testo – o meglio da un escerto testuale sufficientemente concluso – di Walter Benjamin. Si tratta del paragrafo della *Erkenntniskritische Vorrede* dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (opera pubblicata nel 1928 ma composta tra il marzo del 1923 e l'inizio del 1925) dal titolo *Idee als Konfiguration* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/16-215/27; *infra* II, 5, 19).

Il nostro è in primo luogo un commento a tale testo, un commento condotto *verbatim*, cioè parola per parola, e a tratti *minuatim*, cioè lettera per lettera, o – se così si può dire – frammento verbale per frammento verbale. Tuttavia, come la formula *Intorno a «Idee als Konfiguration»* lascia presagire, il commento non esaurisce la intenzione della ricerca pur costituendone una parte cospicua. L'*intorno* è qui il luogo teoretico che si avvolge e svolge, al modo di una spirale, in relazione a un testo posto come asse. L'*intorno* non è un campo di forze convergenti: ognuno dei suoi punti ermeneutici può essere considerato un approfondimento della lettera testuale e una deviazione che la dispiega. Raccolta e dispersione, concentrazione e espansione – lo stesso asse ingenera idealmente entrambe le dinamiche. Secondo questo moto a spirale si intende descrivere non solo il rapporto tra il paragrafo della *Vorrede* e il commento; ma anche il legame che esso commento stabilisce tra quel testo e il suo intorno immediato (la *Erkenntniskritische Vorrede*), nonché quello progressivamente più esteso, vale a dire il trattato sul *Trauerspiel*, e altri luoghi della produzione benjaminiana, i quali a volte verranno letti come storia prenatale (*Vorgeschichte*) e storia postuma (*Nachgeschichte*) della *Vorrede*. Ciò avviene, per esempio, nel caso di alcuni frammenti del 1920-1 e delle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (1940). L'asse della spirale sarà perciò la origine, l'*Ursprung*, che le forze interpretative il più delle volte lambiscono soltanto, ma che occasionalmente sembrano afferrare, o persino aggredire. Eppure l'asse

originario si conferma in sé inattuabile. Fino a quando esso resterà tale, il testo commentato sarà protetto dai suoi interpreti, e conservandosi indelicato produrrà incessantemente nuove glosse e interpretazioni, allontanando così l'ora in cui potrà veramente ricevere giustizia. Ciò nonostante, quella coreografia spirale in cui si dispiega il commento non può non tradire, almeno in alcune delle sue figure, la segreta ambizione di fissarsi in una certa simultaneità con il testo originario, per contribuire a accelerarne il definitivo compimento ermeneutico.

IV. *Intorno*

È utile ricordare, a proposito del valore dell'«intorno» nel sottotitolo del presente saggio, l'appunto introduttivo di Furio Jesi al suo *Mitologie intorno all'illuminismo* (1972), dove egli giustifica la scelta del titolo descrivendo una *oscillazione semantica e simbolica* del termine. Mutuandola, si ottiene con buona approssimazione lo schizzo topologico dell'intorno occupato dal presente studio. Nel senso del latino *circa* il commento *sta nei pressi* del suo oggetto, lo *fiancheggia*; ma *circa* può anche indicare *una relazione più stretta*, al modo di una interpretazione che *riguarda* il testo prescelto, che lo interessa in quanto non soltanto lo fiancheggia passivamente, ma *gli si stringe d'intorno*, lo *stringe dappresso*, *confina* con esso e *quasi lo aggredisce*; infine, «intorno» assume il valore del latino *de*, e allora riguarda una trattazione che *ha per oggetto* una determinata opera (cfr. JESI, 4, pp. 7-9).

Per taluni aspetti, l'uso di *excursus* e *détours* nella esplorazione e costruzione dell'intorno tradisce un atteggiamento esegetico che si vuole osservante del canone manganelliano del commento quale *storia laterale* o *scrittura parallela*, nonché dell'affine esercizio di *risrittura* beniano. Con ciò, tuttavia, non si è inteso affatto indulgere all'imperante narrativismo per cui ogni idea, oggi, sembrerebbe costretta a presentarsi nella attillata veste di «storia» per potere adescare un lettore, a ragione, indifferente o distratto. L'*excursus* si origina infatti dall'arresto del procedere narrativo; la sua deviazione, che apparentemente ritarda il compimento, finisce in realtà per approssimarlo. Si è tentato perciò di argomentare secondo un continuo concatenamento di interruzioni, cioè di *excursus* senza narrazione. Una *sequenza di excursus* definisce la forma espositiva del presente studio, dove la *Darstellung* stessa, dunque, intende scandire una dialettica tra continuità e discontinuità.

Le singole digressioni possono essere anche lette come le voci di una sorta di *abecedario della minorità*. Il lavoro intende infatti definire la terminologia indispensabile alle ulteriori ricerche sul tema, di fatto già da tempo *in fieri*. (Si noti, peraltro, che solo da tale anacronismo nasce la esigenza metodologica appena enunciata.) Volendo *parlare «in negativo»* di quanto si è scritto (CALVINO, I, p. VII), potremmo aggiungere che abbiamo guardato con ammirata considerazione – quasi fosse l'ideale contravveleno per le scorribande digressive di cui sopra – alla forma dell'*enchiridion*, il manuale di istituzioni, che, impersonale, aridamente trattatistico, avrebbe in altre mani saputo guidare – forse meglio della soluzione spuria tra commento e abecedario da noi proposta – la sillabazione degli *elementa* di una possibile *teoria della minorità*.

La teoria della minorità è un *James Caird* lanciato nel Capo Horn del pensiero. Non sta certo a noi dire se questa modesta imbarcazione sia veramente riuscita a doppiare quel capo, come il suo nome benauguroso lascerebbe sperare. In più di tre anni di perseverante navigazione, la impervia figura della *Vorrede* ci è apparsa sotto altere spoglie antartiche, e oggi – questo possiamo dirlo senza esitare – ci è divenuto chiaro quanto all'inizio presentivamo oscuramente, e cioè che tale rotta non sia stata altro se non un lungo *Umweg*, una accidentata deviazione verso la minorità.

V. Misura

l'universalità è oggi solo il 'maggior numero'

I pagani comprendevano tutto ciò che è umano nel segno armonioso della «misura», mentre la «dismisura» apparteneva agli dèi. Il cristianesimo ha invece portato nel mondo, con l'incarnazione e l'Uomo-Dio, la dismisura. Ma quando abbiamo esasperato quella dismisura – abbandonando la carne, sulle orme degli antichi filosofi greci, dichiarandola inferiore e indegna dello spirito – noi cristiani abbiamo consumato un tradimento e spalancato la via all'uso puramente egoistico di essa.

«C'est une notion très complexe, celle de *minorité* – annunciava a suo tempo Gilles Deleuze –, avec ses renvois musicaux, littéraires, linguistiques, mais aussi juridiques, politiques» (DELEUZE, 8, p. 133). Se le ricerche ulteriori,

cui alludevamo sopra, si proveranno a precisare tale nozione nel senso di speciale dispositivo, di volta in volta poetico, etico, politico, il presente lavoro si propone di illustrarne i fondamentali tratti teoretici ritraendo la minorità come *segnatura gnoseologica*.

Ci sembra tuttavia doveroso precisare sin da ora, che una simile prospettiva, diversamente da quanto potrebbe lasciare intendere qualche luogo deleuziano, non autorizza in nessun caso a ricondurre il termine *minorità* nell'alveo della stucchevole retorica delle *minoranze*: remissivamente deboli o fieramente elitarie, portatrici di stigma o di stemma, esse rimangono comunque – a volte loro malgrado, altre in tacita complicità – legate in modo complementare alla logica espressiva e rappresentativa della relativa maggioranza, e sono perciò già sempre catturate nei proteiformi dispositivi del potere.

*Minorità non è minoranza. Poiché non rappresenta una quantità più piccola commisurabile a una più grande. Semmai esprime soltanto la incommensurabilità, il taglio originario di una determinata rappresentazione; ovvero quella che, con Deleuze, potremmo definire la «dimensione diagonale» (idem, 9, p. 30), terza rispetto alla verticalità e alla orizzontalità degli elementi di un rapporto tra due grandezze commensurabili. E tuttavia, la minorità emerge solo dalla analisi del luogo in cui avviene la rappresentazione, dall'esame dettagliato delle condizioni fattuali di un certo rapporto. Gli elementi tra cui è possibile rinvenire la specifica incommensurabilità di quel rapporto vanno infatti trascelti nel vivo del tessuto rappresentativo, ovvero in seno a una ricerca *storica e testuale* che, nell'ordito delle serie rappresentative costituite da documenti e da fenomeni concreti e prosaici, risale al nodo in cui si arresta quel tessuto continuo. Per tale ricerca, dunque, non basta rilevare che un elemento all'interno di questa serie di rapporti sia riconducibile talvolta alla classe con un numero maggiore di unità e talaltra a quella con un numero minore. In questo senso Deleuze aveva ragione a precisare che *les minorités et les majorités ne se distinguent pas par le nombre*. E tuttavia, dire che la minorità non sia una questione di numeri è quantomeno decettivo. La incommensurabilità di cui essa vive difficilmente può essere separata da una questione di numeri.*

Una minoranza residuale è la sola, genuina minorità universale. Questo peuple universel può essere, certo, definito le peuple qui manque (idem, 13, p. 14). Tuttavia

è nel modo di intendere la sua *manca* che annidano gli equivoci più perniciosi. Deleuze pensa tale popolo come «un peuple mineur, éternellement mineur», «toujours en devenir, toujours inachevé» (*loc. cit.*). Eppure quella mancanza non individua, a nostro avviso, l'inesco di un processo (*processus*) (*loc. cit.*); quel mancare non è lo stimolo verso un passaggio a qualcosa che sarà, o che resta (per ora o per sempre) a venire. *Poiché – al contrario – l'universale promesso nella minorità non è di domani, ma di oggi. E la minorità segna il luogo stesso del compimento.*

Di una simile concezione esistono eloquenti evidenze nelle più diverse tradizioni. Non è forse questo il senso della *Epistola sullo stato di infanzia* di Shihâboddîn Yahyâ Sohravardî, dove la iniziazione è nascita del *puer aeternus*, e dunque «nascita» o «infanzia» che segna l'«evento celeste della maturità spirituale», ovvero il compimento del pellegrinaggio interiore dell'individuo (CORBIN, *I*, p. 14)? Non è forse questa stessa nascita – secondo una prossimità rilevata da un eminente iranologo – che numerosi mistici cristiani hanno sperimentato, e che si iscrive nella liturgia tradizionale dell'Arcangelo Michele contenente la pericope evangelica *nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli non intrabitis in regnum caelorum* (Mt. 18, 3; cfr. CORBIN, *I*, p. 14)? E non è forse proprio la esperienza di una *minorità come compimento* quella che ridestano le parole dell'apostolo «infatti la potenza, nella debolezza, si compie» (ἡ γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελείται) (II Cor. 12, 9)?

Ma si darebbe corso a una interpretazione della minorità, se possibile, ancora più fuorviante di quella deleuziana – per la quale la mancanza è divenire e incompiutezza –, là dove, come vorrebbe la lamentosa elegia debolista intonata sul modello gadameriano, questa ἀσθένεια dovesse designare il principio di un «indefinito processo di riduzione, assottigliamento, indebolimento». *Solo nella forma della propria minorità, ogni cosa accede all'idea. Solo nella figura di minorità, una cosa sta pienamente nella fine.* Così ogni popolo – come ogni individuo – non è minore perché eternamente in divenire e incompiuto; al contrario, solo dove abbia realizzato pienamente la propria figura di minorità, esso *si ha nella fine* (ἐν τέλει ἔχει). Alla propria ἐντελέχεια esso perviene, appunto, nella forma scorciata e, vorremmo dire, *minorata* più che *minore*, nella quale soltanto potrà accedere all'universale e all'eterno.

Si dice che José Bergamín usasse ripetere – «quasi come un adagio» – *el pueblo es siempre minoria*. Ecco che oggi è quel tempo in cui *tutti* i popoli si

riconoscono immancabilmente nella figura del *resto*. Ovvero, nella comune *minorità*.

VI. Scorcio

... weil die Erkenntniskritische Vorrede den wohl esoterischsten Text darstellt, den Benjamin geschrieben hat

Il commento a *Idee als Konfiguration* muove dalla ipotesi che in esso si assista a una *Darstellung*, vertiginosamente scorciata, del *Darstellungsmodus* messo in atto da Benjamin nel trattato sul *Trauerspiel*, e, per certi versi, nella sua opera in generale. Nel testo qui commentato ha luogo, secondo una tecnica espositiva che può essere ricondotta a quella della miniatura, la descrizione della stessa modalità di esposizione e rappresentazione adoperata, in una perseverante continuità metodologica, dalla *Trauerspielarbeit* alla *Passagenarbeit*, fino alle *Thesen*.

Nella prospettiva teoretica in cui qui si intende indagare, l'oggetto non è semplicemente qualcosa di esterno allo schema teoretico: *la stessa epidermide della cosa sensibile presenta una speciale affinità con la struttura formale che la coglie*. E ciò è perché, direbbe Aristotele, «la scienza teoretica e il suo oggetto sono identici» (ἡ γὰρ ἐπιστήμη ἢ θεωρητικὴ καὶ τὸ οὕτως ἐπιστητὸν τὸ αὐτό ἐστίν) (ARISTOTELES, *De anima*, 430a, 4-5, p. 81). Il fenomeno è la *immagine sensibile* dell'idea, l'idea la *immagine intelligibile* del fenomeno. La domanda con cui si misura il presente studio ha appunto per oggetto la natura e il luogo di questa immagine comune all'idea e al fenomeno. Rappresentare teoreticamente non vuole dire semplicemente rappresentare un oggetto, bensì configurare quella comune immagine esponendone al contempo la più interna struttura formale. Questo significa appunto – nei termini del paragrafo benjaminiano che ci accingiamo a commentare – pervenire al luogo teoretico in cui la *Darstellung der Ideen* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/26-7) è al tempo stesso *Repräsentation der Phänomene* (p. 214/24). Da Benjamin apprendiamo che la autentica contemplazione, *die wahre Kontemplation* (p. 225), si compie, infatti, nel punto (che non è, a essere precisi, un punto) in cui la rappresentazione dei fenomeni è al tempo stesso rappresentazione delle idee («ihre [*scilicet* der Phänomene] Darstellung zugleich die der Ideen [...] ist») (p. 225). Dunque fissare quella immagine significa – questa volta nei termini del presente studio – tracciare e definire il ritratto *in senso*

teoretico, cioè contemplativo. E l'oggetto del ritratto, la minorità, non gli è semplicemente esterno – segna, bensì, nel gesto del ritrarre, la cesura inespressiva in cui il ritratto stesso ha luogo. Minorità vale perciò come esposizione del definire in ritratto.

VII. Programma

È difficile oggi non dire qualcosa di nuovo.

Neue Wörter zu schmieden, ist eine Anmaßung zum Gesetzgeben in Sprachen, die selten gelingt

Provare ad inventarne uno nuovo è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale

E il già detto è ancora da ridire...

... y condenó por analfabeta y por vana la ambición de innovar

Procedendo per tale via, si è osato proporre un contributo al programma – ancora da redigere, o redatto solo in dispersi articoli – per una *filosofia figurale*, non semplicemente figurativa; una filosofia intesa come *teoresi del ritratto*, che non sia però ritratto di identità archetipiche, né tantomeno empiriche, ma piuttosto la costruzione e, insieme, il rinvenimento della *minorità in quanto essere di origine immaginale*. L'*esse minor* – si è ribadito di recente richiamando una tesi di Avicenna (IBN SĪNĀ, IX, 3, p. 908) – definisce appunto la natura della immagine.

La filosofia, scrive Benjamin, è *ein Kampf um die Darstellung von einigen wenigen, immer wieder denselben Worten – von Ideen* («una lotta intorno alla rappresentazione di poche parole, sempre le stesse – le idee»). In questo orizzonte, i nuovi termini non sono altro che «meri vocaboli» (*bloße Worte*), esito di «un nominare infelice, in cui ha più parte l'intendere che la lingua» (*ein mißglücktes Benennen, an welchem das Meinen mehr Anteil hat als die Sprache*); mentre «le idee si danno senza *intentio* nel nominare» (*die Ideen intentionslos im Benennen sich geben*). Si deve perciò tenere fermo che «la introduzione di nuove terminologie, nella misura in cui non si mantenga in modo rigoroso nel dominio concettuale, ma venga prevista per i supremi oggetti della contemplazione, è all'interno del dominio filosofico discutibile» (*Die*

Einführung neuer Terminologien, soweit sie nicht streng im begrifflichen Bereich sich hält, sondern auf die letzten Gegenstände der Betrachtung es abzieht, ist daher innerhalb des philosophischen Bereichs bedenklich) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217).

A questa rigorosa limitazione va tuttavia affiancata una postilla. Lo stesso Benjamin non manca infatti di segnalare una esigenza di rinnovamento (*Erneuerung*): le idee *devono* rinnovarsi nella contemplazione filosofica (*haben sie in philosophischer Kontemplation sich zu erneuern*). Solo che in tale rinnovamento *si ristabilisce l'originario* intendere delle parole (*In dieser Erneuerung stellt das ursprüngliche Vernehmen der Worte wieder her*) (p. 217). La *Erneuerung* condivide qui lo stesso luogo del *wieder herstellen*. O meglio, lo stesso luogo è conteso da queste due forze teoretiche. Tale contesa, che necessita costantemente di una duplice visione (*eine Doppeleinsicht*) per essere decifrata, è l'idea stessa. Solo in essa l'Inconcluso (*Unabgeschlossenes*) coincide con il Ristabilimento (*Wiederherstellung*) (p. 226), e il rinnovamento della *quête* filosofica si rivela ultima discoperta della sua origine.

Con il termine «minorità» si è cercato quindi di avvicinare un pensiero che, confrontandosi non tanto con il necessario «processo di deplatonizzazione delle idee», bensì, più precisamente, con il rovesciamento di «una certa tradizione, gerarchica e scolastica, del platonismo», fosse capace di mettersi ancora in gioco in quella teoria delle idee (niente affatto nuove, dunque) che resta ancora – quasi reclamasse per sé una *quête* – intimamente desiderosa di commento.

Il pensiero figurale della minorità, pertanto, non intende rappresentare o esprimere una nuova idea e così ingenerare nuove immagini. Si prova semmai a portare lo sguardo sulla stessa minorità espressiva e rappresentativa che immaginazione e contemplazione di qualsivoglia idea tacitamente comportano. Detto altrimenti, il nostro tentativo si richiama alla vasta opera di agrimensura relativa a quella regione storica e naturale che è il *volto dell'inespressivo*. Gli strumenti di rilevazione a ciò necessari – che restano in parte ancora da approntare, e, forse in misura maggiore, ancora da disseppellire – pertengono alla *fisiognomica critica*. Una pietra non meno di un uomo, una natura morta non meno di un ritratto possono esporre un simile volto.

II

FISIONOMIA DEL RITRATTO – *UN COMMENTO A SPIRALE*

I. PRIMO TORNANTE – IDEE

I. Contemplazione

L'esaltazione del produrre nel campo dello spirito estorce alla contemplazione, in cui tutti ci riconosciamo, i suoi diritti e viola, oltre ogni sopportazione, lo spirito stesso, il mondo del pensato, del quale proprio l'inerzia seduce.

Logik und Unlogik – das sind die sterilen Gegensätze. Der wahre Gegensatz, also das rechtwinklig zu einander gestellte Begriffspaar sind Logik und Dialektik.

Il *ritratto* è uno strumento teoretico e una strategia contemplativa che la filosofia figurale (o fisiognomica critica) deve, rispettivamente, forgiarsi e perseguire per *riconoscere la conoscibilità* e, quindi, *esporla*.

Allestire tutto ciò che serve a un simile ritratto sarà forse possibile solo determinando, a sua volta, i tratti fisiognomici del ritratto stesso. Proveremo a definire tale *Darstellungsmodus* alla luce del radicale programma benjaminiano per una *kommende Erkenntnistheorie* (BENJAMIN, 8 Prog., p. 163), una «teoria della conoscenza che viene». Ciò significa dovere prendere le mosse da un problema di natura gnoseologica che tuttavia finisce per investire *qualcosa di più* di un *quantum* di conoscenza determinabile secondo la ragione sussumente, pur ricorrendo a un procedimento dimostrativo impuro e eminentemente dialettico – un *λογισμός νόθος*, si direbbe con Platone – che solitamente conduce a *qualcosa di meno* rispetto all'*objectum* canonico della intelligenza discorsiva e dianoetica. Bisogna muovere, cioè, da un problema che, come ogni genuino nodo teoretico, non conosce progressi ma ammette solo ripetuti ritorni, e esige quindi – in termini benjaminiani – un *ausdauerndes Anheben* (idem, 29 Ur., p. 208), un perseverante ricominciare. Come scrisse una volta Wittgenstein presentando il proprio atteggiamento metodologico, occorre non edificare, infatti, ma prendere sempre la stessa pietra (WITTGENSTEIN, 5, p. 7; idem, 6, p. 460). Quel nodo è la distinzione tra *concetto* e *idea*.

Con una certa approssimazione è possibile dire che tale *summa divisio* riproduca quella tra creazione e contemplazione, ancora vivissima nel

pensiero del Novecento, e riconducibile alla ambiguità platonica nella lettura del rapporto tra sensibile e intelligibile, che oscilla – così Luigi Stefanini – tra una concezione *mimetica* o imitativa e una concezione *metessica* o partecipativa; nelle parole di Gianni Carchia, tra una «visione formativa e creativa» e una «visione formale e pura» (CARCHIA, I, pp. 133, 135).

Da un sommario parallelo dei luoghi introduttivi e in un certo senso programmatici di due testi del pensiero *lato sensu* contemporaneo – entrambi, sia pure per ben diverse ragioni, apicali – si ricava la impressione che vi prendano perfettamente corpo le due contrapposte tendenze appena indicate. Nella *Introduction a Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), Gilles Deleuze riconduce l'idea al concetto (*concept d'Idée; concept comme Idée; Idées comme concepts*) (DELEUZE, 12, pp. 11, 13, 14), cioè all'ambito di *idéation* e *création* (p. 13), dando così della filosofia una immagine in cui il momento concettuale e creativo risulta quello caratterizzante: «La philosophie – egli scrive – est la discipline qui consiste à créer des concepts» (p. 10; cfr. idem, 10, p. 292). Nella *Erkenntniskritische Vorrede* dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, invece, Walter Benjamin tiene ben distinti i compiti di idee e concetti. Sembrerebbero sintomi di una divergenza sostanziale. Verificheremo in seguito i limiti di tale diagnosi (*infra* II, I, 8). *Prima facie* le relative cause potrebbero rintracciarsi nel fatto che, da una parte, Deleuze, enfatizzando un atteggiamento creativo e produttivo, sembra escludere recisamente la contemplazione dalla propria filosofia (*elle n'est pas contemplation*) (DELEUZE, 12, p. 11), salvo poi presentarla come modalità tutta interna alla creazione concettuale (*les contemplations sont les choses elles-mêmes en tant que vues dans la création de leur propres concepts*) (*loc. cit.*); dall'altra, Benjamin, ponendo come oggetto della propria ricerca le idee (*Gegenstand dieser Forschung sind die Ideen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209), scorge nel trattato (*Traktat* o *Abhandlung*) non solo il genere di esposizione connaturale a una simile indagine filosofica e critica – per cui se la *Darstellung* intende affermarsi come metodo precipuo del trattato filosofico, allora essa deve essere *Darstellung* delle idee (*Wenn Darstellung als eigentliche Methode des philosophischen Traktates sich behaupten will, so muß sie Darstellung der Ideen sein*) (*loc. cit.*) – ma anche la forma di vita più propria della contemplazione (*die eigenste Daseinsform der Kontemplation*) (p. 208).

Il commento che qui prende avvio si occupa di un testo (un paragrafo, si è detto, della appena citata *Vorrede*, dal titolo *Idee als Konfiguration*) che, nei suoi cinquantuno rigi (*infra* II, 5, 19), offre – così potrebbe enunciarsi la tesi

da noi proposta – gli elementi essenziali e a tutt’oggi irrinunciabili per l’allestimento di una strategia teoretica che Benjamin chiamò *esposizione* o *rappresentazione contemplativa* (*kontemplative Darstellung*) (p. 209), e che nel presente studio va sotto il nome di *ritratto*.

II. *Sobrietà*

Ist nicht vielleicht jede Ekstase in einer Welt beschämende Nüchternheit in der komplementären?

Nella prospettiva benjaminiana, il trattato è la forma espositiva in cui si esprime più naturalmente la critica. Eppure questa, proprio in virtù della sua precipua *Daseinsform*, non si pone in contrasto bensì trova il più genuino contatto con l’opera d’arte. Infatti, come il trattato vive di una sobrietà prosaica (*prosaische Nüchternheit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209), così l’arte posa sul *principio di sobrietà* (*der Satz von der Nüchternheit der Kunst*) (idem, 10 Begr., p. 112). È sulla base di questo principio, che Benjamin individua la «peculiare unità filosofica» (*besondere philosophische Einheit*) (loc. cit.) costituita da Friedrich Hölderlin e autori del primo romanticismo tedesco quali, in particolare, Novalis e Friedrich Schlegel. La sobrietà, l’*essenziale carattere prosaico* di ogni autentica opera d’arte (cfr. STIMILLI, I, p. 74 n. 24), costituisce, qui, l’esito di una concezione in cui, ogni genere letterario *si supera eccedendosi* in un altro, secondo un *Kontinuum der Kunstformen* (BENJAMIN, 10 Begr., p. 95), la cui concreta apparizione (*faßbare Erscheinung dieses Kontinuums*) (p. 109) si dà nella forma prosastica che i romantici veneravano, e alla quale non a caso – così Rudolf Haym (p. 108) – va ricondotta la nozione stessa di «romantico»: il *romanzo* (p. 106). Esso diviene nelle loro mani la poesia più spirituale (*Die geistigste Poesie ist der Roman*) (p. 107), anzi l’idea stessa della poesia (*die Idee der Poesie selbst*) (p. 108). Si tratta – come ci ricorda Jean-Christophe Bailly richiamandosi puntualmente alla *Doktordissertation* benjaminiana – di una concezione in cui ogni *Darstellungsform* indistintamente trapassa nell’altra (*unterschiedlos in einander übergehend*) (p. 106): «chaque genre se relevait dans un autre, le roman devenant “poésie élargie” [*erweiterte Poesie* (Novalis, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., p. 110)], la critique roman de la pensée et la poésie “prose parmi les arts” [*Die Poesie ist die Prosa unter den Künsten* (Novalis, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., p. 111)]» (BAILLY, p. 54).

La prosa è considerata da Friedrich Schegel e, con superiore chiarezza (cfr.

BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 114 n. 280; pp. 15-6), da Novalis, non un semplice genere letterario tra gli altri, ma il *fondo creatore* delle forme del *dictar* (*der schöpferische Boden der dichterischen Formen*) (p. 111), il luogo di emersione del *medio riflessivo* delle forme poetiche – *Das Reflexionsmedium der poetischen Formen erscheint in der Prosa* (p. 110). Per questo Benjamin chiama *prosa* l'idea della poesia (*darum darf sie die Idee der Poesie genannt werden*) (pp. 110-111). L'apice della *Doktordissertation* è contrassegnato dalla formula: *Die Idee der Poesie ist die Prosa* (pp. 109 e ss., 112, 131; idem, *19*, p. 161).

Questa più alta poesia (*jene höhere Poesie*), apparentemente trascurata e dimessa (*nachlässige Poesie*), splende tanto più nella sua compiutezza (*desto vollkommener*) quanto più integralmente viene immersa nel medio prosaico (idem, *10 Begr.*, p. 110); vale a dire – secondo la concezione del *Romanstil* in Novalis (cfr. p. 107) – quanto più allentato sia il legame (*je lockerer der Zusammenhang*) tra gli elementi (*Glieder*) all'interno del tutto (*Ganze*), e quanto più trasparente e priva di colore sia la espressione (*je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck*) (p. 110; Novalis, cit. in BENJAMIN, *10 Begr.*, pp. 109-110). Tale discontinuità articolante propria della prosa intesa non come continuo (*kein Kontinuum*) (p. 107) ma come ordine articolato (*gegliederte Ordnung*) (p. 110 n. 267; cfr. p. 107) scandisce il peculiare ritmo di apparizione, la ritmica intermittente in cui la poesia ha luogo nel medio prosaico secondo la *Darstellungsform* del romanzo. La apparenza prosaica (*prosaischer Schein*) (p. 109) della poesia è anche il suo medio, la sua idea: tale apparenza è una apparizione dalla luce sobria. Essa *splende e pare* secondo un *nüchternes Licht* (p. 131; cfr. GUINIZZELLI, p. 52).

L'aspetto prosaico della poesia esprime una *minorazione della espressività soggettiva*, una sorta di profanazione che interrompe l'entusiasmo, ma non dall'esterno del *templum* rituale della creazione poetica, bensì – secondo la prospettiva hölderliniana – *dall'interno*. Benjamin afferma che, in quanto ponderato procedimento di pensiero, il medio riflessivo della prosa, fondo creatore delle forme poetiche, è *il contrario* della mania di Platone (*Als ein denkendes und besonnenes Verhalten ist die Reflexion das Gegenteil der Extase, der μανία des Platon*) (BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 113; cfr. p. 115), cioè della produzione artistica intesa come momento di entusiasmo estatico. Presso i romantici, infatti, la produzione artistica diviene sobria, prosaica espressione di una *mechanische Vernunft* (p. 115). Questo atteggiamento, a cui Benjamin attribuisce un ruolo decisivo della sua *Doktordissertation* (cfr. p. 112), è in particolare quello di Friedrich Hölderlin, il quale, con chiarezza superiore

a Schlegel e persino a Novalis (p. 114 n. 280), teorizzò nei suoi ultimi scritti l'idea di una poesia «religiosamente sobria» (*“heilig nüchterne” Poesie*) (p. 113), che, pur all'interno di una concezione mistica dell'opera (*mystische Konstitution des Werkes*) (p. 115), si pone sotto l'insegna della μηχανή, cioè dell'esercizio artigianale di una costruzione poetica *conoscibile nel suo medio* e definibile secondo *leggi oggettive* – oggettive perché nudamente calcolabili e tramandabili, e sottratte alla libera disposizione, all'arbitrio soggettivo del singolo creatore.

Furio Jesi vide formulata nella elegia *Brot und Wein* la missione del poeta hölderliniano che «mantiene desta la propria coscienza nell'istante in cui partecipa della realtà sacra delle tenebre» (JESI, 2, p. 150). Lo stesso Jesi, inoltre, nella lirica *Menons Klagen um Diotima* ha riconosciuto lo «“stile di vita” religioso» del poeta, segnato – come altri ha scritto – da «un tradimento di natura sacra», in cui la veglia nella notte del primo componimento diviene sogno nel sonno, ma sogno che è «una veglia più lucida di quella consuetamente concessa ai comuni mortali» (p. 159). Questa veglia onirica, più lucida e sobria di ogni altra, è una sospensione della mania e dell'entusiasmo, una interruzione della ispirazione poetica e della vocazione musaica, ma praticata in modo immanente, cioè – come si era preannunciato – *dall'interno*, al modo di un risveglio nel sogno. Tale è la ultima sobrietà della ispirazione hölderliniana.

Nella prima sezione delle *Anmerkungen zum Oedipus* – testo convocato da Benjamin (cfr. BENJAMIN, 10 Begr., pp. 113-4) – Hölderlin scrive di una legge calcolabile (*kalkulables Gesetz*) (HÖLDERLIN, 3, p. 250/4; cfr. p. 249/9, 20; p. 250/2, 6), di cui sarebbero espressione i due opposti casi dell'*Edipo* e dell'*Antigone* sofoclei (pp. 250/24-251/15). Egli insiste sul fatto che la poesia moderna, a differenza di quella antica, manchi di una scuola (*Schule*) (p. 249/11) e un artigianato (*das Handwerksmäßige*) (p. 249/11) dove il suo modo di procedere (*ihre Verfahrensart*) (p. 249/9, 12, 22) possa essere calcolato e insegnato (*berechnet und gelehrt*) (p. 249/12), e una volta appreso (*gelernt*) (p. 249/12-3), ripetuto con affidabilità (*zuverlässig wiederholt*) (p. 249/13). Che la poesia venga non – come pure potrebbe sembrare – degradata, bensì *elevata* a μηχανή («wenn man die Poësie [...] zur μηχανη der Alten erhebt») (p. 249/3-5) vuole dire che il suo limite interno, il suo principio costruttivo o strutturale è reso manifesto e comunicabile. Quindi, esporre il dispositivo della creazione poetica significa, a ben vedere, cogliere tale creazione *in flagranti*, considerarla come un qualcosa che è conoscibile nel medio del suo apparire (*es in dem*

Mittel (moyen) *seiner Erscheinung erkennbar ist*) (p. 249/15-6). Isolare la conoscibilità della poesia, esporla nel medio del suo apparire vuole dire cogliere il *mostrarsi in funzione* del procedimento meccanico e oggettivo in cui essa viene prodotta. Ciò non equivale, tuttavia, a considerare gli strumenti del sapere poetico nel loro essere finalizzati unicamente alla obiettivazione di un prodotto, ma, piuttosto, considerarli in quanto *puri mezzi* della creazione la cui *μηχανή* viene *sospesa nel medio del suo apparire*, disattivata e sospesa nella flagranza del suo stesso essere in atto. È anche in questo senso che crediamo vada intesa la *Cäsur* introdotta da Hölderlin nei passaggi che, sempre nelle *Anmerkungen zum Oedipus*, seguono alla teoria della sobrietà come *μηχανή* (p. 250/15; cfr. p. 250/12-251/15).

I mezzi isolati come cesure mediali dell'apparire sono *oggettivi* ma non obiettivanti, perché non ancora subordinati alle esuberanze del soggetto creatore. In questo senso, l'apprendimento del modo di procedere (*Verfahrungsart*) (p. 249/12) della creazione poetica, dei suoi condizionamenti (*die Art, wie es bedingt ist*) (p. 249/16), delle sue leggi (*Gesez*) (pp. 249/9, 20; 250/4, 6), dei suoi principi e limiti (*Prinzipien und Schranken*) (p. 249/19), fa raggiungere alla poesia, in quanto pura *μηχανή*, una *semplice possibilità di essere sempre ripetuta nell'esercizio* («[...] sie [*scilicet* la *Verfahrungsart* della poesia] [...] in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann») (p. 249/13-14). Si tocca qui il medio della pura tradibilità del sapere poetico. Può essere così compreso il senso di quella religiosa sobrietà hölderliniana: essa, potremmo dire, è *minorazione del trasporto musaico*, o, mutuando una felice espressione altrui, «smorzamento», «spegnimento dell'ispirazione». Non si tratta qui di una produzione obiettivante, volta cioè alla produzione dell'opera finale, e, come sembra accadere nella poesia moderna, governata dal capriccio e dall'arbitrio soggettivi, né tantomeno del completo assoggettamento del poeta, secondo lo stesso fine produttivo, alla sua istanza geniale e impersonale; piuttosto, tale sobrietà musaica è una *ἄσκησις*, una *Ausübung* (p. 249/13), un esercizio, appunto, in cui, solo, si dà la *pura ripetibilità* del sapere poetico.

«La poesia è esercitazione» (BENE, 5), dichiarava a proposito della sua ultima prova di scrittura Carmelo Bene, che a Hölderlin si è più volte esplicitamente richiamato (*infra* II, 7, 7). Forse una simile ascesi non è cosa diversa dal «modo di fare i conti col linguaggio» (BENE, 5) incarnato da una poesia, o in genere una *Dichtung*, che, attraverso l'uso non «rappresentativo» (*usage extensif ou représentatif du langage*) ma «intensivo» della

lingua (*usage intensif de la langue*), imprima su questa dei *traits de pauvreté*, come quelli che lo studio deleuziano della *letteratura minore* ha saputo riconoscere nella pagina di Franz Kafka, segnalandoli come espressioni di una *nouvelle sobriété* (DELEUZE, 5, pp. 37-9, 41-42, 47-8).

Dunque, il *sobriamente religioso* della poesia non va inteso come «produzione» bensì come «ascesi» (CARCHIA, 4, p. 130), ovvero come esercizio di creazione contemplativa, in cui il soggetto si apre alla ispirazione impersonale sorvegliando costantemente il suo abbandono e la sua dimora nella «pura ricettività» (*reine Empfängnis*) (BENJAMIN, 14, p. 116; cit. in CARCHIA, 4, p. 130): «per via del Supremo – così Schlegel formula quello che Novalis, da parte sua, avverte come amore per il Sobrio (*das Nüchterne*) (BENJAMIN, 10 Begr., p. 117) – noi non ci abbandoniamo del tutto e soltanto al nostro sentimento» (*wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüt verlassen*) (loc. cit.). Questa articolazione della vocazione attraverso istanti di smorzamento o spegnimento del trasporto poetico si esprime, in Schlegel, nel desiderio di incarnare una figura di *Dichter* che non sia quella del produttore di opere (*Werkbildner*) bensì di colui che le opere rende assolute (*Absolutierung des geschaffenes Werkes*), e che, non curandosi della mera produttività poetica (*dichterische Produktivität*), mette in atto il procedimento critico, *das kritische Verfahren* (p. 131). Questo era per Schlegel il Supremo (*war ihm das Höchste*) (loc. cit.). E si è già visto il valore *oggettivo* del *Verfahren* nella economia delle *Anmerkungen* hölderliniane. Viene qui alla luce la critica come tecnica eminentemente contemplativa.

La poesia viene così ricondotta al suo medio riflessivo, la prosa, ovvero – ed è Benjamin stesso a autorizzare tale equivalenza quando scrive che *il prosaico è, persino nell'uso linguistico, una designazione metaforica del sobrio* («Das Prosaische [...] ist ja im Sprachgebrauch geradezu eine metaphorische Bezeichnung des Nüchternen») (p. 113) – al *sobrio fondo creatore* delle forme del *dictar* (pp. 110, 111). Toccare questo fondo non si può per libero trasporto musaico, ma solo mantenendosi in esso con sorvegliatissimo abbandono.

In tale *Reflexionsmedium*, fondo perfettamente superficiale di riflessione, dimora la pura ripetibilità e tradibilità del sapere poetico. La conoscibilità dell'oggetto, in questo caso della poesia, si libera *nel medio del suo apparire*, cioè nella prosa. Nell'*apparire e splendere* come prosa, cioè in quanto *idea*, la poesia è conoscibile; conoscibile nel medio della sua apparizione – *in dem Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar ist* (HÖLDERLIN, 3, p. 249/15-16). La prosa

è, qui, medio riflessivo, ambito di comparizione della poesia, superficiale fondo creatore in cui quest'ultima coincide con lo splendore della sua conoscibilità, con il *nüchternes Licht* (BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 131), la *luce sobria* della *idea*. L'idea della poesia è una veste abbagliante e insostanziale di sobrietà prosaica.

Da qui il ruolo apicale della celebre *cesura* hölderliniana. Benjamin, come è noto, se ne occupa in *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924-5). La *Cäsur* (HÖLDERLIN, 3, p. 250/16 e ss.) compare nei passaggi delle *Anmerkungen zum Oedipus* immediatamente successivi a quelli sopra richiamati. Essa è quanto il calcolo (*Kalkul*) (p. 250/6) delle leggi poetiche mira a fare emergere: il medio della rappresentazione poetica viene alla luce sotto forma di discontinuità cesurale, e cioè come interruzione controritmica (*gegenrhythmische Unterbrechung*) (p. 250/16-17) in cui si trova esposta la rappresentazione stessa (*die Vorstellung selber*) (p. 250/20), sospesa nei luoghi nodali del suo modo di procedere (*Verfahrungsart*) (p. 249/9), nei punti di arresto della sua costruzione ritmica meccanica (*μηχανή*) (p. 249/5).

Possiamo ora tornare al punto da cui abbiamo preso le mosse, ovvero la sobrietà prosaica (*prosaische Nüchternheit*) (BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 209) del trattato. Se la critica si esprime naturalmente nella sobria forma del trattato, ciò è perché essa «è la esposizione del nocciolo prosaico in ogni opera» (*Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk*) (idem, *10 Begr.*, p. 119). Se solo si consideri la struttura discontinua del mondo delle idee (*diskontinuierliche Struktur der Ideenwelt*) (idem, *29 Ur.*, p. 213) congiuntamente alla definizione appena rammentata di critica – il cui compito si potrebbe esprimere in termini hölderliniani come individuazione della *Cäsur*, della interruzione controritmica nella rappresentazione poetica – risulterà forse chiara la ragione per cui il naturale oggetto del trattato sia l'idea.

A ben vedere è l'idea stessa a costituire una simile discontinuità, nella misura in cui essa venga alla luce proprio in quel fondo mediale e riflessivo che non stabilisce alcuna relazione produttiva ma solo (come si vedrà) *contemplativa* e (come si è visto) *ascetica*. Si deve subito fugare un possibile equivoco precisando che la esposizione contemplativa (*kontemplative Darstellung*) (p. 209) del trattato non è riconducibile a semplice ozio, mera inattività. E tuttavia, a tali concetti non andrebbe riservato l'infimo rango in cui li relega una sciatta e pernicioso retorica, che – a volte invocando la stessa autorità benjaminiana – esprime soltanto una concezione «corrotta»,

«volgarmarxistica», del lavoro (idem, 58 Th., IX a, p. 22; idem, 59 Th., XI, p. 38; idem, 61 Th., XI, p. 76; 62 Th., XI, p. 89; 63 Th., XI, p. 100), e vorrebbe proporre, nella enfasi produttiva e nel mero primato della prassi, un modello teorico da sempre fuori corso.

La contemplazione è considerata da Benjamin una via metodologica fatta di deviazioni:

Methoden ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 208)

{Il metodo è deviazione. *Darstellung* [esposizione e rappresentazione] come deviazione – questo è dunque il carattere metodico del trattato.}

Il metodo del trattato si compone, perciò, di arresti e stazioni del contemplare (*Stationen der Betrachtung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209), scanditi dall'emergere di quella cesura che sancisce il carattere prosaico di tale metodo. La prosaicità del trattato non è cosa disgiunta dalla sua ritmica intermittente (*intermittierende Rhythmik*) (p. 208). Il nocciolo prosaico che la critica espone, e che il trattato apre alla contemplazione come medio non teleologizzato della produzione poetica, non è altro che l'idea. L'idea, in questa prospettiva, è la cifra della *inoperosità* che il sobrio metodo del trattato felicemente incarna. E, qui, «inoperosità» è termine che va inteso in senso strettamente agambeniano.

III. *Intentio*

perché pensare implica un fermarsi

L'idea è una *interpretazione oggettiva* dei fenomeni (*Idee als objektive Interpretation der Phänomene*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/1; cfr. pp. 214/20, 228). Elemento costitutivo dell'essere privo di *intentio* della verità (*Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein*) (p. 216), l'idea non deve confondersi con l'oggetto di una intenzionalità, al pari di un qualsivoglia oggetto di conoscenza. La verità infatti è distinta dall'oggetto di conoscenza a cui si è soliti parificarla («Wahrheit [ist unterschieden] von dem Gegenstande der Erkenntnis, den man ihr gleichzusetzen sich gewöhnt hat») (p. 212), e non entra in relazione,

meno che mai in una intenzionale (*Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale*) (p. 216). L'idea – in ciò risiede la sua oggettività, il suo essere elemento costitutivo della verità – è essenzialmente *priva di intentio*. Per questo il trattato, che trova naturalmente nella idea la sua materia, si può definire come «contemplazione assolutamente inintenzionale» (CARCHIA, 4, p. 130).

Il trattato nella accezione benjaminiana si esprime secondo una prosaica sobrietà (*prosaische Nüchternheit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209) perché il suo esercizio, la sua ascesi, consiste tanto nella *contemplazione oggettiva* (ma non per questo obiettivante o produttiva) quanto nella *rinuncia alla intenzionalità* (sia terminologica che soggettiva). Si tratta di una rinuncia al corso ininterrotto della *intentio* (*Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention*) (p. 208), di cui consistono invece i discorsi fondati esclusivamente sui concetti. Nella comprensione operata dal concetto (*Begriff*) ciò che conta è la determinazione di estensione e contenuto (*Umfang und Inhalt*) (p. 214/38), cioè la chiusura di un insieme di oggetti attraverso la formulazione normativa di una loro proprietà comune (*Gemeinsamkeit*) (pp. 214/37, 224), o di una media (*ein Durchschnittliches*) (p. 215/12). Questa delimitazione definisce l'ambito di referenza del concetto. Così esso denota i suoi referenti attraverso un intendere (*ein Meinen*) (p. 216), afferra ponendo sotto di sé (*unter sich begreift*) (p. 214/29) un insieme di oggetti in quanto membri omogenei di una classe. Questa è la struttura intenzionale del discorso per concetti. Rispetto a un simile procedere conoscitivo, basato su *comprehensio* (*begreifen*) e *intentio* (*meinen*), la forma del trattato si pone come una serie di stazioni del contemplare (*Stationen der Betrachtung*) (p. 209). Contemplare significa arrestare (*absetzen*) (pp. 209, 212), interrompere (*einhalten*) (p. 209) quella intenzionalità, ovvero esporre un argomento, rappresentare un oggetto *per deviazioni* (*Darstellung als Umweg*) (p. 208). E cioè: né direttamente (*unmittelbar*) (p. 210) per intuizione né secondo la struttura mediatrice del concetto. Proprio per queste sue caratteristiche precipue, il trattato è la forma di esposizione che può eleggere a oggetto le idee. Così, del suo *Trauerspielbuch*, Benjamin può scrivere:

Gegenstand dieser Forschung sind die Ideen. Wenn Darstellung als eigentliche Methode des philosophischen Traktates sich behaupten will, so muß sie Darstellung der Ideen sein.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 209)

{Oggetto di questa ricerca sono le idee. Se la esposizione vuole affermarsi come

metodo proprio del trattato filosofico, allora essa deve essere esposizione delle idee.}

Tra forma e materia della ricerca contemplativa vi è una intima corrispondenza. Come il trattato, infatti, anche il mondo delle idee è segnato dalla discontinuità (*diskontinuierliche Struktur der Ideenwelt*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213). Quanto più grande il suo oggetto – scrive Benjamin – tanto più discontinua la contemplazione (*Je größer ihr Gegenstand, desto abgesetzter diese Betrachtung*) (p. 209). E tuttavia, come avviene nel mosaico – secondo un illuminante parallelo dello stesso – integrità e maestà della figura vengono restituite solo per salti, solo attraverso una *ritmica intermittente* (*intermittierende Rhythmik*) (p. 208), formula, questa, a cui il pensiero benjaminiano ricorre più volte (cfr. pp. 226, 373):

Wie bei der Stückelung in kapriziöse Teilchen die Majestät den Mosaiken bleibt, so bangt auch philosophische Betrachtung nicht um Schwung.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 208)

{Come nello spezzettarsi in capricciose piccole parti resta ai mosaici la maestà, così non teme per il proprio slancio la contemplazione filosofica.}

Si protrebbe dire che proprio grazie al ripetuto prendere fiato (*unablässiges Atemholen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208) permesso dalla discontinuità del discorso espositivo del trattato, sia possibile ambire alla rappresentazione unitaria dei più maestosi soggetti – ma è doveroso aggiungere che la unità qui in questione è del tutto speciale, in quanto è raggiunta solo attraverso il discontinuo, cioè attraverso un profondo riprendere fiato del pensiero (*tiefes Atemholen des Gedankens*) che rifiuta il procedere deduttivo (*Abkehr vom deduktiven Verfahren*) (p. 225), cioè il continuo pseudo-logico (p. 223) di una concatenazione deduttiva senza lacune (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (p. 213). Vale a dire, rinuncia all'ininterrotto corso dell'intenzione (*Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention*) (p. 208). Ma come il critico, adottando la forma espositiva del trattato, rinuncia alla *systematische Geschlossenheit* e pratica la *Diskontinuität* (p. 213), così il poeta – il parallelo si fonda su quella prospettiva che intende eliminare ogni subordinazione della poesia alla filosofia (CARCHIA, 2, p. 29) – si pronuncia per la discontinuità. Si pensi alla *Diskontinuität des Gedichts* (*kein System – aber eine Struktur*) difesa da Paul Celan (CELAN, 3, 257.3, p. 143; cfr. 253.7, p. 141, e 263.7, p. 148). Qui, la struttura non è l'equivamente di un sistema chiuso, bensì una totalità costruita per salti, lacune, deviazioni, che si protrebbe dire affine alla struttura articolata del

trattato (*die gegliederte Struktur des Traktats*) (BENJAMIN, 30 Ein., p. 38).

La ritmica intermittente di una simile struttura è costellata di *Atemwenden*. La *Atemwende*, termine tecnico della poetica di Celan (CELAN, 1, p. 52), è una «svolta del respiro», il cui valore è stato giustamente accostato alla pausa tra un versetto e l'altro praticata nella recitazione biblica secondo la liturgia ebraica (MIGLIO, p. 220). La *Atemwende* celaniana articola la lingua nel ritmo della respirazione e, in alcuni appunti, sembra addirittura identificare la poesia stessa (cfr. p. 221), dato che – osserva il poeta – bisognerebbe imparare a leggere la poesia alla luce di questa sorta di *colon*, di cesura, in cui tanto la inspirazione che la espirazione «sono presenti in potenza» (p. 220). Qualcosa di analogo rappresenta, per la forma espositiva del trattato, il ripetuto *Atemholen*, che, a ben vedere, altro non è se non l'arresto nelle *Stationen der Betrachtung* («stazioni del contemplare») (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209). Questa discontinuità cade dunque tra inspirazione e espirazione, come un *colon* nel respiro della scrittura stessa, oppure, tra un “all'indietro” del verso e un “in avanti” della prosa, come ciò che è stato chiamato *punto di versura* (cioè momento di inversione nella andatura bustrofedica della *Dichtung*). Sembra quasi che le articolazioni del respiro contemplativo nella forma espositiva del trattato stabiliscano qualcosa di molto vicino a un *Kanon der Atmung*, un «canone della respirazione» (idem, 30 Ein., p. 44). Così il respiro proprio della *Darstellung* del trattato – dalla regolazione non meno fine di quella dettata dalle sillabe sacre nelle formule giaculatorie – *articola una totalità allusivamente*. A tale articolazione corrisponde, nel mosaico, la frammentazione della figura in tessere. Secondo il parallelo benjaminiano, infatti, tanto il mosaico che il trattato rappresentano solo per salti, espongono per *Gliederungen* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213), per *discontinuità articolanti*.

Si ponga ora mente a quel passo (di cui ci siamo già occupati sopra) citato da Benjamin nella *Doktordissertation* (idem, 10 Begr., p. 110), dove si parla dell'allentamento del legame tra gli elementi (*Glieder*) della poesia, per cui essa, paradossalmente, *je lockerer der Zusammenhang* tanto più si mostra compiuta (*desto vollkommener*) (loc. cit.), in quanto più vicina alla prosa, ovvero all'ordine articolato (*gegliederte Ordnung*) del *Romanstil* (p. 110 n. 267). Ebbene, il motivo dell'allentamento (*Auflockerung*) dei legami all'interno di un tutto compatto (*kompakte Masse*) (idem, 48, p. 370 n. 12) ritornerà molti anni dopo, in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). In tale «modificazione strutturale» (CAVALLETTI, 5, p. 40), che è stata messa in bella evidenza e sviluppata con rigore da Andrea Cavalletti in un saggio recente,

si riconoscono il salto, la discontinuità, o la deviazione che, nel trattato, articola la totalità e la restituisce solo allusivamente, virtualmente.

Ciò vale tanto per la forma espositiva e che per la sua materia. In chiara contrapposizione al pretenzioso continuo di una *Einheit* che proprio perché senza salti (*sprunglos*) è falsa (*falsch*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213). Nello stesso senso, in *Goethes Wahlverwandschaften* (1924-5) Benjamin condanna la totalità falsa, bugiarda, ingannevole, in breve, quella assoluta (*die falsche, die erlogne, die irrende Totalität, kurz, die absolute*) (idem, 22, p. 832; cfr. idem, 24 Wahl., p. 181).

La ritmica intermittente del trattato, affine al *romantischer Rhythmus* di Novalis, esprime una nuova unità, quella prosaica (*eine neue Einheit, die prosaische*) (idem, 10 Begr., p. 111). Nuova perché articolata, non continua (cfr. p. 110 n. 267). *La ritmica intermittente è una articolazione di momenti controritmici*, cioè di *Atemwenden* e *Umwege*, svolte del respiro e deviazioni. Questi nomi crediamo rimandino a una comune provenienza: la *Cäsur* hölderliniana (HÖLDERLIN, 3, p. 250/16), la interruzione controritmica (*gegenrhythmische Unterbrechung*) (p. 250/16-17) che scandisce la *Dichtung* in genere (tanto la prosa che la poesia) attraverso uno speciale ritmo – un controritmo – cesurale (*infra* II, 4, 2).

Tuttavia, è giusto il caso di osservare che, nella *Darstellung* del trattato così come inteso da Benjamin, le discontinuità che interrompono il tutto sembrano esattamente ciò che garantisce la risonanza di una singolare armonia. Esse infatti non producono mai una mera frammentazione. Quelle cesure praticano un'arte dell'arresto (*Kunst des Absetzens*), giammai un gesto del frammento (*Geste des Fragments*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 212). Le due formule, peraltro chiaramente contrapposte nel testo della *Vorrede*, non possono essere tenute – come pure si è creduto (DIDI-HUBERMAN, p. 22) – per equivalenti. Si tratta di due diversi generi del discontinuo. Solo il discontinuo del primo tipo, l'arresto, ha luogo e senso all'interno di un disegno unitario e di una ispirazione sistematica. Da qui, la necessaria precisazione di Benjamin: «il fatto che un autore si esprima in aforismi, nessuno oggi lo farà valere come prova contro la sua intenzione sistematica» (*Die Tatsache, daß ein Autor sich in Aphorismen ausspricht, wird niemand letzthin als einen Beweis gegen seine systematische Intention gelten lassen*) (BENJAMIN, 10 Begr., p. 46; cfr. CARCHIA, 4, pp. 34-7).

In questo orizzonte – ribadiamo – la intenzione sistematica vale come continuità allestita nella *perseveranza del trattato* (*Ausdauer der Abhandlung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 212), continuità che non va confusa con quella di una

chiusura sistematica (*systematische Geschlossenheit*), una falsa unità senza salti (*sprunglose Einheit; falsche Einheit*) (p. 213), una falsa e fallace totalità assoluta (*die falsche, irrende, Totalität – die absolute*) (idem, *24 Wahl.*, p. 181). Evidentemente Benjamin, con le formule da ultimo richiamate, allude a *due diverse e contrapposte concezioni del discontinuo, e a due concezioni del continuo parimenti diverse e contrapposte*. In breve: il gesto del frammento è un *discontinuo deteriore*, in quanto senza legami con la totalità, o almeno impotente a esprimerla; la totalità assoluta è un *continuo deteriore*, in quanto priva di articolazioni, senza salti. Al contrario, l'arte dell'arresto è una *discontinuità genuina*, poiché il frammento che questa speciale tecnica ingenera sa esprimere il tutto; il tutto del trattato è una *continuità genuina*, poiché articolata secondo una ritmica intermittente.

Seguendo fino in fondo la prospettiva qui indicata, si potrebbe affermare che, in filosofia, la domanda sul *che cosa* corrisponda puntualmente a quella sul *come*, e, in altre parole, che la stessa forma stilistica (in questo senso Benjamin parla di un *philosophischer Stil*) (idem, *29 Ur.*, p. 212) prefiguri, o, meglio, necessariamente esponga, in modo paradigmatico, l'oggetto stesso della ricerca. Così il trattato è, e non può non essere, la *Darstellungsform* dell'idea. La struttura articolata del trattato (*die gegliederte Struktur des Traktats*) (idem, *30 Ein.*, p. 38) corrisponde puntualmente all'idea in quanto discontinuo armonico (*harmonisches Diskontinuum*) (idem, *10 Begr.*, p. 122).

IV. Oggettività

... denn gibt es Wahrheit nur in den Sachen, wie denn Sachlichkeit in der Wahrheit liegt

Alla domanda sul rapporto tra idea e cosa sensibile («die Frage, in welcher Art und Weise sie [*scilicet* die Ideen] denn die Phänomene erreichen») (BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 214/23-4), il paragrafo in commento risponde che l'idea non è una semplice spiegazione del fenomeno, una ulteriore ipotesi più fondata delle altre, bensì – come peraltro si legge in più luoghi della *Vorrede* – la sua *interpretazione oggettiva* (*objektive Interpretation*) (pp. 214/20, 215/1; cfr. pp. 217 e 228):

Vielmehr sind die Ideen deren [*scilicet* der Phänomene] objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation.
(BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 214/19-20)

{Piuttosto le idee sono la loro [*scilicet* dei fenomeni] oggettiva, virtuale coordinazione, sono la loro oggettiva interpretazione.}

Decisivo è il senso di tale *Objektivität* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217). Noi crediamo che, in primo luogo, essa vada letta nell'orizzonte di quella *minorazione della espressività soggettiva* implicata nella poesia come *μηχανή*, ovvero nella calcolabilità delle leggi poetiche (*kalkulables Gesez*) (HÖLDERLIN, 3, p. 250/4; cfr. BENJAMIN, 10 Begr., pp. 113-4) in quanto indipendenti dal soggetto; e, dunque, secondo la prospettiva holderliniana presa sopra in considerazione a proposito della religiosa sobrietà del dettato poetico (*supra* II, 1, 2). In secondo luogo, la interpretazione oggettiva dei fenomeni nelle idee è riconducibile alla *Objektivität* che Benjamin, nella *Doktordissertation*, attribuisce ai giudizi dei romantici (BENJAMIN, 10 Begr., p. 87), e più in generale alla loro concezione della critica. (A proposito di un giudizio di August Wilhelm Schlegel su Calderón riportato in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin parla di *frappierende Sicherheit*) (idem, 29 Ur., p. 272). Nel primo romanticismo tedesco, la critica acquista indipendenza dalla opera d'arte da cui pure è occasionata («Sie [*scilicet* die Kritik] ist vielmehr ein Gebilde, das zwar in seinem Entstehen vom Werk veranlaßt, in seinem Bestehen jedoch unabhängig von ihm ist») (idem, 10 Begr., p. 118). Anzi si fa strada la convinzione teoretica della più alta positività di ogni critica (*theoretische Ueberzeugung von der höchsten Positivität aller Kritik*) (p. 119) e persino quella, paradossale, del superiore valore della critica rispetto all'opera (*die Paradoxie einer höheren Einschätzung der Kritik als des Werkes*) (p. 130).

«La legittimazione della critica – scrive Benjamin –, che a fronte di ogni produzione poetica pone questa [*scilicet* la critica] in quanto *istanza oggettiva*, consiste nella sua natura prosaica» (*Die Legitimation der Kritik, welche diese als objektive Instanz aller poetischen Produktion gegenüberstellt besteht in ihrer prosaischen Natur*) (p. 119). La accezione di oggettività dei romantici viene così ricondotta, attraverso il prosaico, al suo stretto legame con la *Nüchternheit* holderliniana, in cui quella oggettività perviene alla sua più chiara definizione. Se «critica è la esposizione del nocciolo prosaico in ogni opera» (*Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk*) (*loc. cit.*), allora si può dire, anche alla luce di quanto si è detto sopra (*supra* II, 1, 2), che la oggettività della critica consiste nella esposizione in ogni opera della sua conoscibilità. Solo la perfetta esposizione di questa conoscibilità nel proprio oggetto conferisce alla critica la *dignitas* della oggettività. Tale è il suo carattere metodico, cioè oggettivamente necessario (*Methodische, d.h.*

sachlich notwendige, Kritik) (p. 130).

Benjamin ribadisce il primato di tale oggettività critica, generalmente sottostimata, proprio attraverso il riesame di quella teoria della ironia di Friedrich Schlegel che era stata sovente intesa come espressione di una esuberante soggettività (*übermütige Subjektivität*) (p. 88). Alla interpretazione oggettiva dei fenomeni della *Vorrede* pensiamo possa corrispondere, nella *Doktordissertation*, la *critica in quanto procedimento riflessivo affine alla ironia oggettiva o formale (Ironie der Form)* (pp. 92, 93). Tale ironia, a differenza di quella soggettiva o materiale (*subjektivistische Ironie* o *Ironie des Stoffes*) (pp. 90, 93) – fondata su una condotta del soggetto (*beruht auf einem Verhalten des Subjekts*) (p. 91), su una condotta intenzionale dell'autore (*ein intentionales Verhalten des Autors*) (p. 94) – rappresenta e espone un momento oggettivo nell'opera (*stellt ein objektives Moment am Werke dar*) (p. 91).

Quindi, nella *Vorrede*, l'idea come *objektive Interpretation* dei fenomeni (idem, 29 *Ur.*, p. 214/20) non esprime la attività intenzionale di un soggetto che stabilisca una certa ipotesi su un oggetto. Spiegandolo concettualmente quello non farebbe altro che rappresentarlo secondo la propria prospettiva, cioè intenzionalmente. Il sintagma *interpretazione oggettiva* va ascoltato, piuttosto, nella sua voce ossimorica che allude a una sorta di operazione conoscitiva riflessiva che muove dall'oggetto e termina nell'oggetto stesso. Nelle parole di Schlegel richiamate da Benjamin, la critica fa sì che, riflessivamente, l'opera non soltanto giudichi se stessa, ma esponga se stessa (*das Werk "beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar"*) (idem, 10 *Begr.*, p. 119). La «critica dell'opera – scrive Gianni Carchia – è la sua autoriflessione, dispiegarsi del germe ad essa immanente» (CARCHIA, 4, p. 31).

Da qui non solo la *contemplazione come sollecitazione*, per cui «osservare una cosa deve significare soltanto eccitarla alla conoscenza di sé» (p. 28); ma anche l'*idea come risveglio della cosa*, conformemente a quanto lo stesso Carchia afferma in relazione al passo di Schlegel da ultimo richiamato, definendo la critica come «esperimento nell'opera d'arte tramite il quale l'opera stessa deve venire risvegliata alla sua riflessione e così portata alla coscienza ed alla conoscenza di se stessa» (p. 29).

V. Concetti

Benjamin lega l'ufficio del filosofo all'assolvimento di un solo compito da leggere però contemporaneamente in due sensi: «la salvazione dei fenomeni e la rappresentazione delle idee» (*die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/26-7). La *Rettung der Phänomene* si richiama qui esplicitamente alla teoria platonica. La espressione benjaminiana traduce infatti la celebre formula τὰ φαινόμενα σώζειν (cfr. p. 214), attribuita allo stesso Platone, e tramandata attraverso il commento di Simplicio di Cilicia al *De coelo* aristotelico.

Se la *Rettung* si compie attraverso la dissoluzione della nuda empiria (*Verlöschen bloßer Empirie*) (p. 212), ovvero lo scioglimento – *Lösung* (p. 214) o *Auslösung* (p. 215/6) – della confusione meramente empirica a opera dei concetti, non per questo la *Aufgabe der Darstellung* (p. 212), la *Beschreibung der Ideenwelt* (p. 223), deve necessariamente coincidere con una classificazione concettuale dei fenomeni. Si dà infatti una ulteriore possibilità, un metodo cioè per rappresentare le idee e salvare i fenomeni che non ricada in nessuna delle tre vie seguenti: *separazione* secca dell'idea dal fenomeno (le idee, infatti, devono in qualche modo raggiungere, *erreichen*, i fenomeni) (p. 214/24); *mediazione* attraverso categorie concettuali classificanti (il titolo di un paragrafo della *Vorrede* recita in modo eloquente *Idee nicht klassifizierend*, «Idea non classificante») (pp. 218-20); *immediatezza* «per incorporazione» del fenomeno nell'idea (le idee non contengono i fenomeni, appunto, *durch Einverleibung*) (p. 214/21).

Nella *Vorrede*, Benjamin rifiuta ogni sorta di mediazione deduttiva e induttiva tra empirico e ideale. Ma, ricavato da ciò un vuoto, aperta una discontinuità tra questi due ordini, sembra che egli elegga proprio in tale scarto la sede del proprio laboratorio teoretico e il luogo stesso della articolazione tra i due ordini. Tutto sta nell'intendere correttamente questa discontinuità. In margine a dei passi gnoseologici benjaminiani, Carchia glossava che «compito della conoscenza autentica» è esattamente *calarsi nell'abisso tra apriorità e empiria* (CARCHIA, 4, p. 24).

Articolazione si dà solo per zone di vuoto, per salti e discontinuità. La *Gliederung*, infatti, non è *sprunglos*, cioè senza salti (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213); non è un rapporto continuo, un passaggio graduale. Ciò è quanto accade invece nella mediazione induttiva o deduttiva che proceda secondo una

ininterrotta direzione lineare (*ununterbrochene Linienführung*) (p. 223). La articolazione è, bensì, un *rapporto per discontinuità*, che segue una ritmica intermittente (*intermittierende Rhythmik*) (p. 208). È a questa ritmica che va ricondotto il gesto metodologico benjaminiano. L'idea non è forma semplicemente separata dal sensibile, bensì *configurazione di dingliche Elemente* (p. 214), cioè articolazione e coordinazione di quegli elementi cosali in cui i concetti hanno sciolto (*Verlöschen; Lösung*) (pp. 212, 214) o scomposto (*Aufteilung*) (p. 213) la nuda empiria (*bloße Empirie*) (p. 212), il grezzo stato empirico (*roher empirischer Bestand*) (p. 213). Simili operatori concettuali, dunque, non producono un continuo di mediazioni graduali: piuttosto, *sollecitano nei fenomeni e tra i fenomeni articolazione e coordinazione* (*Gliederung und Anordnung*) (p. 223; cfr. pp. 214, 214/20). Per questo, senza contraddire alla separatezza tra empirico e ideale da cui muove – in particolare quando recisamente afferma che «come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a quello di ciò che essa coglie» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereich als das von ihr Erfasste*) (p. 214/25-7) –, Benjamin può scrivere che

Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214)

{Nella misura in cui la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, si compie la *Darstellung* [rappresentazione e esposizione] delle idee nel medio della empiria.}

Dunque, proprio perché riesca nella esposizione dell'idea nel medio della empiria, il filosofo deve servirsi di una sorta di intercessore dei fenomeni, un mediatore che li renda sensibili all'idea. Il filosofo non può rinvenire già pronta nei fenomeni la rappresentazione dell'idea, proprio perché essi non sono incorporati in questa. Gli elementi dei fenomeni vanno estratti dall'empirico, e ciò è possibile solo attraverso il ruolo mediatore dei *concetti*. Connaturale a questi ultimi è la vocazione a scomporre (*Aufteilung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213); essi realizzano le condizioni del comporre in figura (*Zuordnung*) (p. 214), e dunque della *Darstellung*, del rappresentare e dell'espone. Ma simili caratteristiche concettuali – ruolo mediatore (*Vermittlerrolle*) (*loc. cit.*) e vocazione analitica (*begriffliche Analysis*) (p. 221) – non sono ciò che realizza una semplice mediazione, ossia un passaggio progressivo e continuo tra sensibile e ideale. La analisi operata dai concetti contribuisce piuttosto a aprire, nel grezzo stato empirico, delle *discontinuità articolanti*, che vanno

tenute ben distinte da una mediazione graduale.

Sembra perciò che il testo della *Vorrede* inviti a tracciare un distinguo tra *due tipi di operatori concettuali*. Al primo tipo appartengono gli strumenti di mediazione che operano per ininterrotte deduzioni (*ununterbrochene Linienführung begrifflicher Deduktionen*) (p. 223), per relazioni deduttive senza salti (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (p. 213). I concetti del secondo tipo – da ricondurre al concetto «nella sua forma pura» (*in seiner reinen Form*) (idem, 27, p. 933), cui, solo, evidentemente, si rivolge l'interesse di Benjamin – svolgono invece un ruolo intermediario (*Vermittlerrolle*), *leihen*, cioè conferiscono, concedono ai fenomeni la capacità di *partecipazione* (*Anteil*) all'essere delle idee (*Durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen*) (idem, 29 Ur., p. 214). Si potrebbe anche dire che tali i concetti del secondo tipo «prestano» nel senso di *praestare*, dunque garantiscono e intercedono affinché i fenomeni *prendano parte* all'essere delle idee. La partecipazione richiede che i fenomeni mostrino di possedere già, per così dire, alcune delle caratteristiche strutturali di quell'essere, e in particolare – dato che il mondo delle idee presenta una struttura discontinua (*discontinuierliche Struktur der Ideenwelt*) e un ordine articolato (*Gliederungen*) (p. 213) – la discontinuità e la articolazione. Questo ci sembra il senso del passo in cui esplicitamente si afferma che solo ridotti nei loro elementi, e non conservati nella loro integralità, i fenomeni possono partecipare all'essere delle idee, e venire così salvati:

Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 213)

{I fenomeni entrano nel regno delle idee non integralmente, e cioè nel loro grezzo stato empirico commisto di apparenza, ma salvati solo nei propri elementi.}

Ma in cosa consiste tale *leihen*, *praestare*, garantire, intercedere? Se queste operazioni connotano il compito che il concetto genuino deve assolvere, allora, in mancanza di una esplicita definizione, sarà un confronto per contrasto con il concetto in senso deteriore a permetterci di ricavare alcuni tratti salienti della *Aufgabe des Begriffes*.

Se Benjamin sembra sottintendere due generi di concetti è perché,

ammettendo che la mediazione induttiva o deduttiva definisce la relazione tra ideale e sensibile, si finirebbe per elidere ogni distinzione tra concetti e idee, cioè *si degraderebbero le idee in concetti (die Idee zu Begriffen herabwürdigend)* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223). Diversamente da ciò che vorrebbe farci credere «una certa tradizione, gerarchica e scolastica, del platonismo» – *tradition tenace et paresseuse*, la qualifica Victor Goldschmidt (cfr. GOLDSCHMIDT, I, p. 46 e n. 3; pp. 80-2; p. 120) –, l'idea non può essere un «concetto sommo» (CARCHIA, 4, pp. 125-6). Le idee finirebbero per esprimere solo una *generalità della media (Allgemeinheit des Durchschnitts)* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218). Per di più, una generalità ricavata dal calcolo della media snaturerebbe anche i fenomeni, in quanto una «astratta classificazione» (in senso crociano) (cfr. p. 225) lascerebbe cadere «ciò che in essi è singolare» (*ihr Einzelnes*) (*loc. cit.*), e, sussumendo in una classe il fenomeno, lo si priverebbe del suo «unico-estremo» (*das Einmalig-Extreme*) (p. 215/9). Ma l'idea, a differenza dei concetti, non definisce alcuna classe (*bestimmt keine Klasse*) (p. 218), e – ciò è un punto decisivo della posizione benjaminiana – proprio per questo nell'idea è possibile la salvazione delle singolarità fenomeniche. Ciò non significa, tuttavia, che l'idea viene così resa incapace di universalità. Al contrario: *Das Allgemeine ist die Idee* – «L'universale è l'idea» (p. 215/13). La generalità della media, invece, incarna un universale degenerare: *Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt* – «Voler presentare l'universale come media è deviante» (p. 215/12-3). Per questo resta del tutto estraneo alla intenzione benjaminiana volere ricondurre – come altri ha invece deliberatamente inteso – la differenza tra idea e concetto al contrasto tra la «universalità» concettuale e una davvero enigmatica «non universalità» (*sic*) ideale (DIDI-HUBERMAN, pp. 22-4).

Se dunque i fenomeni devono essere ridotti in elementi per costituire una configurazione e prendere così parte all'essere delle idee, allora, visto lo iato insuturabile tra sensibile e ideale, si dovrà giocoforza ammettere un operatore intermedio. Benjamin lo pensa come un ulteriore tipo concettuale che svolga il proprio ruolo intermediario (*Vermittlerrolle*) in conformità alla *Aufgabe der Idee* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/29). Questo ruolo definisce la autentica *Aufgabe des Begriffes* (p. 215/7). I concetti di questo tipo, veri e propri intercessori e garanti, sono *al servizio delle idee* per garantire, allo stesso tempo, la *salvazione delle singolarità fenomeniche*. Perciò: *solo* «la schiera dei concetti, che *serve* la rappresentazione di una idea, realizza quest'ultima come configurazione degli elementi cosali» – *Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration*

von jenen (p. 214/16-7; sottolineatura nostra). È questo uno dei passi della *Vorrede* che riteniamo giustifichi la distinzione tra i due tipi concettuali.

Se si tiene ferma la necessità della *Vermittlerrolle*, allora lì dove vibri più decisa la condanna dei concetti, risuonerà più viva anche la esigenza di un secondo tipo concettuale, o di un concetto autentico, che garantisca l'assolvimento della *Aufgabe des Begriffes*. Con questo accorgimento si provi a leggere il seguente passo:

Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf ihre Gliederung und Anordnung herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das gleiche durch deren Projizierung in ein pseudo-logisches Kontinuum.
(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 223)

{Se l'induzione degrada le idee in concetti attraverso la rinuncia alla loro [*scilicet* delle idee] articolazione e coordinazione, la deduzione fa lo stesso [cioè: fa decadere le idee in concetti] attraverso la proiezione di questi in un continuo pseudo-logico.}

La condanna pronunciata nei confronti dei concetti va qui rivolta *solo* a quei *Gattungsbegriffe* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214/28) che operano, tanto nella induzione che nella deduzione, come *concetti produttori di medie*. Essi soltanto esprimono la pseudo-logica di una ininterrotta prospettiva lineare (*ununterbrochene Linienführung*) (p. 223), e pertanto risultano inservibili alla rappresentazione delle idee. Pseudo-logica è, anzi, ogni chiusura sistematica (*systematische Geschlossenheit*) (p. 213). Essa saprebbe rappresentare solo una unità senza salti (*sprunglose Einheit*) (*loc. cit.*). Invece, il sistema – scrive Benjamin – ha validità esclusivamente dove risulti ispirato nelle sue linee fondamentali dalla costituzione del mondo delle idee (*Nur dort, wo das System in seinem Grundriß von der Verfassung der Ideenwelt selbst inspiriert ist, hat es Geltung*) (*loc. cit.*). E il mondo delle idee presenta una struttura discontinua (*diskontinuierliche Struktur der Ideenwelt*) (*loc. cit.*).

La *Kette der Deduktion* (p. 212), ovvero il continuo deduttivo di una concatenazione senza lacune (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (p. 213), esprime una falsa logica proprio per la sua rigida continuità, per il suo *essere priva di lacune* (*Lückenlosigkeit*) (*loc. cit.*). Si tratta di un continuo deteriore, una sequenza «nomoteticamente definibile» per «deduzione da assiomi predefiniti» (CACCIARI, 2, p. 250), in un orizzonte *chiudibile e predefinitibile* sulla base di una legge (pp. 250, 252). Affatto dissimile da tale procedere deduttivo

risulta il discontinuo del *mundus intelligibilis*, vale a dire quell'«essere non intenzionale costituito da idee» che, nelle parole di Benjamin, definisce la verità – *Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 216). Ciò rende inservibile il continuo deduttivo non solo ai fini della rappresentazione delle idee, ma anche di quasivoglia impresa filosofica, se è vero, come scrive Benjamin, che il regno del pensiero filosofico non si dispiega lungo una ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni, ma in una descrizione del mondo delle idee – *Das philosophische Gedankenreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen, sondern in einer Beschreibung der Ideenwelt* (p. 223). Quel continuo, quindi, può produrre solo una falsa unità (*falsche Einheit*) (p. 213). Falsa proprio perché non tollera articolazioni (*Gliederungen*) (loc. cit.), cioè vuoti articolanti. Proprio questi ultimi sono essenziali alla speciale opera descrittiva a cui è chiamato il filosofo; opera che, come si è detto, consiste in una *kontemplative Darstellung* (p. 209).

VI. Estremi

I critici però compiono tutti un errore... notano le somiglianze. Invece nell'arte (ma anche nella scienza) ha più senso chiarire la specificità di un fenomeno.

Solo a quei concetti che operano nel senso della articolazione Benjamin assegna un preciso ufficio teoretico. A essi compete la autentica *Aufgabe des Begriffes*, coordinata alla rappresentazione delle idee e alla salvazione dei fenomeni. Come si è visto, data la costitutiva separatezza tra sensibile e ideale, non si dà una diretta comunicazione tra idee e fenomeni:

Sie [*scilicet* die Ideen] dienen nicht der Erkenntnis der Phänomene und in keiner Weise können diese [*scilicet* die Phänomene] Kriterien für den Bestand der Ideen sein. Vielmehr erschöpft sich die Bedeutung der Phänomene für die Ideen in ihren [*scilicet* der Phänomene] begrifflichen Elementen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/33-6)

{Esse [*scilicet* le idee] non servono alla conoscenza dei fenomeni, e in nessun modo questi possono essere criteri per la esistenza delle idee. Piuttosto il significato dei fenomeni per le idee si esaurisce nei loro [*scilicet* dei fenomeni] elementi concettuali.}

I fenomeni rilevano in qualche modo per le idee solo in quanto ridotti in

elementi. È già propria del pensiero di Platone – lo ha mostrato Victor Goldschmidt – la esigenza di discernere nelle cose sensibili degli *elementi* da trasporre tali quali sono, senza cioè ulteriori elaborazioni, nell'ordine intelligibile (*discerner dans les choses sensibles des «elements» transposables tels quels dans l'ordre intelligible*) (GOLDSCHMIDT, 1, p. 90). Tanto che, per la dialettica platonica, le cose più banali racchiuderebbero gli stessi elementi di cui sono fatte le forme preziose (*les choses les plus banales renferment les mêmes éléments dont sont faites les Formes précieuses*) (p. 120). Crediamo che Benjamin, ponendo – come si è visto – il proprio gesto teoretico sotto la insegna del τὰ φαινόμενα σώζειν, attribuisca a quelli che egli chiama «elementi di conoscenza» (*Elemente der Erkenntnis*) (BENJAMIN, 27, p. 933, nota; cfr. p. 215/2, 6) un valore affatto prossimo agli elementi platonici. Come nel metodo benjaminiano, così in quello platonico si tratta di «estrarre elementi» dalle cose sensibili (cfr. GOLDSCHMIDT, 1, pp. 97, 106).

È dunque necessaria una operazione che prepari i fenomeni alla partecipazione all'intelligibile, e li renda disponibili alla loro stessa salvezza:

Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 213)

{I fenomeni entrano nel regno delle idee non integralmente, e cioè nel loro grezzo stato empirico commisto di apparenza, ma salvati solo nei propri elementi.}

Non in un confuso aggregato empirico, ma solo digrossati, scomposti (*aufgeteilt*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213) negli elementi minimi di una struttura estremamente sobria, i fenomeni si preparano a prendere parte (*teilhaben*) (*loc. cit.*) a quel regno. Ma tale riduzione elementare non è spontanea, ha bisogno di un operatore analitico che la compia. Una simile scomposizione (*Aufteilung*) (*loc. cit.*) è il compito precipuo dei concetti genuini. Da qui il qualificare *concettuali* (*begriffliche Elemente*) (p. 214/36) gli elementi in cui esita questa scomposizione analitica. Analizzare (ἀναλύειν) concettualmente i fenomeni significa scioglierli e risolverli (*Lösung; Verlöschen*) (pp. 214, 212) nei loro *elementi estremi*, ovvero creare in essi interstizi o spazi che possano dare luogo a articolazioni. E articolazione si dà solo liberando i fenomeni dal loro grezzo stato empirico (*ihrer roher empirischer Bestand*) (p. 213):

Die [*scilicet* die Begriffe] sind es, welche an den Dingen die Lösung in die Elemente vollziehen. Die Unterscheidung in Begriffen ist über jedweden Verdacht zerstörerischer Spitzfindigkeit erhaben nur dort, wo sie auf jene Bergung der Phänomene in den Ideen, das Platonische τὰ φαινόμενα σώζειν es abgesehen hat. Durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen. Und eben dieser Vermittlerrolle macht sie [die Phänomene] tauglich zu der anderen, gleich ursprünglichen Aufgabe der Philosophie, zur Darstellung der Ideen. Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren [*scilicet* der dinglichen Elemente] Konfiguration.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 213-4)

{Sono essi [i concetti] che operano la soluzione [*Lösung*] delle cose nei loro elementi. Il distinguere per concetti si affranca dal sospetto di una cavillosità distruttiva solo dove si rivolga all'accoglimento dei fenomeni nelle idee, al platonico τὰ φαινόμενα σώζειν. Tramite il proprio ruolo mediatore i concetti garantiscono ai fenomeni la partecipazione all'essere delle idee. E appunto questo ruolo mediatore li [*scilicet* i fenomeni] rende idonei all'altro compito, ugualmente originario, della filosofia, cioè la rappresentazione delle idee. Nella misura in cui la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, si compie la *Darstellung* [rappresentazione e esposizione] delle idee nel medio della empiria. Poiché non in sé stesse, ma unicamente e soltanto in una coordinazione di elementi cosali nel concetto, le idee si rappresentano. E, precisamente, esse fanno questo come loro [*scilicet* degli elementi cosali] configurazione.}

Come viene precisato all'inizio di questo densissimo passo, estratto dal paragrafo *Aufteilung und Zerstreung im Begriff* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 213-4), la scomposizione operata dai concetti non deve cadere in una mera *Zerstreung*, cioè in una disgregazione cavillosa che semplicemente disperde (*zerstörerische Spitzfindigkeit*) (p. 214). Ciò viene scongiurato solo nella misura in cui la analisi concettuale (*Unterscheidung in Begriffen*) (*loc. cit.*) interceda per i fenomeni e al tempo stesso si tenga al servizio delle idee, ossia solo a condizione che tale analisi non perda di vista i compiti filosofici, egualmente originari (*gleich ursprünglich*) (*loc. cit.*), della salvezza di quelli e della rappresentazione di queste.

La rappresentazione delle idee e la salvezza dei fenomeni – lo si è già visto – possono dirsi felicemente riusciti solo attraverso l'assolvimento coordinato di due compiti teoretici distinti, che Benjamin assegna separatamente al concetto (*Aufgabe des Begriffes*) (p. 215/7) e alla idea (*Aufgabe*

der Idee) (p. 214/29-30). In una prima approssimazione è possibile affermare che il compito dei concetti sia digrossare, rarefare i fenomeni, mentre quello della idea riconoscerli come elementi della propria configurazione. È principalmente questa seconda *Aufgabe* a essere esposta nel paragrafo qui in commento, significativamente titolato *Idee als Konfiguration* (pp. 214/16-215/27). L'idea – lo si vedrà diffusamente in seguito – assolve questo suo compito richiamando i fenomeni *intorno* a sé, in una configurazione, quindi in maniera affatto dissimile dal concetto di genere (*Gattungsbegriff*) (p. 214/27-2), che li afferra, comprende e classifica secondo le *specie*, e li pone *sotto* di sé (*die Arten unter sich begreift*) (p. 214/29), cioè, appunto, al di sotto di un genere.

Tuttavia, come si è cercato di mostrare, esiste una incombenza (*Aufgabe*) del concetto, o meglio una diversa tipologia concettuale, che non si oppone al compito della idea, ma che, anzi, lo serve, coordinandovisi, e così contribuendo in modo essenziale al suo assolvimento. L'ufficio precipuo di un simile concetto consiste nella *Auslösung*, la *estrazione degli elementi estremi dai fenomeni*. Estrazione che ci sembra vada intesa in un senso analogo a quello in cui Goldschmidt ha scritto, a proposito del metodo platonico, di *elementi estratti dalle cose sensibili* (cfr. GOLDSCHMIDT, I, pp. 97, 106).

A proposito degli elementi che accedono alla configurazione dell'idea, Benjamin osserva:

Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/6-8)

{E precisamente quegli elementi, la cui estrazione [*Auslösung*] dai fenomeni è compito [*Aufgabe*] del concetto, si trovano illuminati nel modo più netto agli estremi.}

Dallo scritto giovanile *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1914-5), si apprende che, per Benjamin, l'idea del compito è correlata a quella della soluzione (*die Idee der Aufgabe, entsprechend der Idee der Lösung*) (BENJAMIN, I, p. 107). Ma è già all'interno del cosmo terminologico dei romantici, come ha notato Antoine Berman, che vige uno speciale rapporto tra *Aufgabe* e *Auflösung*, tensione e risoluzione (BERMAN, p. 40). Questo legame è visibile *letteralmente* nella *Vorrede*. Nella pagina appena citata, come anche in altre, al ricorrere del termine *Aufgabe* di volta in volta risponde, in contiguità più o meno immediata, una *Lösung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214), una *Auslösung* (p. 215/6), un

Verlöschen (p. 212) o un *sich löschen* (*loc. cit.*). Tutti questi termini ruotano intorno al verbo λύειν, che, nel suo valore attivo, significa sciogliere, slegare, liberare, riscattare. Il compito del concetto, così come concepito da Benjamin, cioè considerato nel suo ambito specifico ma coordinato a quello della idea, consisterà quindi nel *liberare gli estremi* dei fenomeni.

Il concetto svolge un compito analitico. Nell'estremo è visibile la natura dell'opera di *Aufteilung* (p. 213), ossia di scomposizione concettuale. «Dall'estremo – scrive Benjamin – promana il concetto» (*Vom Extremen geht der Begriff aus*) (p. 215/15-6). E ancora, nello stesso senso: «il necessario volgere all'estremo è ciò che dà la norma alla formazione del concetto nella ricerca filosofica» («Die notwendige Richtung aufs Extreme, als welche in philosophischen Untersuchungen die Norm der Begriffsbildung gibt [...]») (p. 238). Qual è dunque il senso della liberazione degli estremi fenomenici? Il concetto sembrerebbe il catalizzatore che favorisce il prodursi di una reazione, o l'ottenimento di un preparato, di una *Darstellung*. Va qui ricordato che, nella *Doktordissertation*, precisamente in chiusura della analisi sulla critica romantica, Benjamin segnalava la accezione chimica del termine *Darstellung* nel lessico di Schlegel – “*Darstellung*” *im Sinne der Chemie* (idem, *10 Begr.*, p. 119) –, e potrebbe averla voluta in parte conservare anche nel proprio, tacitamente. Se così fosse, allora non sarebbe del tutto fuori luogo esprimersi mutuando alcuni termini tecnici della chimica per descrivere l'operato del concetto, teso, nel suo speciale ruolo mediatore (*Vermittlerrolle*), a rendere i fenomeni idonei (*macht sie tauglich*) alla rappresentazione delle idee (*zur Darstellung der Ideen*) (idem, *29 Ur.*, p. 214). Il concetto, si potrebbe dunque affermare, svolge la *catalisi dei fenomeni*, ovvero lo scioglimento (κατάλυσις) degli elementi estremi nei fenomeni-reagenti, e in tale modo, senza prendervi parte, sollecita l'innesco di una reazione tra questi che dia luogo a quel preparato che è la esposizione, la *Darstellung*, della idea.

La liberazione degli estremi – lo si deve precisare subito – non è un dissolvere le peculiarità del fenomeno per ricavarne un tratto comune o una media (*Durchschnitt*) (p. 218), per dare luogo a una classe omogenea o a una specie. Al contrario: si tratta di toccare nel fenomeno la sua singolarità unica-estrema (*das Einmalig-Extreme*) (p. 215/9), di assolutizzarla, assolverla, liberarla, e quindi renderla disponibile alla salvezza nell'idea. Tale è il senso della penetrazione della empiria, del approfondimento verso il suo medio (*Mittel der Empirie*) (p. 214), via che, sola, apre alla rappresentazione dell'idea e, quindi, alla salvezza dei fenomeni. Si ricorderà, infatti, il già

citato passaggio in cui Benjamin afferma la reciprocità e la simultaneità di queste due operazioni: «Nella misura in cui la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, si compie la *Darstellung* delle idee nel medio della empiria» (*Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie*) (loc. cit.). A questo proposito Carchia precisa che «le cose hanno una loro identità che non è da dissolvere, ma da stimolare» (CARCHIA, 4, p. 70). Sciogliere gli estremi, quindi, non vuole dire dissolverli, ma liberarli, assolverli; estrarre gli estremi non significa ricavare una media astraendo dai fenomeni, ma assolutizzare, slegare le singolarità fattizie. Una simile λύσις rarefà la composizione dei fenomeni, sollecitandone *Gliederung und Anordnung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223), cioè articolazione (*Gliederung*) (p. 213) e disposizione coordinata (*Zuordnung* o *Anordnung*) (pp. 214; 214/20). Non si tratta perciò di disporre e ordinare dall'alto una generalità raggiunta attraverso il calcolo della media; ciò è quanto farebbe il concetto di genere, il quale afferra e pone sotto di sé le specie (*wie der Gattungsbegriff die Arten unter sich begreift*) (p. 214/28-9), «manipolando e costruendo» secondo l'«arbitrio» o il «capriccio» della *intentio* terminologica e soggettiva (CARCHIA, 4, pp. 70-1). La *Auslösung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/6) degli estremi operata dai concetti benjaminiani non determina invece alcuna classificazione specifica; bensì rende i fenomeni ricettivi e sensibili alla forza della idea, li prepara, cioè, alla *Nähe* (p. 215/18), alla vicinanza di questa. Così il compito del concetto si coordina a quello dell'idea, e il compito di quest'ultima – giova ripeterlo – consiste nella salvezza delle singolarità fenomeniche all'interno di una configurazione, non nella loro classificazione.

In questo senso, la *Vermittlerrolle*, il «ruolo da intermediario» del concetto sarebbe la operazione di un *medium* «interpretato funzionalmente», ovvero un *intermediary agent*, un medio con le seguenti *functional properties*: «the one “in between” is in a position to establish connections between units otherwise isolated, to serve as intermediary» (SPITZER, 1, p. 204). Vedremo in seguito (*infra* II, 7) come il *Mittel der Empirie* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214), il «medio della empiria» – in cui, come si è detto, l'agente intermediario fa sì che l'idea e i fenomeni in qualche modo si raggiungano – sia un *medium* con tutt'altro valore semantico e, dunque, con una ben diversa valenza teoretica.

VII. *Idea*

Forse si può eliminare completamente la prospettiva del soggetto e dell'oggetto.

Il ripensamento dello statuto dei concetti – non più meri calcolatori di medie ma estrattori di estremi e servitori delle idee – rientra nel più vasto programma per una *kommende Erkenntnistheorie* (BENJAMIN, 8 Prog., p. 163), una «teoria della conoscenza che viene», redatto da Benjamin nel corso di una meditazione gnoseologica ripetutamente ripresa negli anni. Uno dei punti fermi di tale riflessione squisitamente teoretica che emerge già in alcuni frammenti del 1920-21, ma può essere rintracciata fin nei lavori giovanili, e in particolare in *Über das Programm der kommende Philosophie* (1918), è la consapevolezza che il rapporto conoscente/conosciuto è gravato dalla *falsa disgiunzione* per cui «la conoscenza sarebbe o nella coscienza di un soggetto conoscente o nell'oggetto (cioè a esso identica)» – *die falsche Disjunktion: Erkenntnis sei entweder im Bewußtsein eines erkennenden Subjekts oder im Gegenstand (bezw. mit ihm identisch)* (idem, 13, p. 46). Una simile relazione conoscitiva tra due entità metafisiche (*Beziehung zwischen zwei metaphysischen Entitäten*) (idem, 8 Prog., p. 163) è proprio quanto già nel 1918 denuncia chiaramente il programma per una *kommende Philosophie*. La denuncia si farà, se possibile, ancora più netta nella *Vorrede*, in cui ciò che esige di essere rappresentato – l'idea – è del tutto irriducibile all'oggetto della conoscenza. Dove la sfera della conoscenza sia il dominio in cui impera la relazione tra concetti, ovvero lo schema della sussunzione (*Das Verhältnis der Begriffe – und dieses herrscht in der Sphäre der Erkenntnis – untersteht dem Schema der Subsumtion*) (idem, 12, p. 24), lì l'oggetto della conoscenza definito nella *intentio* concettuale non sarà mai la verità (*Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit*) (idem, 29 Ur., p. 216). La verità – «essere senza intenzione composto da idee» (*ein aus Ideen gebildetes intentionloses Sein*) (loc. cit.) – viene perciò risolutamente distinta dall'oggetto di conoscenza a cui si è soliti parificarla («Wahrheit [ist unterschieden] von dem Gegenstande der Erkenntnis, den man ihr gleichzusetzen sich gewöhnt hat») (p. 212).

Questa distinzione attiene a uno dei più profondi e originari temi della filosofia – l'*idea*:

Immer wieder wird als eine der tiefsten Intentionen der Philosophie in ihrem Ursprung, der Platonischen Ideenlehre, sich der Satz erweisen, daß der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der Wahrheit.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 209)

{Sempre di nuovo si rivelerà come una delle più profonde intenzioni della filosofia alla sua origine, della teoria platonica delle idee, il principio per cui l'oggetto della conoscenza non coincide con la verità.}

Tuttavia – e ciò è decisivo – l'idea si presenta nella *Vorrede* non solo come parte dell'essere senza intenzione della verità (dove «senza intenzione» significa – lo si è visto – «non riconducibile alla relazione soggetto/oggetto»), bensì anche come *puro visibile*, ovvero – potremmo dire utilizzando lo stesso frammento in cui si denuncia la falsa disgiunzione sopra esposta – momento della *Erkennbarkeit*, della «conoscibilità» (BENJAMIN, 13, p. 46). Infatti gli oggetti empirici di cui si occupa la ricerca benjaminiana sono quelli capaci, per così dire, di un *eccesso di luminosità*, o che è possibile cogliere nel momento in cui mostrano *un di più di visibilità*. Tale momento è appunto quello della *Erkennbarkeit* – lo *Jetzt der Erkennbarkeit* (loc. cit.), l'«ora della conoscibilità». La celebre formula, secondo i curatori delle *Gesammelte Schriften*, farebbe la sua prima comparsa proprio in *Erkenntnistheorie* (1920-21), il frammento qui convocato. Come è noto, essa formula svolge un ruolo apicale tanto nella sezione gnoseologica del *Passagen-Werk* (1927-1940) che nelle estreme tesi *Über den Begriff der Geschichte* (1940). Nella *Vorrede* il sintagma non compare, ma uno stesso evento della conoscibilità è quello rappresentato, per immagine (*gleichnisweise*), come il processo (*Vorgang*) in cui l'oggetto empirico (una opera d'arte, nella fattispecie), entrando nella sfera delle idee, esperisce l'incendiarsi del proprio involucro (*das Aufflammen der in der Kreis der Ideen eintretenden Hülle*), e la sua forma perviene così al culmine della propria forza luminosa (*in welcher seiner Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt*) (idem, 29 Ur., p. 211). In questo senso è possibile dire che la *Darstellung* benjaminiana si occupa di qualcosa di meno e, allo stesso tempo, di qualcosa di più di un oggetto di conoscenza.

Nella sfera della conoscenza domina la relazione concettuale, e la relazione tra concetti sottostà allo schema della sussunzione (*Das Verhältnis der Begriffe – und dieses herrscht in der Sphäre der Erkenntnis – untersteht dem Schema der Subsumption*) (idem, 12, pp. 23-4). Secondo tale schema il concetto inferiore è contenuto nel superiore (*im Oberbegriff enthalten*) (p. 24). Si tratta del processo di specificazione in cui un genere si suddivide in specie, indefinitamente suddivisibili a loro volta in sottospecie. Lo schema della sussunzione vige in particolare nel secondo momento del sillogismo (premessa minore), quello in cui – nelle parole di Kant – si sussume una conoscenza sotto la

condizione della regola (*Zweitens subsumiere ich ein Erkenntnis unter die Bedingung der Regel*) enunciata nella premessa maggiore (*Obersatz, als die Regel*) (KANT, p. 315).

Se Benjamin non intende usare per i suoi materiali, per i suoi oggetti empirici, questo dispositivo della sussunzione, ciò è perché quanto viene così conosciuto perde in un certo senso ogni autonoma consistenza (*das Erkannte verliert in irgend einem Sinne seinen selbständigen Bestand*) (BENJAMIN, 12, pp. 23-4). Ovvero, il fenomeno, in quanto oggetto di conoscenza (*id est* di sussunzione), perde le sue peculiarità. Così si esprime Benjamin in uno dei frammenti del 1920-21, *Sprache und Logik*, il cui terzo capoverso (*loc. cit.*), può essere letto come una prima esposizione dei temi affrontati nel paragrafo qui in commento. I riscontri tematici e terminologici sono, come vedremo, puntuali.

Si è già sottolineato come siano proprio le singolarità – il fenomeno come «l'unico-estremo» (*das Einmalig-Extreme*) (idem, 29 Ur., p. 215/9) o «il singolo» (*das Einzelne*) (p. 225) – ciò che il pensiero benjaminiano intende conservare e illuminare nella propria speciale gnoseologia. Che queste singolarità vengano meno nei procedimenti della ragione sussumente è ribadito nel paragrafo della *Vorrede* che qui principalmente ci interessa in termini analoghi a quelli del frammento da ultimo citato. In tale frammento si descrive la relazione tra essenze, *Wesen*, ovvero – nei termini corrispondenti della *Vorrede* – *Wesenheiten, Ideen* (pp. 217-8). Il rapporto tra essenze viene quindi contrapposto a quello concettuale. Mentre nel secondo i concetti inferiori sono contenuti nei concetti superiori (*Die Unterbegriffe sind im Oberbegriff enthalten*), nel primo la essenza superiore non si rapporta alle altre incorporandole (*In der Sphäre der Wesen verhält sich das oberste zu den andern nicht einverleibend*) (idem, 12, p. 24). Ora, le espressioni che qualificano il rapporto concettuale e, solo *ex negativo*, quello ideale – cioè *enthalten* e *einverleibend* – ricorrono anche nel paragrafo della *Vorrede* in commento; solo che, qui, esse qualificano, sempre *ex negativo*, non il rapporto tra idee bensì quello tra idee e fenomeni. Costante rimane la critica al modello concettuale. Per cui se nelle idee non sono incorporati i fenomeni (*in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt*), se questi non sono contenuti in quelle (*sie sind in ihnen nicht enthalten*) (idem, 29 Ur., p. 214/18-9), ciò è perché il loro rapporto non è riconducibile al dispositivo concettuale, che *per induzione* isola dai fenomeni delle regolarità generali o specifiche, permettendo la formulazione di leggi generali, o *per deduzione* costruisce una

successione continua (*ununterbrochene Linienführung begrifflicher Deduktionen*) (p. 223), sempre «nomoteticamente definibile», una sequenza, cioè, in cui gli elementi si rapportano secondo ordini «predefinibili sulla base di una Legge universale» (CACCIARI, 2, p. 250).

Ma la generalità espressa dai concetti attraverso una legge sul comportamento dei fenomeni (*Gesetz der Phänomene*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/22) non può cogliere la singolarità del fenomeno. Anzi, requisito della elaborazione di una simile legge è proprio la volatilizzazione della singolarità in favore della regolarità specifica o generale. È perciò possibile affermare che se, tanto nel frammento *Sprache und Logik* quanto nel paragrafo della *Vorrede* in commento, si denuncia la incorporazione (*Einverleibung*) (p. 214/21), ciò avviene perché quest'ultima opera secondo lo «schema della sussunzione» (*Schema der Subsumption*) (idem, 12, p. 24). Sussumere qualcosa in un'altra, rendere la prima il contenuto che dà consistenza alla seconda, significa fare sì che quanto viene in tale modo conosciuto perda in un certo senso la propria autonoma consistenza (*d.h. das Erkannte verliert in irgend einem Sinne seinen selbständigen Bestand*) (loc. cit.).

La comprensione concettuale – *comprehensiones* sono, nella filosofia medievale, i concetti – non va confusa con una rappresentazione dei fenomeni secondo le idee:

Es kann also nicht als Kriterium ihres [*scilicet* der Idee] Bestandes aufgefaßt werden, ob sie [*scilicet* die Idee] das Erfafte wie der Gattungsbegriff die Arten unter sich begreift. Denn das ist die Aufgabe der Idee nicht.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/27-30)

{Non può quindi venire stabilito quale criterio della sua [*scilicet* della idea] consistenza che essa [*scilicet* l'idea] afferri ciò che è colto così come il concetto di genere [afferra] le specie sotto di sé. Poiché questo non è il compito della idea.}

Das Erkannte (BENJAMIN, 12, p. 24), ciò che è conosciuto per comprensione concettuale, non va confuso con *das Erfafte*, ciò che è colto dall'idea. *Der Begriff*, il concetto, *begreift unter sich*, afferra e comprende al di sotto del genere da esso individuato. Ma l'idea coglie la singolarità del fenomeno, la salva. La salva interrompendo lo schema della ragione sussumente. Ovvero non autorizzando alcun continuo deduttivo.

E tuttavia, quella che sembrerebbe essere una aggressione della ragione sussumentemente ai danni delle peculiarità fenomeniche subisce un inevitabile contraccolpo, rappresentato dal fatto che sono in realtà i concetti a venire *determinati* nella estensione e nel contenuto (*Umfang und Inhalt*) (idem, 29 Ur., p. 214/38) da quella stessa indeterminata caoticità del mondo sensibile che essi vorrebbero sussumere completamente in un continuo di specie e generi; infatti, restando tale *caos* in maggiore o in minore misura comunque insussumibile, il numero e il tipo delle specificazioni finisce per poggiare sul *caso* (*die Art und Anzahl der Spezifikationen eines Oberbegriffs in Unterbegriffe beim Zufall liegt*) (idem, 12, p. 24). Da qui una decisiva differenza tra concetti e idee:

Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenzen Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu den Ideen insofern ihr Verhältnis das umgekehrte, als die Idee als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/36-215/3)

{Mentre i fenomeni, attraverso la loro esistenza, il loro essere in comune, le loro differenze, determinano estensione e contenuto dei concetti che li comprendono, il loro [*scilicet* dei fenomeni] rapporto con le idee è inverso, in quanto l'idea, quale oggettiva interpretazione dei fenomeni – o piuttosto dei loro elementi –, ne determina solo la reciproca coappartenenza.}

L'idea, perciò, al contrario dei concetti, non contenendo i fenomeni per via della sua «irriducibile differenza» rispetto al fenomenico (il frammento parla, a proposito delle essenze superiori, di una *unreduzierbare Disparatheit*) (BENJAMIN, 12, p. 24), poiché «come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste*) (idem, 29 Ur., p. 214/25-7), incarna perfettamente la forza che *determina* la coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) tra i fenomeni, e che quindi li domina (*durchwaltet*) (idem, 12, p. 24). Ma ciò che essa determina, l'oggetto della sua *Durchwaltung*, del suo dominio, riguarda *solo* la coappartenenza reciproca dei fenomeni (*erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt*) (idem, 29 Ur., p. 215/2-3), e dunque *non anche la loro appartenenza a un genere*. Si tocca qui un punto decisivo. L'idea non esprime quindi un potere classificante (*Idee nicht klassifizierend*, si è detto, è il titolo eloquente di uno dei paragrafi della *Vorrede*); essa incarna bensì una forza di *coordinazione* (*Anordnung*) (p. 214/20). Non dispone, cioè, dall'alto in basso, ordinando verticalmente secondo la gerarchia di generi e specie, subordinando *Unterbegriffe* a *Oberbegriffe*; ma

orizzontalmente, o meglio trasversalmente, operando *tra* gli elementi fenomenici.

Le idee non contengono i fenomeni per incorporazione né si volatilizzano in leggi fenomeniche («[...] sie [*scilicet* die Ideen] die Phänomene weder durch Einverleibung in sich enthalten, noch sich [...] in das Gesetz der Phänomene [...] verflüchtigen») (p. 214/20-3). Idea e fenomeno sono legati. Dipendono entrambi, sia pure per motivi diversi, dalla sopravvivenza della singolarità attraverso il processo conoscitivo. Dove questa venga meno facendo perdere al fenomeno la sua autonoma consistenza, il suo *selbständiger Bestand*, anche l'idea si volatilizza, *verflüchtigt sich*, o *bleibt dunkel* (p. 215/21), rimane oscura. Invece, secondo la emblematica immagine della madre che Benjamin pone quasi in chiusura del paragrafo in commento, l'idea *appare* – cioè, come la madre (*wie die Mutter*), comincia a *vivere visibilmente* nel pieno delle forze (*aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt*) – solo là, dove il cerchio dei suoi bambini (leggi: dei fenomeni), alla sensazione della vicinanza di lei, le si stringe intorno (*wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt*) (p. 215/16-9).

Un ulteriore tratto distintivo tra concetti e idee è dato dal fatto che il numero e il tipo delle specificazioni concettuali restano indeterminati, poiché, in linea di principio, è sempre possibile la scoperta di una nuova specie, come anche la suddivisione in ulteriori sottospecie; mentre il numero delle idee, e dunque delle possibili coordinazioni fenomeniche, è limitato. La loro infatti – a differenza di quello che nella *Mengenlehre* è definito *carattere non numerabile del continuo* (teorema di Cantor) – è una *begrenzte Vielheit* (idem, 12, p. 24), una «molteplicità limitata», in questo senso «numerata» (*gezählte*) (idem, 29 Ur., p. 223) o «numerabile» (*zählbare*) (p. 218). Le idee, proprio come gli ideali di Goethe – il paragrafo in commento stabilisce una esplicita equivalenza tra idea e ideale goethiano (*Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale*) (p. 215/19-20) – sono determinate nel numero. Benjamin nella *Doktordissertation* definisce l'*Ideal*, in quanto espressione del mosaico (*das Musaische*), il principio del puro contenuto. I puri contenuti dell'arte (*reine Inhalte aller Kunst*) che i Greci fissavano non certo causalmente a nove (*Die Griechen zählten solcher Inhalte neun, und gewiß war weder deren Art noch Zahl willkürlich bestimmt*) costituiscono come le idee benjaminiane una «molteplicità limitata» (*eine begrenzte Vielheit*) (idem, 10 Begr., p. 123). Come si vede, una decisiva corrispondenza tematica, sottolineata da una stretta corrispondenza terminologica, conferma alcuni caratteri ricorrenti

dell'idea in senso benjaminiano (e non, si badi bene, dell'idea in senso romantico, a cui – come risulta chiaramente dal testo della *Doktordissertation* su citato – l'*Ideal* goethiano si contrappone). Tanto il richiamo a una necessaria limitazione della pluralità delle idee quanto la negazione di ogni casualità nella determinazione del numero dei puri contenuti musaici sanciscono una differenza netta rispetto ai gradi potenzialmente infiniti della catena deduttiva continua (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (idem, 29 Ur., p. 213), di cui «non si possono contare tutti gli elementi costitutivi, uno per uno, mediante i numeri interi» (ZELLINI, 1, pp. 70-1). In questo senso Benjamin – come si è visto sopra in questo stesso capitolo – denunciava che il numero e il tipo delle specificazioni di un concetto superiore in concetti inferiori finisce per poggiare sul caso (*die Art und Anzahl der Spezifikationen eines Oberbegriffs in Unterbegriffe beim Zufall liegt*) (BENJAMIN, 12, p. 24).

Limitati sono a loro volta i fenomeni capaci di esprimere una singola idea. L'idea *determina* la coappartenenza reciproca dei fenomeni in quanto *solo* determinati fenomeni possono esprimerla attraverso la loro *coordinazione* (*Anordnung*) (idem, 29 Ur., p. 214/20):

Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/8-10)

{Come configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l'idea.}

Nulla è qui lasciato al caso. La rappresentazione della singola idea non resta indeterminata proprio perché gli elementi della configurazione non sono illimitati. Idea è quindi *immagine della coordinazione*. Idea è «configurazione» – appunto *Gestaltung*, *Konfiguration*, immagine di una specifica, determinata *Anordnung*. Questo il senso del titolo del paragrafo in commento, *Idee als Konfiguration*. Idea è configurazione proprio perché limitati sono i suoi componenti fenomenici.

Quale sarà dunque il criterio di selezione di tali componenti? Gli elementi della configurazione ideale sono riconosciuti grazie alla opera di isolamento e estrazione (*Auslösung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/6) compiuta dai *concetti* intesi nella specifica accezione benjaminiana di cui si è ampiamente scritto nel precedente capitolo. Nella configurazione, i fenomeni evidentemente non valgono in quanto elementi compresi in un insieme definito dalla

inclusione di ciò che è comune (*Gemeinsamkeit*) (p. 214/37) e dalla esclusione delle differenze (*Differenzen*) (p. 214/38); essi sono considerati nella loro singolarità, ovvero per il loro essere *das Einmalig-Extreme* (p. 215/9), «l'unico-estremo». La teoria gnoseologica di Benjamin enuncia perciò il suo ufficio specifico come *Wiedererkennen* (p. 227), *riconoscimento* di tali singolarità, e cioè dei soli fenomeni la cui *più interna struttura* (*innerste Struktur*) (*loc. cit.*) sia una struttura che porta il segno di una origine, di un *Ursprung*:

Die Folgerung jedoch ist nicht, daß unverzüglich jedes frühe «Faktum» als wesensprägendes Moment zu nehmen wäre. Vielmehr beginnt die Aufgabe des Forschers hier, der ein solches Faktum dann erst für gesichert zu halten hat, wenn seine innerste Struktur so wesenhaft erscheint, daß sie als einen Ursprung es verrät.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 226-7)

{Il risultato non è che ogni prematuro «fatto» sarebbe da prendere senza indugio come momento che rileva in modo essenziale. Piuttosto il compito del ricercatore comincia qui; egli deve ritenere sicuro un simile fatto solo quando la sua più intima struttura appaia così essenziale che questa lo tradisce come origine.}

L'ufficio di questa *kommende Erkenntnistheorie* consiste, quindi, non tanto nel *conoscere*, se per conoscenza si intende quella sfera in cui domina la relazione concettuale che opera secondo lo schema della sussunzione (*Das Verhältnis der Begriffe – und dieses herrscht in der Sphäre der Erkenntnis – untersteht dem Schema der Subsumption*) (BENJAMIN, 12, pp. 23-4); quanto piuttosto – quasi secondo una attitudine minorante che tuttavia finisce per rivelarsi più efficace di quella a cui si rinuncia – nel *Wiedererkennen*, nel *riconoscere* qualcosa nei fenomeni stessi (*in den Phänomenen*) (*idem*, 29 Ur., p. 227). Questo qualcosa – aggiunge Benjamin subito dopo il passaggio della *Vorrede* da ultimo citato – è un «sigillo di origine», un *Ursprungssiegel* (*loc. cit.*), che tradisce, in essi, la presenza di quella *più interna struttura*, che è *struttura di origine*. E «origine» vale qui «idea». *Ursprung ist Idee* (*idem*, 27, p. 936), annotava Benjamin in margine alla prima stesura della *Vorrede*.

Compito della *kommende Erkenntnistheorie* benjaminiana è dunque la scoperta (*Entdeckung*) (*idem*, 29 Ur., p. 227) del sigillo che porta all'esterno, benché in cifra, quella più interna struttura originaria o ideale, sigillo che, nei fenomeni, rende visibile o, meglio, rende *riconoscibile la conoscibilità stessa* – vale a dire, l'*idea*. Esso è l'indice che segnala sul dorso del fenomeno la struttura di un *Ursprungsphänomen* (p. 226), di un «fenomeno di origine», e

dunque segnala la capacità di esporre una certa conoscibilità. Parallelamente, il frammento cui ci siamo più volte richiamati parla di un «rapporto di origine» (*Ursprungsverhältnis*) (idem, 12, p. 24) ben distinto dal «rapporto tra concetti» (*Verhältnis der Begriffe*) (p. 23), che sottostà, come si è visto, allo schema della sussunzione (*untersteht dem Schema der Subsumption*) (p. 24) o della incorporazione (*Einverleibung*) (idem, 29 Ur., p. 214/21), e viene proprio per questo connotato come *pseudo-originario* (*pseudo-ursprüngliches Verhältnis*) (idem, 12, p. 24).

L'idea appare solo tra fenomeni riconosciuti come *Ursprungsphänomene*, ma restando, in sé, separata dal fenomenico, poiché «come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste*) (idem, 29 Ur., p. 214/25-7). Nei termini del frammento che qui ci interessa: «la unità di essenza domina una molteplicità di essenze in cui essa appare ma rispetto alla quale resta sempre radicalmente diversa» (*Die Wesenseinheit durchwaltet eine Wesensvielfalt in der sie erscheint, der gegenüber sie aber immer disparat bleibt*) (idem, 12, p. 24). Dunque è possibile dire che l'idea benjaminiana presenti due aspetti cospiranti ma distinti: una *essenza* (*Wesenheit*) (idem, 29 Ur., p. 217) irriducibilmente separata dal fenomenico, che partecipa direttamente all'essere della verità (*Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein*) (p. 216); una *origine storica*, espressione interna del divenire ma non per questo identificabile con il suo inizio, in altre parole un *Ursprungsphänomen* (p. 226), un fenomeno di origine «in cui si precisa la figura in cui sempre di nuovo una idea si scontra con il mondo storico» (*In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt*) (loc. cit.).

L'*Ursprungsphänomen*, bisogna aggiungere, svolge una ulteriore funzione, questa volta non singolarmente, ma in coordinazione con i suoi pari (*mit seinesgleichen*) (p. 215/9), e cioè quella di soddisfare alla condizione (*Bedingung*) (idem, 12, p. 24) per cui l'idea possa apparire tra i fenomeni originari quale immagine del loro rapporto di coordinazione (*Anordnung*) (idem, 29 Ur., p. 214/20). Idea, quindi, è non solo «figura», *Gestalt* (p. 226), in relazione al singolo fenomeno originario, ma anche «configurazione», *Gestaltung* (p. 215/8), in relazione a una molteplicità numerata di fenomeni originari.

Riassumendo. Nella *Vorrede* l'idea presenta almeno tre accezioni differenti, che vanno tenute insieme solo a condizione di saperne in ogni momento

distinguere, nei rispettivi contesti, gli specifici ruoli teoretici: 1) idea in quanto elemento di verità (*Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein*) (p. 216); 2) idea in quanto *Ursprung* (*Ursprung ist Idee*) (idem, 27, p. 936); 3) idea in quanto configurazione (*Idee als Konfiguration*) (idem, 29 Ur., pp. 214/16-215/27).

La cospirazione di questi tre valori è in fondo già operante nel frammento cui ci siamo più volte richiamati. Da esso si ricava infatti che il dominio della forza coordinante delle idee, efficace e autentica in virtù della loro *unreduzierbare Disparatheit* (idem, 12, p. 24) – e cioè in quanto forza espressa da elementi di verità – raggiunge la sua forma «compiuta» solo in «sistemi di molteplicità di essenze» (*Systeme von Wesensvielheiten*), ovvero in immagini di coordinazione in cui vengono «integrate» le apparenze:

Die Wesenseinheit durchwaltet eine Wesensvielheit in der sie erscheint, der gegenüber sie aber immer disparat bleibt. Die vollkommene Durchwaltung dieser Art darf die Integration der Erscheinungen zu Systemen von Wesensvielheiten genannt werden.

(BENJAMIN, 12, p. 24)

{La unità di essenza domina una molteplicità di essenze in cui essa appare ma rispetto alla quale resta sempre radicalmente diversa. Il compiuto dominio di questo tipo può essere chiamato la integrazione delle apparenze in sistemi di molteplicità di essenze.}

Il parallelo con la *Vorrede* si fonda sulla ipotesi che, qui, «Wesenseinheit» corrisponda perfettamente a «Idee». Inoltre, «Systeme von Wesensvielheiten» è, presumibilmente – visto il periodo a cui risalirebbe il frammento da cui si cita (maggio-agosto 1921) –, il primo nome dato alle stesse configurazioni, o immagini di coordinazione, che, nel paragrafo in commento, verranno designate con quello che resterà fino al *Passagen-Werk* e alle *Thesen* un celeberrimo *terminus technicus* benjaminiano, e cioè «Konstellationen».

VIII. *Idee*

Benjamin, si è detto, denuncia la volatilizzazione delle idee in ipotesi e la loro degradazione in concetti. In particolare, egli intende escludere l'uso del procedere concettuale per induzione o deduzione dal dominio delle

idee (BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 214/30-215/3, 223). Con tale reciso gesto teoretico egli prende implicitamente le distanze da «una certa tradizione, gerarchica e scolastica, del platonismo» che riduce l'idea a un concetto, sia pure a «concetto sommo» (CARCHIA, 4, pp. 125-6).

Gilles Deleuze si allontana sensibilmente da questa stessa tradizione quando qualifica *ruineuse* ogni confusione tra *l'ordre de l'Idée et l'ordre du concept* (DELEUZE, 3, p. 274), e condanna l'atteggiamento, gnoseologico e politico a un tempo, che produce una serie di insiemi minoritari (*les femmes et les enfants, les Noirs et les Indiens, etc.*) (p. 124; idem, 8, p. 133) relativi a una maggioranza la cui condizione di appartenenza viene definita in base a un *étalon abstrait* (*l'Homme blanc chrétien*) (idem, 7, p. 124; idem, 8, p. 133), un modello astratto stabilito a sua volta attraverso la media (*moyenne*) (idem, 7, p. 95).

Entrambe le prospettive teoretiche si oppongono (sia pure all'interno di strategie affatto diverse) a una certa concezione pseudo-platonica dell'idea, ovvero alla assimilazione delle idee a dei modelli astratti su cui i fenomeni sarebbero destinati a esemplare più o meno fedelmente. Tali modelli sono le *Formes «séparées»* che una lunga tradizione interpretativa – *tradition tenace et paresseuse* (GOLDSCHMIDT, 1, p. 120) – ha attribuito alla teoria platonica della conoscenza finendo per farne una caricatura e riducendola a quello che Goldschmidt definisce un *idéisme rêveur* (p. 46 e n. 3; pp. 80-2). Giorgio Colli, da parte sua, annota sarcasticamente che la realtà eidetica dell'idea platonica non può certo essere quella di «una bizzarra creatura astratta, quasi un manichino trasparente sospeso nel vuoto» (COLLI, 2, pp. 407-8; cfr. idem, 3, p. 210).

Nella stessa direzione, Gianni Carchia, richiamandosi incidentalmente alla lettura deleuziana di Platone (CARCHIA, 1, pp. 142, 147 n. 142), ha denunciato la estraneità dell'idea all'esempio in quanto modello astratto, e cioè in quanto espressione di una «esemplaristica logica della somiglianza» (p. 140). Non è questo genere di «somiglianza reciproca» (p. 139) a determinare i rapporti tra mondo intelligibile e mondo sensibile nella dialettica platonica, poiché essa – prosegue lo stesso Carchia – «non mira alla sussunzione del caos del mondo sensibile sotto concetti», «non procede [...] alla definizione degli universali per generi e differenze specifiche» (p. 140). Analogamente, per Deleuze, quella dialettica non si riduce al mero *processus de la spécification*, non consiste nel «diviser un genre en espèces contraires pour subsumer la chose recherchée sous l'espèce adéquate» (DELEUZE, 2, pp. 292-3). Nelle opere capitali della fine degli anni '60, infatti, il lessico deleuziano distingue

nettamente l'*Idee* dal *concept en général*, intendendo quest'ultimo come lo strumento del processo di specificazione volto a *déterminer les espèces d'un genre* (idem, 3, pp. 83-4; idem, 2, p. 293).

In *Différence et répétition* (1968) – e in particolare all'interno della interpretazione della dialettica platonica a cui Carchia si richiama esplicitamente nella sua denuncia della logica mimetico-esemplaristica – Deleuze formula una critica radicale al concetto. Qualificando «rovinosa» ogni esitazione tra l'ordine dell'Idea e l'ordine del concetto (idem, 3, p. 274), infatti, egli rifiuta il concetto in quanto strumento di mediazione e rappresentazione (p. 83). Con il termine «concetto», quindi, non si intende qui (come invece avverrà in *Qu'est-ce que la philosophie?*) il prodotto precipuo della creazione filosofica, prodotto di cui l'idea costituirebbe una specie (*supra* II, I, I). Nonostante questo mutamento terminologico, Deleuze ribadisce, costantemente e senza ripensamenti, la propria distanza da qualsivoglia atteggiamento mediatore e rappresentativo, e, pur sotto nomi diversi, le idee di *Différence et répétition* e i concetti genuini della produzione successiva appartengono a un medesimo orizzonte, tanto da essere *entrambi* definiti attraverso il ricorso alle *singularità* («singularités idéelles, en elles-mêmes préindividuelles») (DELEUZE, 3, p. 357) e alle *ecceità* («les concepts sont des heccéités») (idem, 6, p. 173). La ecceità non è una individuazione soggettiva e sostanziale ma «un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance» (idem, 8, p. 318); in altre parole, secondo la equazione *HECCÉITÉ=ÉVÉNEMENT* (idem, 6, p. 111), una *individuazione preindividuale e eventica*.

Le *singularità ideali*, così come pensate da Deleuze in *Différence et répétition*, operano *individuazioni per ecceità* e non per soggettività (*pas du tout par subjectivité*) (pp. 158, 143; idem, 8, p. 318). Si tratta cionondimeno di individuazioni tutt'altro che approssimative. Sono *individuations précises et sans sujet* (idem, 6, p. 146). Solo, esse non coincidono con soggettività singole né collettive, e quindi, nella terminologia di Jean Bordas-Demoulin accolta da Deleuze, non esprimono né l'*individuale-generale* né il simmetrico *individuale-particolare*: «par <individuel> Bordas entend à la fois le particulier et le général. [...] Au-delà de l'individuel, au-delà du particulier comme du général, il n'y a pas un universel abstrait: ce qui est <pré-individuel>, c'est la singularité même» (idem, 3, pp. 223, 228). Esiste dunque un modo di individuazione affatto differente da quello di una persona o di un soggetto, di una cosa o di una sostanza. Deleuze riserva a tale modo il nome di *ecceità* (idem, 8, p. 318). È a

simili individuazioni che deve essere ricondotta l'idea (e il concetto genuino) nel pensiero deleuziano.

Per precisare i tratti di una simile idea, Deleuze non può non confrontarsi con la dottrina platonica, di cui propone una peculiare rilettura. Nel mondo della rappresentazione dispiegato dalle logiche rappresentative successive a Platone («à partir d'Aristote») (idem, 3, p. 341; cfr. idem, 2, p. 299), l'idea – che è quanto «garantisce la non mimeticità del *logos* platonico» (CARCHIA, 1, p. 140) – sarebbe stata sostituita, secondo questa rilettura, da un concetto generico. Con in mente tale processo, Deleuze osserva: *L'Idée n'est pas encore un concept d'objet qui soumet le monde aux exigences de la représentation* (DELEUZE, 3, p. 83).

La ricostruzione deleuziana della dottrina platonica delle idee schematizza il rapporto tra intelligibile e sensibile come quello tra tre elementi: il partecipante, o pretendente (fenomeno); la figlia partecipata, o oggetto della pretesa (qualità ideale: buono, giusto, ecc.); il padre impartecipabile (fondamento ideale: il Bene, la Giustizia, ecc.) (p. 87; idem, 2, p. 294; idem, 12, pp. 33-4). Ma tale schema, a ben vedere, sottende la concezione di una *μέθεξις* ancora accentrata e gerarchica, la quale perciò risulta sostanzialmente legata allo schema della *μίμησις* esemplaristica. Si potrebbe tutt'al più parlare di una *mimesi metessica* (cfr. CARCHIA, 3, p. 74). Sebbene la lettura deleuziana pretenda di offrire una interpretazione della idea platonica liberata dalla mimesi puramente esemplaristica, non si può non rilevare come lo schema tripolare sopra tratteggiato non faccia altro che riprodurre quello di mimetico, descrivendo suo malgrado una *metessi orientata in senso decisamente esemplaristico*. La centralità paterna innesca infatti un movimento monocentrico tutt'altro che dissimile da quello mimetico. Così l'idea platonica sotto la lente deleuziana appare come il principio per cui i fenomeni si ordinano secondo i diversi gradi di una *participation élective* (DELEUZE, 3, p. 87; idem, 2, p. 294). Percorrendoli dal vertice ideale alla base virtualmente infinita si discende dall'idea alla copia sempre meno fedele, fino al simulacro perverso. Questa struttura gerarchica ripete esattamente quella fondata sulla mimesi. La *partecipazione elettiva* con cui Deleuze legge la dottrina platonica delle idee va quindi tenuta ben distinta, a nostro avviso, dalla *partecipazione paradigmatica*, da cui quella dottrina – come ha mostrato Goldschmidt – è intimamente caratterizzata. «Una metessica – scrive Carchia – è all'opera nel paradigma» (CARCHIA, 1, p. 141). Una *mimesi orientata in senso autenticamente metessico* è possibile solo secondo il paradigma. È questa

caratteristica precipua della teoria platonica che, come vedremo (*infra* II, 3, 12; II, 6, 3), Benjamin riprenderà sviluppandola nella propria concezione dell'idea.

Si deve rilevare che, da un lato, la lettura deleuziana individua nel pensiero di Platone dei momenti che preludono al successivo dominio della rappresentazione e della specificazione (DELEUZE, 2, p. 299; *idem*, 3, p. 341); mentre, dall'altro, essa segnala in quello stesso pensiero i luoghi su cui fare presa per il suo possibile rovesciamento, e quindi per l'arresto della tradizione a cui esso – sia pure non in modo automatico ma solo per un *glissement* (*loc. cit.*) – avrebbe dato avvio. Tra gli elementi del primo tipo si dovrebbe comprendere lo schema accentrante del principio paterno; tra i secondi, il rapporto di partecipazione.

Sebbene, nella ricostruzione deleuziana della idea platonica, la relazione metessica sia ancora espressione del principio paterno monocentrico, la concezione precipua dell'idea nel pensiero di Deleuze si vuole libera da tale schema accentrante. Quest'ultima attua un rovesciamento del platonismo volto a *restaurer la différence dans la pensée* (p. 342). Ma questo rovesciamento non risulta affatto un mero cambio di segno dove restano immutati gli stati di cose. La operazione deleuziana consiste piuttosto in un ripensamento della filosofia platonica che essa stessa, attraverso diversi gradi di *ironia* (ben tre ne individua Deleuze) (*idem*, 2, pp. 293-5), giustificerebbe. «Platon – afferma seccamente Deleuze – enseigne le contraire de ce qu'il fait» (*idem*, 12, p. 33). Sembrerebbe, così, che Deleuze abbia saputo cogliere in Platone l'«elemento di lievità» e il «giuoco», distinguendosi, perciò, da coloro che «presero assai sul serio, e alla lettera, tutte le parole da lui scritte» (COLLI, 3, p. 210) secondo un «approccio erudito e filologico» che – nelle parole di Colli – non è mai riuscito a venire a capo del «materiale alluvionale che si è interposto», dato che questo materiale, anziché essere un ponte, ha finito per costituire di per sé un problema, un labirinto inespugnabile che «ostacola il recupero di quelle condizioni di pensare» (*idem*, 2, p. 407). Proseguendo in questa prospettiva, non si potrebbe allora affermare che il rovesciamento del platonismo auspicato da Nietzsche quale compito della filosofia che viene, finisce per coincidere con la via indiretta verso la anacronistica e, tuttavia, più che mai urgente restituzione *ultima* di quelle condizioni originarie? In fondo, proprio questo sembra il gesto di Colli, che con la sua *Filosofia dell'espressione* (1969) «aggiusta il tiro», precisando che «non è l'antica filosofia greca un

balbettamento di quella moderna [...] – è piuttosto la filosofia moderna a biasciare stentando quegli antichi pensieri» (p. 166).

Deleuze, abbiamo detto, intende fondare la propria concezione dell'idea attraverso un richiamo alla dottrina platonica, in quanto la possibilità del rovesciamento di quella interpretazione che vede le idee quali modelli esemplaristici sarebbe stata indicata ironicamente da Platone stesso. Così la strategia deleuziana crede di potere rinvenire nel *Sophistes* l'ultimo grado della strategia ironica che Platone avrebbe messo in atto. È lì che questi, nel modo più radicale e nella massima ambiguità, «met en question les notions mêmes de copie... et de modèle», con ciò indicando – Platone stesso per primo, dunque – la via di un rovesciamento del platonismo (DELEUZE, 2, p. 295).

«Que ce renversement – osserva Deleuze – conserve beaucoup de caractères platoniciens n'est pas seulement inévitable, mais souhaitable» (idem, 3, p. 82). Tuttavia, tra i caratteri che si conservano nel rovesciamento deleuziano non può certamente figurare il principio paterno accentratore. È qui, crediamo, la contraddizione ineliminabile tra la lettura deleuziana dell'idea platonica in quanto principio di *participation électorale* (che sul principio paterno si fonda) e l'idea deleuziana in quanto *singularité idéale* e *heccéité*. In questo senso, l'idea deleuziana non può trovare, come invece vorrebbe, la sua giustificazione nella idea platonica.

Ma il nostro appunto non intende con ciò stesso sminuire la radicalità del rovesciamento che Deleuze compie con la sua riformulazione dell'idea. Essa realmente esautora il principio paterno. Solo che tale gesto, indirettamente, rende infondato ogni richiamo alla teoria platonica nella misura in cui la si interpreti come irradiazione di un principio monocentrico. A conferma della radicalità del gesto deleuziano si deve infatti ribadire che il principio paterno non viene da esso semplicemente ribaltato. Dove mutasse semplicemente di segno, e da modello di identità divenisse modello di alterità, il principio paterno non farebbe infatti che riproporre le idee nelle vesti di *étalons* astratti, e cioè – come accade nelle menti di quei «professori di filosofia tedeschi» dileggiati da Colli nel suo *Come le idee diventarono farfalle* (COLLI, 3, p. 210) – «manichini trasparenti», «folletti bizzarri» e, appunto, «variopinte farfalle». – È stata tuttavia evocata la potente seduzione medusea di un «processo di deplatonizzazione delle idee» nel quale l'idea diverrebbe *ein totes Schattenbild*

(Lask), e dove la logica si tramuterebbe in un *Reich der Schatten* (Hegel) (SGALAMBRO, 1, pp. 35-6), quasi attribuendo, così, al mondo intelligibile i tratti del Regno delle Madri goethiano in cui gli *Schemen* sono immagini senza vita che si agitano come «smorte ombre».

Nell'ultimo, breve scritto esplicitamente dedicato a Platone – *Platon, les Grecs* (1992) –, Deleuze non manca di sottolineare come, oltre al «dono avvelenato» di una *transcendance au sein de l'immanent comme tel* (DELEUZE, 13, p. 171), esistano aporeticamente, nel pensiero platonico stesso, dei contravveleni. Tra di essi, «la irriducibilità di una immanenza della Terra» (*loc. cit.*). Si tratta con tutta probabilità di una allusione alla Madre Χώρα del *Timaeus*. Si potrebbe dire, quindi, che la ottica deleuziana riconosca proprio in tale *principio materno* uno di quei tratti del pensiero di Platone che essa auspica si conservino nel suo rovesciamento. Non è infatti, allo stesso tempo, un originale svolgimento della Χώρα quello che Deleuze compie con la propria concezione di «campo trascendentale» in *Logique du sens* (1969), e poi in *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) con quella di «piano di immanenza»? Ma, in fondo, tutto il deleuziano *système du simulacre*, il *caos informale* (non semplicemente informe) (idem, 3, p. 356; cfr. idem, 4, p. 131) di cui quelle dimensioni teoretiche vivono, non è che una peculiare visione del mondo della Χώρα, figura che, non a caso, un probabile rapporto genealogico lega appunto al χάος (*infra* II, 6, 5). Nelle pagine deleuziane in cui si dispiega *le jeu de la différence* (DELEUZE, 3, p. 344; idem, 2, p. 303), sembra di assistere a una dettagliata descrizione di un *eterno gioco del senso eterno*. La differenza deleuziana «si confonde» così con la profondità ctonia del Regno delle Madri, una *profondeur* intesa come «*spatium inextensif et non qualifié, matrice de l'inégale et du différent*» (idem, 3, p. 342).

Il deleuziano «sistema del simulacro» implica la *inclusione* nel sistema del simulacro come tale. Si tratta quindi di un sistema peculiare, che, anziché escluderla, ha incluso in sé la differenza stessa rispetto a un modello. Si realizza così la *emersione in superficie* del regno del simulacro, che invece Platone avrebbe inteso tenere saldamente ancorato al fondo (idem, 3, pp. 355 e ss.; idem, 2, pp. 296, 303). Fare emergere (*faire monter*) (p. 302) il simulacro significa includerlo in un sistema in quanto produttore di differenze. Ma, anziché costituire un principio di isolamento, queste differenze sono proprio ciò per cui gli elementi del sistema, le singolarità, comunicano reciprocamente (*entrent précisément en communication par leurs différences*) (idem, 3, p. 355), senza che ciò presupponga la condizione di una natura condivisa (*une condition de*

ressemblance préalable) (loc. cit.), o la convergenza verso un modello comune, sia esso virtuoso o perverso.

Non è dunque un caso che Deleuze associ l'idea all'*elemento differenziale* (*Élément différentiel*) (p. 89). In tale modo egli può ridefinire la *trascendenza dell'idea* nel tentativo di scioglierla da ogni residualità trascendente di provenienza platonica, o piuttosto – dovremmo dire alla luce delle osservazioni di Goldschmidt e Colli sopra richiamate – da ogni lettura *pseudo-platonica* dell'idea in quanto forma separata. L'idea, così, viene pensata da Deleuze non come un qualcosa di isolato, «fuori dal mondo» (*hors du monde*), ma come isolamento, «nel mondo» (*dans le monde*), di ciò che «fa nascere al mondo» (*fait naître au monde*) (p. 186).

Ciò che allontana sensibilmente l'idea deleuziana da quella benjaminiana è la enfasi posta da Deleuze sulla dimensione caotica e puramente differenziale, la dissimiglianza, la deviazione dal modello, la resistenza materica alla impressione di un carattere generico, e, potremmo dire, su una certa degenerazione vitale vista come continuo divenire. Mentre, infatti, Deleuze si impegna in un capovolgimento del platonismo in cui l'idea divenga principio di differenza, l'idea benjaminiana è piuttosto la *crystallizzazione di una nuda somiglianza senza archetipo*.

L'idea deleuziana si presenta come il principio informale della dissimiglianza e della disarticolazione, il cui effetto ingenera un divenire che si dilata riecheggiando *indefinitamente* come in una «desoggettivazione», o «deteritorializzazione», assoluta. Diversamente, l'idea benjaminiana è espressione di una speciale dialettica, ovvero del fissarsi di una relazione di «coappartenenza» (*Zusammengehörigkeit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/2) tra singolarità estreme, singolarità che non secondano univocamente la dispersione dettata dalle proprie differenze, ma si organizzano per salti e discontinuità in reciproci rapporti, disponendosi perciò secondo una certa «coordinazione» (*Anordnung* o *Zuordnung*) (pp. 214/20, 214). Ogni elemento della configurazione ideale benjaminiana è un *Einmalig-Extremes* (p. 215/9). Nella coappartenenza reciproca tra queste singolarità si cristallizza una certa somiglianza. Una somiglianza, però, non stabilita da un modello presupposto e sovraordinato, ma tesa *tra pari*, cioè tra fenomeni. Il rapporto di somiglianza dell'unico-estremo è infatti «mit seinesgleichen» (p. 215/9), «con i suoi pari». *Tra fenomeni, non vi è archetipo comune che non sia lo schema stesso delle loro relazioni considerato nell'istante in cui raggiunge, per così dire, la*

saturazione. Tale saturazione cristallizza una figura, dà luogo, nel sensibile stesso, tra gli elementi fenomenici ridotti in estremi, e dunque «nel medio della empiria» (*im Mittel der Empirie*) (p. 214), alla rappresentazione e alla esposizione di una idea. L'idea sarà perciò il mostrarsi – *sullo stesso piano* delle uniche e estreme singolarità fenomeniche – della somiglianza reciproca tra i fenomeni di una determinata configurazione. *La somiglianza è dunque la figura della coappartenenza reciproca tra gli elementi pari ordinati di una costellazione*. La somiglianza è l'idea, ovvero la configurazione del rapporto tra l'unico estremo e i suoi pari (*Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben*) (p. 215/8-10).

L'idea benjaminiana non costituisce quindi né il modello accentrante per cui si dà somiglianza, né la differenza per cui si dà dispersione; piuttosto, *in quanto costellazione, l'idea è il centro intorno a cui si cristallizza una certa dispersione fenomenica, mentre l'idea in sé non è che la somiglianza stessa di una molteplicità limitata di fenomeni*. Una somiglianza pura, cioè senza archetipo, è quella esposta nella configurazione ideale. Ciò che in essa è originario e ideale si dà a vedere solo come configurazione. Ideale e originaria è solo *la relazione* tra determinati elementi fenomenici, e non un modello ipotetico.

Decisivo è dunque praticare un duplice distinguo, nel campo della *μίμησις* e in quello della *μέθεξις*. Nel primo ambito, bisogna osservare che la *Repräsentation* dei fenomeni (p. 214/25) e la *Darstellung* dell'idea (p. 215/26-7) realizzata nella configurazione benjaminiana non devono essere confuse con una riproduzione somigliante di un modello; nel secondo, l'*Anteil* (p. 214), la partecipazione all'essere dell'idea, deve essere distinto dalla mera *Einverleibung* (p. 214/21), la incorporazione dei fenomeni nell'idea. A ben vedere i domini della *μίμησις* e della *μέθεξις* si intersecano nella costellazione: poiché solo nella *rappresentazione* dell'idea, che si realizza attraverso la coordinazione degli elementi fenomenici, si dà *partecipazione* di questi all'essere dell'idea (*Anteil am Sein der Ideen*) (p. 214). In questa prospettiva la partecipazione non è riconducibile alla confusione della *Einverleibung*. Con le parole di Brochard potremmo dire: «“Unir sans confondre”, voilà précisément ce qui constitue la participation» (V. Brochard cit. in GOLDSCHMIDT, 1, p. 81 n. 3). Il fenomeno, infatti, in quanto entra in rapporto con i suoi pari (*mit seinesgleichen*) (BENJAMIN, 29 Ur. p. 215/9), coordinandosi in una molteplicità limitata di fenomeni, individua l'*ambito di apparizione* dell'idea; al contempo, per tale coordinazione si determina l'*ambito di partecipazione e salvazione* dei fenomeni. Questo è, crediamo, il nucleo della rilettura

benjaminiana della dottrina platonica. Dalla rilevazione di un simile chiasma tra mimesi e metessi prende forma la domanda sulla natura di quella rappresentazione (*Darstellung* o *Repräsentation*) che, solo, permette la partecipazione (*Anteil*) e la salvazione (*Rettung*). È la domanda che ci impegnerà per il resto del commento, e che intende definire al tempo stesso la *fisionomia* di quella operazione teoretica che chiamiamo «ritratto».

In merito a quanto detto sulla soglia iniziale del commento in corso, possiamo infine aggiungere che l'opera di Deleuze e quella di Benjamin, pur restando nell'alveo di due strategie di pensiero irriducibilmente dissimili, risultano accomunate dal fatto di non potere essere ricondotte *sic et simpliciter* a uno degli elementi della contrapposizione secca tra mimesi e metessi, né tantomeno a uno degli estremi della dicotomia in cui si fronteggiano creazione e contemplazione. Nelle rispettive terminologie, infatti, si registrano oscillazioni che invitano a meno recise partizioni. Tali oscillazioni costituiscono un sintomo eloquente del tentativo, comune a entrambi gli autori, di pensare il luogo stesso della relazione individuata da quelle coppie categoriali. Ciò che distingue sensibilmente le due prospettive – come si vedrà in seguito (*infra* II, 7, 4) – è la affatto dissimile fisionomia di questo luogo mediale risultante dalle rispettive analisi topologiche, dove un simile sito rileva come modello universale di relazione.

Circa le oscillazioni terminologiche cui si è appena alluso, valgano, per ricapitolare, le seguenti osservazioni conclusive. In primo luogo, se nel paragrafo di apertura (*supra* II, I, 1) avevamo segnalato la preferenza di Deleuze per il «concetto» contro quella di Benjamin per l'«idea», analizzando attentamente la *Vorrede* si è potuto prendere atto del ruolo cruciale dei concetti in quanto intercessori dei fenomeni e servitori delle idee; mentre per quanto riguarda Deleuze si è dato conto di come il proposito, formulato in *Différence et répétition*, di reintrodurre la differenza nel pensiero, trovi il suo grimaldello nell'idea in quanto *Élément différentiel* (DELEUZE, 3, p. 89). In secondo luogo, se in precedenza avevamo fatto notare l'accento deleuziano sulla creazione in contrasto con quello benjaminiano sulla contemplazione, si deve ora aggiungere che Deleuze non esclude dalla filosofia la contemplazione *tout court*, ma solo quella contemplazione che è mera passività, tanto che affida la conclusione di *Qu'est-ce que la philosophie?* a una *pure contemplation* che è però «*imagination*» *contemplante*, cioè una concezione creatrice della contemplazione, quindi terza rispetto a fare

e pensare, a prassi e teoria, poiché, in essa, le *sensations créatrices intérieures* sono *contemplations silencieuses* (idem, 12, p. 201); Benjamin, da parte sua, nella apertura di *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) prende espressamente le distanze da un atteggiamento contemplativo meramente passivo (*die gelassene, kontemplative Haltung*) (BENJAMIN, 50, p. 467), tipico di un certo storicismo (p. 469), sottolineando per contro – in una esplicita ripresa del lessico della *Vorrede* (p. 468, n. 4) – la esigenza critica di una «costruzione», una *costruzione dialettica* (*dialektische Konstruktion*) (loc. cit.; cfr. idem, 58 Th., XII (1), p. 24; XII (2) p. 25; XV (1), p. 26; idem, 59 Th., XVII, p. 41) quale *messa in opera* (*ins Werk setzen*) di una esperienza (*Erfahrung*) (cfr. loc. cit.) del tempo volta a cogliere il sobrio contenuto storico (*nüchterner geschichtlicher Gehalt*) di un'opera (idem, 50, pp. 468, 469).

II. SECONDO TORNANTE – DARSTELLUNG

I. Rappresentazione

La verità è inaccessibile.

Si ponga mente ancora una volta a quel passaggio del paragrafo in commento in cui cade una secca risposta alla domanda sul rapporto tra idee e fenomeni, e, più precisamente, sul modo o sul luogo in cui le prime possono raggiungere (*erreichen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/24) i secondi. Tale risposta recita «in deren Repräsentation», cioè nella rappresentazione dei fenomeni (*Repräsentation der Phänomene*) (p. 228):

Wenn sie die Phänomene weder durch Einverleibung in sich enthalten, noch sich in Funktionen, in das Gesetz der Phänomene, in die «Hypothese» verflüchtigen, so entsteht die Frage, in welcher Art und Weise sie denn die Phänomene erreichen. Und zu erwidern ist darauf: in deren Repräsentation.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/20-5)

{Se esse [*scilicet* le idee] non contengono in sé i fenomeni per incorporazione, né si volatilizzano in funzioni, in legge fenomenica, in «ipotesi», allora sorge la domanda sul modo e la maniera in cui esse [*scilicet* le idee] raggiungono i fenomeni. A ciò si deve rispondere: nella *repraesentatio* di questi.}

Il problema della natura di questa rappresentazione, evidentemente cruciale per la decifrazione del rapporto tra idee e fenomeni nella *Vorrede*, occuperà la restante parte del commento. Si tratterà in particolare di definire questa strategia rappresentativa tentando di rispondere alla domanda circa la fisionomia gnoseologica di una simile *repraesentatio*. La rappresentazione nel paragrafo in commento si presenta come «configurazione» (*Konfiguration*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/16-215/27), o – secondo una vera e propria costante terminologica che, vedremo, ricorre in diversi luoghi eminentemente teoretici della produzione benjaminiana – come «costellazione» (*Konstellation*) (p. 215/3-5; cfr. p. 214/31).

Per Benjamin – si è detto – i due compiti parimenti originari (*gleich ursprünglich*) (p. 214) della filosofia sono la *Rettung der Phänomene* e la *Darstellung der Ideen*. La rappresentazione (*Repräsentation*) dei fenomeni è la loro configurazione, o piuttosto la configurazione dei loro elementi (*vielmehr ihrer*

Elemente) (p. 215/2). Essa non è altro che la forma in cui i fenomeni – non più aggregati di grezza empiria, ma elementi digrossati dalla *Auslösung* (p. 215/) realizzata dai concetti – prendono parte all’essere delle idee (*Anteil am Sein der Ideen*), e cioè vengono in esse salvati (*Bergung der Phänomene in den Ideen*) (p. 214). Ma, al tempo stesso, la configurazione – o anche coordinazione (*Zuordnung* o *Anordnung*) (pp. 214, 214/20) – degli elementi fenomenici realizza (*vergegenwärtigt*) (p. 214/17) la *Darstellung* (esposizione e rappresentazione) dell’idea:

Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie [*scilicet die Idee*] als Konfiguration von jenen [*scilicet* von dinglichen Elemente].

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/16-7)

{La schiera di concetti, che serve la rappresentazione di una idea, la [*scilicet* l’idea] realizza come configurazione di quelli [*scilicet* di elementi cosali].}

In questo passaggio, che costituisce la apertura del paragrafo in commento (paragrafo che, è giusto il caso di ricordarlo, ha per titolo *Idee als Konfiguration*), l’oggetto della configurazione non sono – come pure si è creduto – i *Begriffe*. Anche dal punto di vista dell’accordo strettamente grammaticale, il *von jenen*, «di quelli» (non: *von diesen*, «di questi», né: *deren*, «loro») rende quanto meno incerto che i «concetti», a inizio di frase, siano ciò su cui si esercita la funzione deittica. A ben guardare, *jene* non possono che essere i *dingliche Elemente* con cui si chiude il paragrafo che immediatamente precede. È solo in stretto riferimento con questa chiusa che ha senso parlare di una configurazione che realizza l’idea. Infatti, vi si legge, in relazione allo stato dei fenomeni nella *Rettung*:

Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren [*scilicet* der dinglichen Elemente] Konfiguration.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214)

{Poiché non in sé stesse, ma unicamente e soltanto in una coordinazione di elementi cosali nel concetto, le idee si rappresentano. E, precisamente, esse fanno questo come loro [*scilicet* degli elementi cosali] configurazione.}

In possesso di tali dati testuali è già possibile affemare quanto Benjamin stabilirà esplicitamente solo nel paragrafo titolato *Ursprung* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 225-7), e cioè che la rappresentazione dei fenomeni è insieme rappresentazione delle idee: «ihre [*scilicet* der Phänomene] Darstellung [ist]

zugleich die der Ideen» (p. 225). Dunque idee e fenomeni si incontrano nella *Darstellung*, nel luogo teoretico della rappresentazione e della esposizione. In altri termini, un simile metodo è teso a cogliere «in un solo gesto esecutivo» (*in einem und demselben Vollzuge*) (p. 215/25) la rappresentazione delle idee e la salvazione del fenomenico.

II. Perseveranza

... il quale (come egli diceva) concede alle volte in un punto quello che
in molti anni non si è potuto ottenere

... e con perseveranza così seguitava

Die Kontemplation kennt kein Ende.

La perseveranza (*Ausdauer*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 208, 212), il costante ricominciare (*ausdauernd Anheben*) (cfr. p. 208), anima l'atteggiamento gnoseologico di Benjamin. La sua è una *Wiederholung der Motive* (p. 212), una ripresa o ripetizione di motivi. In particolare è il problema della rappresentazione, la *Frage der Darstellung* (p. 207), a costituire la questione teoretica ricorrente. I richiami al libro sui *passages* e alle tesi sul concetto di storia, che proporremo nel prosieguo, trovano la loro giustificazione, nell'ambito del presente commento, proprio alla luce di questo costante ritorno sul problema della *Darstellung*.

È noto che quasi immediatamente dopo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pubblicato nel 1928 e redatto principalmente tra il 1923 e il 1925, il lavoro sui *passages* avrebbe occupato Benjamin per il resto della vita a partire dal 1927. Una continuità metodologica fondamentale si tende dalla *Vorrede* del libro sul *Trauerspiel* alle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (1940), testo, quest'ultimo, che Taubes considerava la «*erkenntniskritische*» *Vorrede zum Passagen-Werk* (TAUBES, I, p. 68). È stato messo in evidenza, inoltre, come la sezione N (*Erkenntnistheoretisches*) del *Passagen-Werk* costituisca una vera e propria «cerniera» (MAJ, pp. 177-8) tra il progetto sui *passages* e il *Trauerspielbuch*. In questo luogo di ideale commessura tra i due testi ricorre infatti costantemente la questione di una *Darstellung* in ambito storico-filosofico, cioè di una *Geschichtsdarstellung* (BENJAMIN, 32 Pass., N 3, 3, p. 578; N 4, 3, p. 580; N 7a, 2, p. 588; N 7a, 5, p. 588; N 8a, 3, p. 590; N 10a, 2, pp. 594-5; N 10a, 3, p. 595; N 11, 4, pp. 595-6; cfr. N

3a, 2, p. 579; N 10, 3, p. 594; N 11, 3, p. 595). Nella *Erkenntniskritische Vorrede* del *Trauerspielbuch* ci si occupa della esposizione e rappresentazione della idea come *Ursprungsphänomen* (idem, 29 Ur., p. 226), e la *Darstellung* ha quindi per oggetto l'idea nel suo rapporto *espositivo e rappresentativo* con il fenomenico; nella sezione N del *Passagen-Werk*, si ha ancora una volta a che fare con una *Ursprungsergründung* (idem, 32 Pass., N 2a, 4, p. 577), una indagine sull'*Ursprung*, e si tratta di mettere in luce il senso della *esposizione e rappresentazione* della storia (*Geschichtsdarstellung*).

A ulteriore conferma della perseveranza teoretica in Benjamin, e cioè della sostanziale continuità metodologica espressa dalla sua produzione, si deve qui segnalare il ricorrere di diversi motivi, peraltro strettamente connessi al problema della *Darstellung*. Nella *Vorrede*, alla *Darstellung der Ideen* si affianca – come si è già visto – l'ulteriore e parimenti originario compito filosofico della *Rettung der Phänomene*; nella sezione N del *Passagen-Werk* (cfr. N 9, 4, p. 591; N 9, 7, pp. 591-2; N 9a, 3, p. 592; N 11, 4, pp. 595-6), lo stesso motivo ritorna come messa in salvo dei fenomeni o degli oggetti storici da quella modalità espositiva, o tradizione, in cui essi vengono «celebrati come eredità» (*als "Erbe" gewürdigt*) (idem, 57, p. 128, con esplicito rimando alla sezione N). Si tratta di una *Würdigung*, di una *Apologie* (idem, 32 Pass., N 9a, 5, p. 592; N 9, 4, p. 591), che si realizza producendo continuità (*Herstellung einer Kontinuität*) (N 9a, 5; cfr. idem, 53, p. 658; idem, 57, p. 128), cioè occultando (*überdecken*) (idem, 32 Pass., N 9a, 5; cfr. idem, 53, p. 658) i momenti rivoluzionari del corso storico (*die revolutionäre Momente des Geschichtsverlaufes*) (idem, 32 Pass., N 9a, 5, p. 592; cfr. idem, 53, p. 658), momenti in cui quella tradizione, che è la tradizione dei vincitori, si interromperebbe (*abbricht*) (idem, 32 Pass., N 9a, 5, p. 592). I fenomeni, afferma infatti Benjamin, «vengono salvati attraverso la esibizione in essi del salto» (*Sie werden durch die Aufweisung des Sprungs in ihnen gerettet*) (N 9, 4, p. 591); nella *Vorrede*, la stessa dinamica di salvazione si compie attraverso la *Repräsentation* dei fenomeni (idem, 29 Ur., pp. 214/25 e 228), che è, appunto, una *rappresentazione per salti*. Analogamente, la *echte historische Vorstellung* (*exempli gratia*, idem, 57, p. 113), la autentica rappresentazione storica di cui si occupano la parte esplicitamente teoretica della ricerca sui *passages* e le tesi sul concetto di storia – testi la cui stretta correlazione è rilevabile oltre che nella generale comunanza delle tematiche e degli atteggiamenti, anche (come testimoniano i materiali preparatori delle *Thesen*) nei ripetuti, espliciti rimandi al *Konvolut N* del *Passagen-Werk* (*exempli gratia*, pp. 123, 124, 126), nonché nella ripresa, con leggere riformulazioni, di diversi frammenti provenienti

dal medesimo incartamento (*exempli gratia*, pp. 126, 127, 128) – è una *rappresentazione per salti*.

Nel *Passagen-Werk*, conformemente alla stessa idea di *Rettung* espressa nella *Vorrede*, Benjamin si propone di rendere giustizia ai *materiali minori della storia* – gli stracci (*Lumpen*), lo scarto (*Abfall*) – attraverso un *uso* degli stessi non riducibile a un mero inventariare (*nicht inventarisieren*), bensì modulato sullo schema del montaggio letterario (*literarische Montage*) (idem, 32 *Pass.*, N 1a, 8, p. 574; cfr. N 1, 10, p. 572). La rappresentazione della storia si fonda su un analogo *konstruktives Prinzip* (idem, 57, pp. 118, 119). Mentre il procedere per inventario accumula una massa di fatti senza alcuna armatura teoretica (*loc. cit.*), il montaggio conserva la *Aufweisung des Sprungs* (idem, 32 *Pass.*, N 9, 4, p. 591), la esibizione del salto in cui si arresta quella tradizione del fatto storico che, occultando i salti in una fluente narrazione epica o in una rappresentazione celebrativa (idem, 57, pp. 114-115; cfr. idem, 32 *Pass.*, N 9a, 6, pp. 592-3), rinnova la apparenza del sempre-uguale (*Schein des Immer-Gleichen*) (N 9, 5, p. 591) e, con essa, la catastrofe del *continuare* «ancora così» (*Daß es «so weiter» geht, ist die Katastrophe*) (N 9a, 1; cfr. idem, 53, p. 683). Catastrofe, infatti, non è la interruzione nel salto, ma il progresso nel continuo («~~Die Katastrophe ist der Fortschritt, der Fortschritt ist die Katastrophe~~») (idem, 57, p. 133; cfr. p. 138). In ciò si rileva una significativa corrispondenza tra la *Geschichtsdarstellung* del *Konvolut N*, intesa come isolamento dei momenti rivoluzionari nel corso storico (idem, 32 *Pass.*, N 9a, 5, p. 592), e la rappresentazione della *Vorrede*, dove con le formule *Methode ist Umweg* e *Darstellung als Umweg* (idem, 29 *Ur.*, p. 208) si allude alla presenza di discontinuità nella rappresentazione stessa. Tale *Darstellung*, infatti, viene scandita secondo la *intermittierende Rhythmik* della forma prosaica (pp. 208, 209), ovvero – come si è mostrato sopra – secondo la struttura articolata del trattato (*die gegliederte Struktur des Traktats*) (idem, 30 *Ein.*, p. 38).

Inoltre, che rappresentazione e esposizione nella *Vorrede* abbiano a che fare intimamente con la storia, e costituiscano la armatura teoretica in cui viene alla luce quell'arresto, occultato invece nel continuo della narrazione storicistica, è sancito dalla recisa affermazione per cui l'oggetto della *Darstellung*, ovvero l'idea come *Ursprung* – alla lettera, «salto originario», momento critico che insorge nel divenire e trapassare (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) –, è *categoria integralmente storica* (*durchaus historische Kategorie*). E ciò viene ribadito per due volte nella stessa pagina: «Die

Kategorie des Ursprungs ist also nicht [...] eine rein logische, sondern historisch» (idem, 29 Ur., p. 226).

A questa rapida rassegna di riscontri tematici e terminologici tra *Trauerspielarbeit* e *Passagenarbeit*, si affianca, come supplemento di efficacia probante della perseveranza teoretica in Benjamin, quanto il lettore può rilevare *prima facie*, e cioè la omologia tra i titoli delle relative sezioni gnoseologiche – *Erkenntnistheoretisches* e *Erkenntniskritische Vorrede* –, e, in vari momenti del *Konvolut N*, gli espliciti richiami dell'autore al lavoro sul dramma barocco, quali *wie ich in der Trauerspielarbeit...* (idem, 32 Pass., N 1, 6, p. 571), oppure *analog aber deutlicher als das Barokbuch...* (N 1a, 2, p. 573; cfr. N 2a, 4, p. 577).

III. *Discontinuità*

Leur but était, en s'astreignant à réciter sans relâche ce texte d'un bout à l'autre, d'acquérir la science de l'istinbât: c'est-à-dire l'élucidation immédiate du sens de chaque verset, considéré en composition, à sa place parmi les autres. C'est la règle hanbalite... Celui qui médite un texte pour en vivre tend à substituer à la consultation analytique et morcelée de ses éléments isolés (procédé d'indexage juridique, cher aux gens de loi) la considération synthétique et simultanée de l'ensemble.

non ascensoriis gradibus, sed inopinatis, instantaneisque excessibus

Se le idee raggiungono (*erreichen*) i fenomeni *solo* nella rappresentazione degli stessi (*in deren Repräsentation*), cioè nel loro disporsi in coordinazione (*Anordnung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/20), si pone inevitabilmente la domanda circa la natura di una simile *Repräsentation* o *Darstellung*. Nel paragrafo della *Vorrede* che qui principalmente ci interessa, l'immagine della coordinazione degli elementi fenomenici prende il nome di *Konfiguration* o *Gestaltung*, o anche *Sternbild* (p. 214/31), ma, più frequentemente (due occorrenze), *Konstellation* (p. 215/3, 4-5). Che tipo di *rappresentazione* definisce una simile immagine? Quale la struttura di una simile costellazione? A tale interrogativo il presente capitolo offrirà solo una parziale risposta, poiché, come si è detto, la questione qui enunciata investe il compito interpretativo dell'intero commento in corso.

La domanda richiede in sostanza una meditazione sul senso della «esposizione per salti», o, più precisamente, sul valore della *discontinuità* all'interno del *Darstellen*, cioè del rappresentare e esporre contemplativi. A tale fine è necessario ricordare ancora una volta che la *Diskontinuität* (p. 213) del gesto teoretico benjaminiano va nettamente distinta dal *Geste des Fragments* (p. 212), «il gesto del frammento», a cui, invece, troppo spesso è stata maldestramente ricondotta. Una rappresentazione frammentaria dell'idea non è la stessa cosa di una rappresentazione dell'idea in quanto discontinuità. La prima lascia irrisolti nell'intelligibile frammenti di grezza empiria, la seconda esprime l'universale, poiché corrisponde alla struttura stessa dell'intelligibile, la *diskontinuierliche Struktur der Ideenwelt* (p. 213). Un analogo distinguo è necessario tra una *concezione frammentaria* e una *visione frammentarista*. Si deve separare la mera incompletezza di quella dalla discontinuità di questa, la quale, a differenza della prima, non pregiudica affatto la *intenzione sistematica* (idem, *10 Begr.*, p. 46; cfr. CARCHIA, 4, pp. 34-7). Perciò Benjamin contrappone, da una parte, la «perseveranza del trattato» (*Ausdauer der Abhandlung*) al «gesto del frammento» (*Geste des Fragments*) (BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 212), scegliendo la prima in nome di una continuità stabilita dal perseverante ricominciare (*ausdauerndes Anheben*) (cfr. p. 208) e della ripresa dei motivi (*Wiederholung der Motive*) (p. 212); dall'altra, contrappone l'«arte dell'arresto» (*Kunst des Absetzens*) alla «catena della deduzione» (*Kette der Deduktion*) (*loc. cit.*), scegliendo la prima in nome di una interruzione della continuità deduttiva (*ein lückenloser Deduktionszusammenhang*) e della falsa unità senza salti (*sprunglose Einheit e falsche Einheit*) (p. 213).

Riconsideriamo, quindi, la seguente definizione:

Vielmehr sind die Ideen deren [*scilicet* der Phänomene] objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation.

(BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 214/19-20)

{Piuttosto le idee sono la loro [*scilicet* dei fenomeni] oggettiva, virtuale coordinazione, sono la loro oggettiva interpretazione.}

La *Darstellung* dell'idea è una coordinazione oggettiva (*objektive Anordnung*) (BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 214/18-19) dei fenomeni, una interpretazione oggettiva (*objektive Interpretation*) (p. 214/19) degli stessi. In che senso «oggettiva»? Non in quanto costruita nella prospettiva dell'oggetto anziché in quella del soggetto; ciò lascerebbe in piedi la *falsche Disjunktion* (idem, *13*, p. 46), la falsa alternativa di cui abbiamo scritto diffusamente nel capitolo *Idea* (*supra* II, I, 7).

«Oggettiva» è la coordinazione perché *senza legame intenzionale*, o meglio perché si articola per salti, per punti di interruzione della *intentio* (*supra* II, I, 3-4).

La operazione che permette tale oggettività non si esplica in un procedere conoscitivo concettuale, se – lasciando vigere quella falsa alternativa – luogo deputato alla conoscenza sia la coscienza soggettiva o l’oggetto. La oggettività, semmai, diviene possibile in una *Sphäre totaler Neutralität in Bezug auf die Begriffe Objekt und Subjekt* – «una sfera di totale neutralità in relazione ai concetti di oggetto e soggetto» (BENJAMIN, 8 Prog., 163). Questo è esattamente il punto di *interruzione del legame intenzionale* che lega falsamente conoscente e conosciuto. Questo, il *Tod der Intention* (idem, 29 Ur., p. 216; cfr. idem, 32 Pass., N 3, I, p. 578).

Il luogo della morte della intenzione cade all’interno della *Darstellung*. Esso è lo stesso in cui la rappresentazione non sottostà più allo schema della sussunzione; è il punto dove la *Darstellung* si libera dal giogo della legge per cui la premessa minore sussume l’oggetto nella norma enunciata dalla premessa maggiore. Si disattiva lo schema per cui gli *Unterbegriffe*, le specie, vengono incorporati nel concetto superiore e più generale (*im Oberbegriff enthalten*) (idem, 12, p. 24). La morte della *intentio* recide tale *relazione pseudo-originaria* (*pseudo-ursprüngliches Verhältnis*) (*loc. cit.*) tra generi e specie, concetti superiori e concetti inferiori. Il paragrafo della *Vorrede* che reca per titolo *Ursprung* («Origine») esordisce – possiamo dire adesso *non a caso* – con una considerazione sulla *Entkräftung der Regel als kritischer Instanz* (idem, 29 Ur., p. 225), l’«invalidamento della norma come istanza critica». Si ricorderà infatti che la norma (*Regel*) è enunciata dalla premessa maggiore del sillogismo concettuale. Anzi si può dire che la premessa maggiore non sia altro che tale norma (*Obersatz, als die Regel*) (KANT, p. 315). Dunque l’invalidamento di essa comporta la interruzione del sillogismo stesso che viene colpito proprio nel suo principio cardine, ovvero nel centro del processo sussumente di incorporazione (*Einverleibung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/21). La definizione da cui abbiamo preso l’abbrivio, definizione tolta dal paragrafo in commento, va quindi letta tenendo conto che *l’arresto del dispositivo di «Einverleibung» è strettamente connesso alla oggettività e alla discontinuità della rappresentazione*.

Vediamo meglio in che senso vada stabilita una simile connessione. Si è detto che per potere raggiungere (*erreichen*) i fenomeni nella

rappresentazione degli stessi (*in deren Repräsentation*), le idee non si volatilizzano (*verflüchtigen sich*) in una legge fenomenica (*in das Gesetz der Phänomene*) (p. 214/23-5). Ciò significa che tale rappresentazione non segue lo *Schema der Subsumption* (idem, 12, p. 24) o *Schema der Deduktion* (idem, 27, p. 943), come invece avviene nelle «logiche rappresentative» che procedono alla «definizione degli universali per generi e differenze specifiche», mediante la «sussunzione del caos del mondo sensibile sotto i concetti» (CARCHIA, 1, p. 140). Ora possiamo affermare che le idee, nella rappresentazione dei fenomeni, non si volatilizzano in leggi (*Gesetze*) proprio perché esse non potrebbero mai operare come concetti superiori, *Oberbegriffe*: le idee non sono, cioè, *Regeln*.

L'idea, ci ricorda giustamente Carchia, non va confusa con un «concetto sommo» (idem, 4, pp. 125-6), con un *Oberbegriff* (BENJAMIN, 12, p. 24). Ciò per la connaturale estraneità dell'idea alla legge fenomenica e al concetto come norma. Tale estraneità viene denunciata in una ferma accusa contro lo *Schema der Deduktion* quale generatore di un *Kontinuum*, o quantomeno di una generale, ininterrotta relazione (*oder zumindest einen allseitigen ununterbrochenen Zusammenhang*) (idem, 27, p. 943). Le risolte parole di Benjamin allontanano questo continuo deteriore da qualsivoglia prospettiva genuinamente filosofica:

Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf ihre Gliederung und Anordnung herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das gleiche durch deren Projizierung in ein pseudo-logisches Kontinuum. Das philosophische Gedankenreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen, sondern in einer Beschreibung der Ideenwelt.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 223)

{Se l'induzione degrada le idee in concetti attraverso la rinuncia alla loro [*scilicet* delle idee] articolazione e coordinazione, la deduzione fa lo stesso [cioè: fa decadere le idee in concetti] attraverso la proiezione di questi in un continuo pseudo-logico. Il regno del pensiero filosofico non si dispiega lungo una ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni, ma in una descrizione del mondo delle idee.}

Ciò che permette la articolazione e la coordinazione all'interno della rappresentazione dei fenomeni è l'arte dell'arresto che, in questo caso, si mostra come *Entkräftung der Regel* – *invalidamento della forza sussumente della regola quale concetto superiore*, e dunque *interruzione del continuo pseudo-logico*.

Che si tratti del continuo pseudo-logico (*pseudo-logisches Kontinuum*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223), della continua relazione deduttiva (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (p. 213), della ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni (*ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen*) (p. 223), o, ancora, della *Deduktion* come causa di una generale, ininterrotta relazione (*ein allseitiger ununterbrochener Zusammenhang*) (idem, 27, p. 943), la critica distruttiva benjaminiana si rivolge comunque alla legge, o norma, espressa dalla ragione sussumente dei concetti. Dunque la *oggettività* precipua della rappresentazione – rappresentazione dell’idea attraverso cui vengono colti i fenomeni nella loro coordinazione – non è raggiunta che per l’allentamento dei legami all’interno della totalità compatta, chiusa, assoluta, quindi decettiva e falsa, cui tende il continuo in senso deteriore, ovvero il continuo concettuale. Nella speciale oggettività della rappresentazione è dunque da riconoscersi una delle ragioni della sua discontinuità.

IV. *Totalità*

une totalité de (non: en) puissance, indifférente à l’acte qui la manifeste, parce que tout contenu partiel et particulier lui est assez pour s’actualiser tout entière

Das Allgemeine ist die Idee – «L’universale è l’idea». Così recita un passaggio decisivo del paragrafo della *Vorrede* in commento. La definizione può essere chiarita ricavando l’universale autentico – cui evidentemente essa allude – per contrasto con la *generalità della media* (*das Allgemeine als ein Durchschnittliches*), espressa dal concetto in senso deteriore. Consideriamo, per prima cosa, il contesto immediato da cui è tolta quella definizione:

[...] ist es falsch, die allgemeinsten Verweisungen der Sprache als Begriffe zu verstehen, anstatt sie als Ideen zu erkennen. Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/10-3)

{[...] è falso intendere i più universali rimandi della lingua come concetti anziché riconoscerli come idee. Volere presentare l’universale come media è deviante. L’universale è l’idea.}

La contrapposizione tra universale genuino e generalità della media va intesa riconducendo alla universalità dell'idea e alla generalità del concetto due differenti concezioni della *totalità*. È possibile ricostruirle a partire da un passo della *Vorrede* già richiamato nel capitolo precedente:

Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf ihre Gliederung und Anordnung herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das gleiche durch deren Projizierung in ein pseudo-logisches Kontinuum. Das philosophische Gedankenreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen, sondern in einer Beschreibung der Ideenwelt.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 223)

{Se l'induzione degrada le idee in concetti attraverso la rinuncia alla loro [*scilicet* delle idee] articolazione e coordinazione, la deduzione fa lo stesso [cioè: fa decadere le idee in concetti] attraverso la proiezione di questi in un continuo pseudo-logico. Il regno del pensiero filosofico non si dispiega lungo una ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni, ma in una descrizione del mondo delle idee.}

I concetti realizzano deduzioni lungo una ininterrotta prospettiva lineare, e ingenerano così un continuo pseudo-logico. Questo *Kontinuum* è la totalità edificata dai concetti, che esprimono la generalità della media. Per contro la totalità espressa dalle idee è quella che appartiene al *mundus intelligibilis*, una totalità discontinua. Dunque, l'universale autentico non può non avere a che fare con tale *Diskontinuirlichkeit* (o *Diskontinuität*) propria del mondo delle idee (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 213, 217-8).

La totalità in questione non è quella assoluta (*absolute*), cioè mentitrice (*erlogne*), decettiva (*irrende*), falsa (*falsche*) (idem, 22, p. 832; cfr. idem, 24 *Wahl.*, p. 181). Esiste un'altra totalità, la unica genuina, che non deve in nessun modo essere confusa con quella cui guarda il continuo deduttivo generato per concetti. È solo alla *Totalität* che trova il suo esemplare nella «struttura discontinua del mondo delle idee» (*diskontinuierliche Struktur der Ideenwelt*) (idem, 29 *Ur.*, p. 213) – non a quella concettuale, costruita attraverso una «concatenazione deduttiva senza lacune» (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (*loc. cit.*) – che il fenomeno accede là dove esso entri in relazione con l'idea:

Zwischen dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee und zum Begriff findet keine Analogie statt: hier fällt es unter den Begriff und bleibt was es war – Einzelheit; dort steht es in der Idee und wird was es nicht war – Totalität.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227)

{Tra il rapporto del singolo con l'idea e con il concetto non ha luogo nessuna analogia: qui esso cade sotto il concetto e rimane ciò che era – singolarità; lì esso sta nella idea e diviene ciò che non era – totalità.}

Solo questa totalità genuina racchiude il senso dell'universale espresso dall'idea. È la totalità che corrisponde alla struttura discontinua del mondo delle idee. È la totalità che «informa l'idea in contrasto con l'inalienabile isolamento di questa» («[...] die Totalität sie [*scilicet* die Idee] im Kontrast zu der ihr unveräußlichen Isolierung prägt»). Dunque, *una idea non è mai totalità assoluta perché contiene in sé due inestinguibili forze, distinte e contrarie*: quella che esprime il tutto (*das Totale*) e quella che mantiene nell'isolamento (*Isolierung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 228).

V. *Nascita*

Das Allgemeine, perciò, in quanto univesale dell'idea, non va ricondotto a una incontrastata totalità assoluta, a una unità senza salti. Come si è detto, la totalità espressa dall'idea deve costantemente fronteggiare l'isolamento e la separatezza. Un elemento utile per intendere questa coabitazione, nell'idea, di forze in vivo contrasto porge la definizione per cui l'universale dell'idea, quello «veramente generale», è «fecondo». Così Paul Valéry, citato dallo stesso Benjamin: *Le propre de ce qui est vraiment général est d'être fécond* (cit. in BENJAMIN, 32 Pass., N 5a, 6, p. 584). «Fecondo», cioè legato a un evento *genetico*. L'universale, il solo generale genuino, lascia emergere in sé le discontinuità. Anzi, non si compone che di simili insorgenze singolari. Sulla via del generale si perviene al generico, su quella dell'universale al singolo.

I fenomeni di origine (*Ursprungsphänomene*) sono fenomeni di insorgenza. Come scrive Michel Foucault a proposito di una storia orientata genealogicamente (*généalogiquement dirigée*), la esposizione storica deve occuparsi di fare apparire tutte le discontinuità (*faire apparaître toutes les discontinuités*) (FOUCAULT, p. 1022), di individuare e isolare i luoghi di emergenza anziché dissolverli in una continuità ideale (p. 1016). Sono proprio queste fratture a segnare i momenti fecondi, i punti genetici della storia. È a essi che si deve rivolgere la *Vertiefung* della prospettiva storica (cfr. BENJAMIN, 29 Ur., p. 228).

Non è forse «sfiorando» (*streifen*) (p. 225) una simile concezione della universalità dell'idea *in senso genetico* che Benedetto Croce, nel *Breviario di estetica* (1913), precisamente nel passo richiamato nella *Vorrede* (pp. 225-6), definiva la *storia* come «genetica e concreta classificazione, che non è poi «classificazione»», pronunciandosi, con ciò, contro la *classificazione astratta* dei *generalia*, i quali producono solo un continuo deduttivo, una «serie di generi e di specie» (CROCE, p. 71)? E tuttavia, Croce non può che «mancare» (*nicht gewahren*) il nocciolo della teoria delle idee (*den Kern der Ideenlehre*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 225-6). Ciò non solo, come denuncia esplicitamente Benjamin, per lo *Psychologismus* (p. 225) della sua concezione dell'arte ma anche e soprattutto – come si ricava da ciò che nel testo della *Vorrede* segue immediatamente a questa denuncia – per la sua concezione della storia. Nella prospettiva benjaminiana, *storia* non potrà mai significare, come invece per Croce, *Storia* (CROCE, p. 74), e cioè luogo della progressiva realizzazione della hegeliana favola dialettica, dove *tutto si concluderà 'con nozze e ascesa al trono'* (SGALAMBRO, I, p. 46), e dove, fuor di metafora, i singoli fatti (artistici o storici) non possono che scandire le «tappe successive e necessarie dello svolgimento dello spirito» (CROCE, p. 74). Come intendere allora il senso benjaminiano dell'*idea* all'interno della *storia*? Non esprime forse un «*a priori* storico» – con un valore genealogico assai prossimo a quello foucaultiano – l'idea che, tra singoli fenomeni, colga quei legami (*Zusammenhänge*) definibili *zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang*, «intemporalì e tuttavia non senza rilievo storico» (BENJAMIN, 25, p. 393)?

L'*Ursprung* benjaminiano non è categoria puramente logica (causa), né tantomeno meramente cronologica (inizio), bensì integralmente storica (*durchaus historische Kategorie*) (idem, 29 *Ur.*, p. 226). In tale senso va intesa la distinzione che Benjamin traccia fra *Ursprung* e *Entstehung*. *Entstehung* è non solo la nascita, l'inizio, ma anche il precedente causale; *Ursprung* è invece la origine ideale in quanto evento di una singolarità. *Événement singulier*, direbbe Foucault (FOUCAULT, p. 1016). Ma proprio la *Entstehung*, oggetto della genealogia foucaultiana e della *wirkliche Historie* di Nietzsche (cfr. p. 1014), non sembra affatto dissimile (cfr. AGAMBEN, 19, pp. 96, 99), al di là della veste terminologica, da ciò che Benjamin indica sotto il nome di *Ursprung*, termine che, come è ben noto, la genealogia ha eletto a primo bersaglio critico. In realtà, come è stato eloquentemente dimostrato (cfr. pp. 82 e ss., in particolare pp. 86, 96), tanto la *genesi* nietzscheana e foucaultiana quanto la *origine*

benjaminiana trovano un precedente comune nella concezione della *Urgeschichte* formulata da Franz Overbeck.

Benjamin definisce *Ursprung* «ciò che scaturisce dal divenire e trascorrere» (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226); esso sembra un altro nome per la *Entstehung* nietzscheana, almeno nei termini in cui viene definita da Foucault: *émergence*, o *point de surgissement* (FOUCAULT, p. 1011). La definizione di *Ursprung* è ricavata da Benjamin per contrasto con quella di *Entstehung*: *Entstehung* significa infatti inizio del «divenire di ciò che è scaturito» (*Werden des Entsprungenen*), e «nascita» (*Entstehung*) designa il punto iniziale della *Kausalitätslinie*, invio di ciò che si destina nella vicenda di un divenire continuo, cominciamento che si proietta in una sorte diveniente e progressiva (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226). Mentre *Ursprung*, «salto originario», è ciò che spezza quella linea causale e la avvita su stessa come in un vortice (*Strudel*) (*loc. cit.*), e quindi recide il *Kausalnexus* (idem, 58 Th., xv (2), p. 27) tra i diversi momenti del corso storico così come rappresentato dallo storicismo. In ciò l'*Ursprung* può essere accostato al trasalimento esperito nella lacuna intemporale e immemorabile che, solo, rende possibile l'agire secondo il celebre teorema della seconda delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* («Zu allem Handeln gehört Vergessen» – *Ad ogni agire pertiene l'obliare*) (NIETZSCHE, 2, p. 246); o, ancora, a quella vertigine oppressiva e che ci fa sognare, quasi come in un incubo, nell'attimo improvviso di inspiegabile esitazione, lacuna che si schiude (*aufspringt*) tra causa e effetto (*und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen macht, beinahe ein Alpdruck*) (idem, 1, 240, p. 187).

La differenza tra la *Entstehung* denunciata da Benjamin e la *Entstehung* perseguita da Nietzsche e Foucault può essere indicata nel fatto che la prima è una *nascita iniziale*, data una volta per tutte in un passato arcaico (si tratta di un *Ursprung* deteriore, che definisce esattamente il bersaglio della genealogia nietzscheana e foucaultiana); la seconda è una *nascita mediale* che non cessa di avere luogo nella storia sebbene in modo inavvertito e opaco (si tratta in questo caso di un *Ursprung* genuino, quale quello individuato da Benjamin, forse pensabile come «immanazione» scaturente *dal* divenire e *nel* trapassare). Il divenire storico prodotto dalla prima è decettivo, progressivo e continuo; quello relativo alla seconda, in cui la emergenza resta in un certo senso sempre possibile, non può essere che intermittente e discontinuo, poiché viene ritmato dalle scaturigini immanenti e dai loro vortici. La emergenza genealogica, infatti, non si dissolve in continuità

ideale (*continuité idéale*) (FOUCAULT, p. 1016); piuttosto, costituisce un elemento di quell'insieme di *failles* e *fissures* (p. 1009), non dissimili alle discontinuità aperte dall'*Ursprung* benjaminiano.

La ritmica (*Rhythmik*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226) prodotta da simili emergenze è intermittente perché genetica, in senso mediale. Solo dalla separazione delle due estremità contigue che si fronteggiano da parti opposte della stessa discontinuità può nascere la storia autentica: questa *nascita* – proprio così la chiama Benjamin: *Geburt* – corrisponde significativamente a una discontinuità nel corso del tempo storico, anzi a un andare in frantumi (*Zerspringen*) del corso storico in un certo punto critico (*ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung*). Appunto questo andare in frantumi (*dies Zerspringen*) coincide (*zusammenfällt*) con la nascita dell'autentico tempo storico (*mit der Geburt der echten historischen Zeit*) (idem, 32 Pass., N 3, I, p. 578). Il termine *Zerspringen* non può non richiamare alla mente l'*Entspringendes* attraverso cui, nella *Vorrede*, si definisce l'*Ursprung* come «ciò che scaturisce» (*das Entspringende*) separando e frammentando divenire e trapassare (*Werden und Vergehen*) (idem, 29 Ur., p. 226). Si fa qui più chiaro il senso in cui l'*Ursprung* individua quella che abbiamo chiamata *nascita mediale*, o per «immanazione», vale a dire una insorgenza – *dal medio e verso il medio della storia* – di una storia inedita e sconosciuta, la cui fisionomia resta ancora da decifrare, ma che – questo può essere detto con certezza – nella visione di Benjamin non corrisponde in nessuno dei suoi tratti a una immagine storicistica.

VI. Genealogie

La distinzione, proposta nel precedente capitolo, tra *nascita iniziale* (o *prima*) e *nascita mediale* (o *seconda*), sebbene intenda sovrapporsi esattamente al distinguo posto da Benjamin tra inizio del «divenire di ciò che è scaturito» (*Werden des Entsprungenen*) e «ciò che scaturisce dal divenire e trascorrere» (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226), necessita (laddove si ammetta – come si è fatto sopra – un certo uso del termine «genealogia» anche in riferimento alla concezione benjaminiana dell'idea in quanto *Ursprung*) di una ulteriore postilla per salvare il senso precipuo della critica benjaminiana al concetto di *Entstehung*.

A quella distinzione (nascita iniziale / nascita mediale) va affiancata infatti una ulteriore cautela, che prenda almeno per un momento in considerazione il termine γένεσις e il peso semantico di cui ogni «genesi» è gravata per via delle genealogie antiche e del loro valore mitico. Attraverso Goethe, accedono alla concezione dell'idea benjaminiana alcuni elementi di quelle genealogie. Benjamin – se ci è concesso compendiare in poche parole un delicatissimo procedimento teoretico a cui è probabile egli si riferisse quando, in una lettera a Ernst Schoen, qualificava la chiusa della *Doktordissertation* con l'aggettivo «esoterico» (*ein esotherisches Nachwort*) (BENJAMIN, 9, p. 26) – estrae dall'«ideale» goethiano alcuni elementi precipui (isolati attraverso un confronto tra quest'ultimo e l'«idea» dei *Frühromantiker*) per poi farli confluire nella *propria* visione dell'idea. Uno di questi elementi è «il Musaico» (*das Musische*):

Erfafbar ist es [*scilicet* das Ideal] allein in einer begrenzten Vielheit reiner Inhalte, in die es sich zerlegt. In einem begrenzten, harmonischen Diskontinuum reiner Inhalte also manifestiert sich das Ideal. In dieser Auffassung berührt sich Goethe mit den Griechen. Die Idee der Musen unter der Hoheit Apollons ist von der Kunstphilosophie aus gedeutet die der reinen Inhalte aller Kunst. Die Griechen zählten solcher Inhalte neun, und gewiß war weder deren Art noch Zahl willkürlich bestimmt. Der Inbegriff der reinen Inhalte, das Ideal der Kunst, läßt sich also als das Musische bezeichnen. Wie die innere Struktur des Ideals eine unstetige im Gegensatz zur Idee ist, so ist auch der Zusammenhang dieses Ideals mit der Kunst nicht in einem Medium gegeben, sondern durch eine Brechung bezeichnet. Die reinen Inhalte als solche sind in keinem Werk zu finden. Goethe nennt sie die Urbilder.

(BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 123)

{Lo si può cogliere [*scilicet* l'ideale] solo in una molteplicità limitata di puri contenuti, in cui si scompone. In un limitato, armonico discontinuo di puri contenuti dunque si manifesta l'ideale. In questa concezione Goethe si incontra con i Greci. L'idea delle Muse sotto la sovranità di Apollo è, letta dal punto di vista della filosofia dell'arte, quella dei puri contenuti di tutta l'arte. I Greci di tali contenuti ne contavano nove, e certamente il loro genere e numero non erano determinati arbitrariamente. La quintessenza dei puri contenuti, l'ideale dell'arte, si può quindi definire il Musaico. Come la interna struttura dell'ideale è discreta in contrapposizione all'idea [si badi bene: «idea» in senso romantico], così anche il rapporto di questo ideale con l'arte non è dato in un medium, ma è definito attraverso una cesura. I puri contenuti come tali non si trovano in nessuna opera. Goethe li chiama immagini originarie.}

Ritroviamo nella definizione dell'ideale goethiano data in questo passo, proveniente dal capitolo conclusivo della *Doktordissertation*, alcuni tratti

essenziali di quella che sarà l'idea nella *Vorrede*: la «limitata molteplicità» (*begrenzte Vielheit*), il «discontinuo armonico» (*harmonisches Diskontinuum*), la «struttura discreta» (*unstetige Struktur*), e la «cesura» (*Brechung*) nel rapporto tra ideale e singole opere d'arte. Tutto ciò si ritrova puntualmente nella *Vorrede*, e in particolare nelle pagine che si occupano della descrizione del mondo delle idee e della analisi del rapporto tra idee e fenomeni. Proprio nel paragrafo in commento, la continuità di questa prospettiva tra *Doktordissertation* e *Vorrede* viene esplicitamente sancita con le seguenti parole: *Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale* («Le idee – nel lessico di Goethe: ideali») (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/19-20).

Vediamo, dunque, in che modo il musaico e la genealogia che la Musa detta al poeta arcaico abbiano potuto costituire un elemento con cui, sia pure tacitamente, la idea benjaminiana quale *Ursprung* si sia confrontata, contribuendo a forgiare la precipua accezione di «origine» che in quella idea vive.

Come nel caso dell'*Ursprung* benjaminiano, anche nella poesia greca arcaica è in questione un rapporto con il passato inteso come luogo genetico. Crediamo sia istruttivo vedere come il passato possa essere inteso geneticamente e tuttavia secondo prospettive affatto differenti. Ciò al fine di delimitare ulteriormente il senso in cui sia possibile eventualmente parlare di γένεσις nel caso dell'*Ursprung*. Ecco, dunque, come Jean-Pierre Vernant riassume il rapporto del poeta arcaico con il passato e con la Musa che ne risveglia la memoria:

Le passé ainsi dévoilé est beaucoup plus que l'antécédent du présent: il en est la source. En remontant jusqu'à lui, la remémoration cherche non à situer les événements dans un cadre temporel, mais à atteindre le fond de l'être, à découvrir l'originel, la réalité primordiale dont est issu le cosmos et qui permet de comprendre le devenir dans son ensemble. | Cette genèse du monde dont le Muses racontent le cours comporte de l'avant et de l'après, mais elle ne se déroule pas dans une durée homogène, dans un temps unique. Il n'y a pas, rythmant ce passé, *une chronologie*, mais *des généalogies*. Le temps est comme inclus dans les rapports de filiation. Chaque génération, chaque «race», *genos*, a son temps propre, son «âge», dont la durée, le flux et même l'orientation peuvent différer du tout au tout. Le passé se stratifie en une succession de «races». Ces races forment l'«ancien temps», mais elles ne laissent pas d'exister encore et, pour certaines, d'avoir beaucoup plus de réalité que n'en possèdent la vie présente et la race actuelle des humains. Contemporaines du temps originel, les réalités primordiales comme Gaïa et Ouranos demeurent l'inébranlable

fondement du monde d'aujourd'hui. Les puissances de désordre, les *Titans*, engendrés par Ouranos, et les monstres vaincus par Zeus continuent à vivre et à s'agiter au-delà de la terre, dans la nuit du monde infernal.

(VERNANT, I, p. 342)

{Il passato così disvelato è molto più che l'antecedente del presente: ne è la sorgente. Risalendo fino a essa, la rammemorazione cerca non di situare gli eventi in un quadro temporale, ma di attingere al fondo dell'essere, di scoprire l'originale, la realtà primordiale da cui è uscito il cosmo e che permette di comprendere il divenire nel suo insieme. | Questa genesi del mondo di cui le Muse raccontano il corso comporta un prima e un dopo, ma essa non si dispiega in una durata omogenea, in un tempo unico. Non si dà, ritmando questo passato, *una cronologia*, ma *delle genealogie*. Il tempo è come incluso in rapporti di filiazione. Ogni generazione, ogni «razza», *genos*, ha il suo proprio tempo, la sua «età», di cui durata, flusso e persino direzione, possono differire del tutto. Il passato si stratifica in una successione di «razze». Queste razze formano l'«antico tempo», ma esse non cessano di esistere ancora, e, alcune, hanno molta più cogenza di quanta ne possieda la vita presente e la attuale razza di uomini. Contemporanee del tempo originario, le realtà primordiali come Gaia e Urano restano l'incrollabile fondamento del mondo di oggi. Le potenze del disordine, i *Titani*, generati da Urano, e i mostri vinti da Zeus continuano a vivere e a agitarsi al di là della terra, nella notte del mondo infernale.}

Ogni γένος ha il suo proprio tempo; e, certamente, ogni fenomeno di origine benjaminiano ha il suo proprio tempo, la sua specifica ritmica, *seine Rhythmik* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226). In questo senso, sembrerebbe che la genesi mosaica ritmi il passato come l'*Ursprung*, poiché essa, come quest'ultimo, non si dispiega in una durata omogenea, in un tempo unico. Ma «rythmer le passé» secondo il dettato mosaico non significherà mai ritmarlo prosaicamente e sobriamente, al di fuori di ogni mania, non sarà mai cioè un «articolare storicamente il passato» (*Vergangenes historisch artikulieren*) (idem, 58 Th., v, p. 18; idem, 59 Th., vi, p. 33; idem, 61 Th., v, p. 72; idem, 62 Th., vi, p. 85; idem, 63 Th., vi, p. 95; idem, 57, p. 141). Quella delle genealogie arcaiche è sì una *ritmica della insorgenza*, ma una insorgenza mitica, non storica. La differenza tra le due risiede nella qualità del tempo che esse esprimono.

Il poeta – così ricostruisce Jean-Pierre Vernant – invoca la memoria. *La mémoire lui apporte comme une transmutation de son expérience temporelle* (VERNANT, I, p. 344). Essa lo conduce *au cœur des événements* (p. 339). Portarsi nel cuore degli eventi è forse esperienza più vicina alla «immedesimazione» storicistica, da Benjamin identificata come la *heimliche magna charta* della *Geschichtsdarstellung der historischen Schule* (BENJAMIN, 32 Pass., N 8 a, 3, p. 590), e pertanto denunciata

esplicitamente nelle *Thesen* (idem, 58 *Th.*, xv (2), p. 27). La *Einfühlung* infatti – così recita un motto di Fustel de Coulanges rinvenuto da Benjamin in *Un régulier dans le siècle* di Julien Benda (idem, 32 *Pass.*, N 8a, 3, p. 590) – comanda di dimenticare tutto quanto si sappia del corso storico successivo al fatto che si intende rivivere: *Si vous voulez revivre une époque, oubliez que vous savez ce qui s'est passé après elle*. Anche la esperienza del tempo delle genealogie arcaiche – ci ricorda Vernant – ha come necessaria contropartita l'oblio del tempo presente (*la remémoration du passé a comme contrepartie nécessaire l'«oubli» du temps présent*) (VERNANT, I, p. 344). Ma la analogia si ferma qui, poiché, in queste ultime, la evocazione del passato si rivolge a un tempo originario (p. 339), e dunque non porta a rivivere quanto già fu, bensì rende possibile la esperienza di quella «*primordialità*» del tempo del mito (DIANO, I, p. 17) che è *αἰών* divino (VERNANT, I, p. 344; cfr. DIANO, I, p. 18), inassegnabile alla cronologia poiché sempre presente, sempre vivente (VERNANT, I, p. 343), saldo fondamento del mondo attuale (*inébranlable fondement du monde d'aujourd'hui*), eppure costantemente al di là di esso (*le passé apparaît comme une dimension de l'au-délà*) (*loc. cit.*).

Il tempo del mito – nelle parole di Carlo Diano – stabilisce il rapporto tra *l'hic et nunc* e *l'ubique et semper* (DIANO, I, p. 18). Da tale *αἰών*, che insorge lacerando la cronologia attraverso la vera e propria *evocazione* di un al di là da parte del poeta (VERNANT, I, p. 343), deve essere tenuto distinto però il tempo della origine (*Ursprung*) così come inteso da Benjamin. E questa distinzione va tanto più ribadita quanto più tenace appaia la somiglianza tra quel tempo e questo. (Vedremo in seguito tuttavia (*infra* II, 4, 8) come il tempo *αἰών*, preso in una diversa accezione, sia intimamente connesso al tempo storico benjaminiano.) Per definire il tempo mitico Diano ne descrive la esperienza come «un arresto in cui il tempo emerge e fa gorgo» (DIANO, I, p. 16). Espressioni affatto prossime alla terminologia di Benjamin, dove la origine si definisce come «ciò che scaturisce dal divenire e trascorrere» (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) e come «vortice» (*Strudel*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226). Tuttavia, le due idee di origine (la primordialità mitica e l'*Ursprung*) si distinguono in modo inequivocabile, in quanto nell'arresto benjaminiano non irrompe immediatamente l'eterno della origine mitica – che è, insieme, «*al principio*» del tempo e «*in ogni tempo*» (DIANO, I, p. 18) – ma emerge *solo lo scontro* tra l'eterno dell'idea e la storia di un determinato fenomeno. Qui, *originario è solo questo scontro*, in cui è possibile osservare la nascita di fenomeno originario, e non una idea né tantomeno un semplice fenomeno. Per questo le scaturigini benjaminiane sono, sì, qualcosa di

«intemporale» (*zeitlos*) ma solo nel senso di «non cronologico», poiché esse rilevano sempre storicamente (*zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang*) (BENJAMIN, 25, p. 393).

Ogni fenomeno di origine ha il suo tempo. Esso pertiene a una determinata configurazione storica, giammai a «ogni tempo» (DIANO, 1, p. 18), o a *le devenir dans son ensemble* (VERNANT, 1, p. 342). L'origine benjaminiana non costituisce l'occulto, eterno presupposto dell'intero divenire. Nell'*Ursprung* benjaminiano, l'idea di una origine mitica che segna *quanto mai avvenne ma sempre è*, viene insieme ripresa e revocata. Il mai accaduto – il presente originario – non cessa di accadere storicamente (cfr. AGAMBEN, 19, pp. 100-2). «Mai accaduto» come connotazione della origine può valere anche per Benjamin, benché solo nella accezione di «ciò che non accade cronologicamente», ossia secondo il *Kausalnexus* dello storicismo (BENJAMIN, 58 *Th.*, xv (2), p. 27). E tuttavia, la origine non cessa di *accadere storicamente* – non: di *essere*, se «essere» venga inteso come categoria ontologica trascendente rispetto all'*esistere storico*.

Ancora una volta, Benjamin trova il proprio modello, non nella mania poetica, ma nel Sobrio (*das Nüchterne*) e nel Prosaico (*das Prosaische*) (idem, 10 *Begr.*, p. 113). E cioè, non nella evocazione del passato originario che cancella il presente, bensì nella insorgenza del presente come unico luogo di apparizione della origine. Di simili emergenze si compone l'autentico tempo storico (*die echte historische Zeit*) (idem, 32 *Pass.*, N 3, 1, p. 578). Origine non è qui il sempre vivente, il sempre presente, bensì un ultimo balenare dell'effimero, dei dispersi estremi (*entlegene Extreme*), degli apparenti eccessi dello sviluppo (*scheinbare Exzessen der Entwicklung*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227). O anche – con Foucault – degli *accidents*, delle *infimes déviations*, delle *failles*, delle *fissures* (FOUCAULT, p. 1009). È «nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni» (*im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene*), «nei più deboli e maldestri tentativi» (*in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen*), «nelle alterate manifestazioni della epoca tarda» (*in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227), che si possono riconoscere i resti dell'idea dopo il suo urto con la superficie storica. Lo storico non scopre che la coordinazione tra questi resti, e li riconduce a un unico evento di insorgenza, a un unico scontro originario. Ma non l'eterno mitico egli conosce e rappresenta, bensì la coordinazione in cui le tracce di quell'evento divengono leggibili.

L'imperativo della genealogia contemporanea si enuncia così: *maintenir ce qui c'est passé dans la dispersion qui lui est propre* (FOUCAULT, p. 1009). Quello benjaminiano, non diversamente, è salvare, nell'idea, la singolarità, cioè la dispersione del fenomeno. In merito al problema della universalità dell'idea, possiamo concludere traendo da quanto si è appena detto la conferma ulteriore che la totalità in cui trova salvezza l'unico-estremo, cioè la singolarità fenomenica, non può essere continua, assoluta. L'idea esprime una totalità discontinua. È in conformità a questo discontinuo che va determinato il senso che Benjamin attribuisce alla formula *res in Universale* (BENJAMIN, 27, p. 946). «L'universale è l'idea» (*Das Allgemeine ist die Idee*), non una generalità costruita su una media (*ein Durchschnittliches*) (idem, 29 Ur., p. 215/12) o una totalità eretta su un qualcosa di comune (*ein Gemeinsames*) (p. 227). «Volere presentare l'universale come media – scrive Benjamin – è deviante» (*Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt*) (p. 215/12-3). E, in riferimento alle singolarità fenomeniche: «Non per costruire da esse una unità, meno che mai per estrarre da esse un qualcosa in comune, l'idea raccoglie la serie delle espressioni storiche» (*Nicht um Einheit aus ihnen zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf*) (p. 227). In questo senso la totalità benjaminiana mantiene i fatti passati e i fenomeni nella dispersione che è loro propria, poiché ne «raccoglie» (*aufnimmt*) le espressioni storiche solo in quanto singolarità e dispersi estremi (*entlegene Extreme*) (loc. cit.). Da ciò si ricava un elemento precipuo della fisionomia della *Geschichtsdarstellung*, della rappresentazione storica benjaminiana: essa si configura come *ambito di un sottile equilibrio tra forze contrapposte*, cioè come costellazione che tiene insieme *Einsammlung* e *Zerteilung* (p. 215/22, 23), ovvero raccolta e dispersione, concentrazione e rarefazione.

VII. *Armonia*

Dei numeri, ecco ciò che resta. I numeri sono il retaggio delle idee: ciò che ne è rimasto.

La quantità discontinua è il numero (intero), che è un πάθος della quantità.

... da una lontananza irrevocabile...

La totalità dell'idea è una totalità discontinua, ovvero contrassegnata (*gekennzeichnete*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227) dai difetti e dagli eccessi delle singolarità che appaiono «nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni, nei più deboli e maldestri tentativi, nelle alterate manifestazioni della epoca tarda» (p. 226). Ebbene, l'idea può raccogliere in sé queste singolarità in quanto è *essa stessa intimamente e strutturalmente discontinua*. L'essere che accede all'idea (*das Sein, das in sie eingeht*) (p. 228) diviene figura dell'intero *mundus intelligibilis*, poiché l'idea «restituisce, nascosta nella propria, la figura scorciata e oscura del restante mondo delle idee» (*gibt in der eigenen verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt*) (loc. cit.). La struttura (*Bau*) della singola idea è perciò monadologica (*ist monadologisch*) (loc. cit.), poiché riflette in sé quella dell'intero mondo intelligibile. Ma dato che il mondo intelligibile è esso stesso strutturalmente discontinuo – la *Diskontinuirlichkeit* ne costituisce un tratto che Benjamin reputa essenziale (cfr. p. 218) –, allora anche la singola idea esprimerà, in senso monadologico, una corrispondente struttura discontinua. *La universalità dell'idea è strutturalmente e monadologicamente discontinua.*

Consideriamo più da vicino la struttura discontinua del mondo delle idee. Essa viene descritta da Benjamin come articolata e armonica:

Alle Wesenheiten existieren in vollendeter Selbstständigkeit und Unberührtheit, nicht von den Phänomenen allein, sondern zumal voneinander. Wie die Harmonie der Sphären auf den Umläufen der einander nicht berührenden Gestirne, so beruht der Bestand des mundus intelligibilis auf der unaufhebbaren Distanz zwischen den reinen Wesenheiten. Jede Idee ist eine Sonne und verhält sich zu ihresgleichen wie eben Sonnen zueinander sich verhalten.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 217-8)

{Tutte le essenze esistono in perfetta autonomia e intangibilità, non soltanto rispetto ai fenomeni, ma soprattutto tra loro stesse. Come l'armonia delle sfere nel corso dei corpi celesti che non si sfiorano l'uno con l'altro, così la esistenza

del *mundus intelligibilis* si fonda sulla distanza irrevocabile tra le pure essenze. Ogni idea è un sole e entra in rapporto con i suoi pari proprio come i soli entrano in rapporto reciproco.}

Una simile concezione riprende evidentemente quella tradizionale della armonia cosmica, che – ci ricorda Spitzer – risale, in ambito greco, all'«approccio “teologico”» (“*theological*” *approach*), non mitologico, dei Pitagorici, concezione che – si può dire con una certa approssimazione – esercitò una durevole influenza da Platone a Leibniz. Dalla regolarità dei movimenti stellari si immaginò che quella cosmica corrispondesse a una armonia eminentemente musicale. Benché inaccessibile all'orecchio umano (*inaccessible to human ears*), essa venne tuttavia ritenuta comparabile alla musica prodotta dall'uomo, e, nella misura della sua riducibilità in numeri (*reducible to numbers*), accessibile all'intelletto (*accessible to human reason*) (SPITZER, 2, p. 8). È ancora a questa possibilità di essere ridotta in numeri che Benjamin allude, quando scrive, a proposito degli elementi del mondo intelligibile, di una *diskontinuierliche Endlichkeit*, una finitezza discontinua, di una *zählbare Vielheit*, una molteplicità numerabile (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218), o anche di una *gezählte Vielheit*, una molteplicità numerata (p. 223); e ciò in chiara opposizione al *carattere non numerabile del continuo*, dove – come in Cantor – per continuo si intenda una serie *zusammenhängend*, ovvero «ben concatenata». Ben concatenata è appunto la serie deduttiva senza lacune (*lückenloser Deduktionszusammenhang*) (p. 213), ovvero la ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni (*ununterbrochene Linienführung begrifflicher Deduktionen*) che caratterizza i concetti deteriori, rendendoli inservibili per la *Beschreibung der Ideenwelt*, la descrizione del mondo delle idee (p. 223). In questo senso si potrebbe affermare che la dialettica di Benjamin, come quella platonica secondo Goldschmidt, *ramène au nombre ce qui est innombrable* (GOLDSCHMIDT, 1, p. 77 n. 7).

Nella lettera del 9 dicembre 1923 a Florens Christian Rang – documento centrale nella *Entstehungsgeschichte* del *Trauerspielbuch* poiché la teoria delle idee in questo enunciata trova in essa lettera la sua prima, concisa esposizione –, Benjamin, riferendosi alla equivalenza tra idee e numeri (*Ideen=Zahlen*) (RANG, p. 396) posta nella precedente missiva dall'amico, nonché (almeno in questa prima fase della elaborazione dell'opera) «quasi collaboratore» (TIEDEMANN-SCHWEPPEHÄUSER, p. 887), replica che quella *Gleichsetzung* richiama in modo genuino il pensiero leibniziano della monade, pensiero in cui le idee platoniche conseguirebbero la loro «definizione» (*Bestimmung*):

Die gesamte Anschauung des Leibniz, dessen Gedanke der Monade ich für die Bestimmung der Ideen aufnehme und den Du mit der Gleichsetzung von Ideen und Zahlen beschwörst – denn für Leibniz ist die Diskontinuität der ganzen Zahlen ein für die Monadenlehre entscheidendes Phänomen gewesen – scheint mir die Summa einer Theorie der Ideen zu umfassen.

(BENJAMIN, 25, p. 393)

{L'intera visione di Leibniz, il cui pensiero della monade prendo per la definizione delle idee, pensiero che Tu richiami con la equivalenza di idee e numeri – poiché per Leibniz la discontinuità dei numeri interi ha rappresentato un fenomeno decisivo per la dottrina delle monadi –, mi sembra racchiudere la summa di una teoria delle idee.}

In un rapido cenno, dunque, alla natura discontinua dei numeri interi viene qui accostata, per il tramite della monadologia leibniziana, quella delle idee. La discontinuità armonica delle idee si precisa come *Zählbarkeit* (BENJAMIN, 27, p. 938), numerabilità. La numerabilità infatti – proprio come in Cantor – poggia sulla discontinuità (*diese Zählbarkeit beruht auf der Diskontinuität*) (*loc. cit.*). A differenza dell'insieme degli interi, tuttavia, il tutto ideale è segnato da una finitezza discontinua (*discontinuierliche Endlichkeit*) (idem, 29 Ur., p. 218). Un tutto, dunque, delimitato, oltre che ripetutamente interrotto.

Il perfetto isolamento (*vollendete Isolierung*) (p. 217) delle idee non è altro che la musica di queste essenze (cfr. idem, 12, p. 23); e la loro relazione armonica – scrive Benjamin – è la verità: *Das tönende Verhältnis solcher Wesenheiten ist die Wahrheit* (idem, 29 Ur., p. 218). Ma – non si insisterà mai troppo su questo punto – il *Verhältnis* è armonico, *tönend*, solo per salti. *La armonia del regno delle idee non prende corpo per contatto (communicatio)* – «Die Harmonie ihres [*scilicet* der Ideen] Reiches kommt nicht durch Berührung (Communication) zustande» (idem, 27, p. 938). In termini topologici, le idee si direbbero *isolierte Punkte* (ALEXANDROFF-HOPF, p. 45), proprio come punti isolati sono gli interi. È peraltro intuitivo che in musica si dia armonia solo per intervalli, non nella (non numerabile) continuità. La continuità è cacofonica, come *clusters* di grezza empiria.

Se la verità è armonica, e si intona nell'articolato discontinuo delle idee che la compongono, allora non potrà essere «fitta». *Die Wahrheit ist nicht dicht* (BENJAMIN, 12, p. 23), scrive infatti Benjamin nel frammento *Sprache und Logik II* (1920-21), il cui primo capoverso può essere letto come una sorta di

Urfassung di quel luogo della *Vorrede* in cui la discontinuità delle idee viene definita come «isolamento» (*Isolierung*) (cfr. idem, 29 *Ur.*, pp. 217-8). *Diskontinuität* e *Kontinuum*, *Unberührt* e *Dichtigkeit* sono termini tecnici della *Analysis Situs* la cui relazione con lo spazio delle idee benjaminiane imporrebbe uno studio a sé.

Se – nel giudizio di Benjamin – i primi romantici tedeschi avevano tentato invano una efficace rilettura della teoria delle idee, ciò si deve proprio alla disattenzione verso la costitutiva discontinuità delle idee:

Nicht selten hat die Unkunde von dieser ihrer diskontinuierlichen Endlichkeit energische Versuche zur Erneuerung der Ideenlehre, zuletzt noch die der älteren Romantiker, gebrochen.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 218)

{Non di rado la disattenzione per questa loro finitezza discontinua ha infranto energici tentativi di rinnovamento della dottrina delle idee, da ultimo, finora, quello dei primi romantici.}

Tale *Unkunde* trova il suo esito più appariscente nel primato che costoro vollero conferire al continuo delle forme (*Kontinuum der Formen*) (BENJAMIN, 10 *Begr.*, p. 95), per cui – come asserisce in modo esplicito la prima stesura della *Vorrede* – la verità delle *Wesenheiten* (o *Ideen*) assunse (*annahm*) il carattere di un rapporto della coscienza riflettente nel continuo (*Charakter eines im Kontinuum reflektierenden Bewußtseinszusammenhangs*) (idem, 27, p. 938). Le stesse intenzioni muovevano Benjamin quando, nella lettera richiamata sopra, secondo una formulazione poi confluita in un celebre passo del *Trauerspielbuch*, alla critica come *Bewußtseinssteigerung* (idem, 10 *Begr.*, p. 72), e precisamente «erezione della coscienza nelle opere» (*Steigerung des Bewußtseins in ihnen*) (idem, 25, p. 393), o «risveglio della coscienza nelle opere viventi» (*Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen*) (idem, 29 *Ur.*, p. 357) – atteggiamento che con una esclamazione egli bollava come «romantico» quasi in senso deteriore (*Romantisch!*) –, contrapponeva una critica come mortificazione delle opere (*Mortifikation der Werke*), cioè come insediamento in esse del sapere (*Ansiedlung des Wissens in ihnen*) (idem, 25, p. 393; idem, 29 *Ur.*, p. 357).

La lettura benjaminiana delle idee si fonda su un ripensamento della loro costitutiva discontinuità (*Diskontinuierlichkeit* o *Diskontinuität*) (p. 218; cfr. idem, 27, p. 938). Espressione di questa vera e propria critica anti-romantica è il

rinvenimento di un principio cesurale all'interno del continuo prosastico. Nel gesto critico di Benjamin, la forma del romanzo prediletta dai romantici – la prosa quale *continuum* delle forme – sembra urtarsi a un ostacolo interno, *più prosaico*. Ciò accade emblematicamente nelle *Wahlverwandtschaften* di Goethe, dove Benjamin individua, incarnato dalla novella interna, un nucleo eminentemente prosaico. Esso ha un segreto valore monadico che è possibile cogliere nella analogia tra la novella e la immagine di una cattedrale riprodotta all'interno della cattedrale stessa (*dem Bild im Dunkel eines Münsters vergleichbar, das dies selber darstellt und so mitten im Innern eine Anschauung vom Orte mittelt, die sich sonst versagt*) (idem, 24 Wahl., p. 196). Nell'opera goethiana, il *Zentrum des Geschehens*, il centro dell'accadere, è anche *Bruch* (p. 167), cioè *cesura* dove regna la luce chiara (*das helle Licht*) della novella (p. 169). Essa vive di un qualcosa di più prosaico rispetto al romanzo (*So ist denn die Novelle prosaischer als der Roman*): è una prosa di grado superiore (*eine Prosa höhern Grades*) (loc. cit.). La luce sobria (*nüchternes Licht*) (p. 186) del racconto-miniatura, lo splendore del chiaro, anzi del sobrio giorno (*Abglanz des hellen, ja des nüchternen Tages*) (p. 196), diviene, qui, cifra e chiave dell'intero romanzo. Il rapporto di questa miniatura con la forma-romanzo *rappresenta*, come in un emblema, quello del frammento con la totalità. A tale rapporto Benjamin affida un profondo senso soteriologico. Il singolo che acceda all'idea (*res in Universale*) (idem, 27, p. 946) *esprime* il tutto. Nell'idea (*in der Idee*) il singolo (*das Einzelnen*) diviene ciò che non era, cioè totalità: questa è la salvazione platonica («dort [*scilicet* in dem Verhältnis des Einzelnen zur Idee] steht es in der Idee und wird was es nicht war – Totalität. Das ist seine [*scilicet* des Einzelnen] platonische «Rettung»») (idem, 29 Ur., p. 227). L'essenza di questa totalità è monadologica (*Das Wesen dieser Totalität ist monadologisch*) (idem, 27, pp. 947-8).

Per discontinuità, in una simile prospettiva, si intende, quindi, non solo deviazione e salto, ma anche lacuna che permette la concentrazione e la abbreviatura, cioè una speciale *minorazione* del tutto nel singolo. Tale *μικροτεχνία* – *tecnica della miniatura* o, vorremmo dire, *tecnica del più piccolo* – è parte del gesto teoretico che raccoglie i dispersi senza farne una totalità falsa, decettiva, assoluta.

VIII. *Abbreviatura*

tuttavia viene il momento in cui c'è bisogno dell'abbreviatore

L'idea è totalità scorciata. Vale a dire: Die Idee ist Monade (BENJAMIN, 29 Ur., p. 228). Così recita, per tre volte, il ritornello che chiude la parte gnoseologica della *Vorrede*. La monade è, appunto, *Verkürzung* (loc. cit.), figura abbreviata del tutto, immagine del mondo espresso in scorcio, immagine dell'universo colto in una *ungeheure Abbreviatur*, una immane abbreviatura (idem, 58 Th., xvii, p. 29; idem, 59 Th., xix, p. 43; idem, 61 Th., xviii, p. 81; idem, 62 Th., xix, p. 92; idem, 63 Th., xviii, p. 105). Nel metodo benjaminiano, la rappresentazione coglie la «struttura monadologica dell'oggetto storico» (*monadologische Struktur des historischen Gegenstandes*) (idem, 32 Pass., N 10, 3, p. 594; cfr. idem, 57, p. 123). Il *raccourci formidable* (idem, 60 Th., xix, p. 68) della monade è la struttura che la esposizione storica mette in luce nel suo oggetto. Alla stessa struttura si allude nelle tesi in cui compare il termine *Konstruktion* (idem, 58 Th., xii, pp. 24, 25; xv, p. 27; idem, 59 Th., xvii, p. 42). La «costruzione dialettica» (*dialektische Konstruktion*) (idem, 50, p. 468 n. 4) del saggio su Fuchs non significa altro.

Nella *Monadologie* (1714), Leibniz definisce la monade *un miroir vivant perpetuel de l'univers* (LEIBNIZ, 2, 56, p. 464). Analoga definizione si dà della *substance singuliere*, nel *Discours de métaphysique* (1686), cui Benjamin si richiama esplicitamente (cfr. BENJAMIN, 29 Ur., p. 228): *toute substance est comme un monde entier et comme un miroir de Dieu ou bien de tout l'univers* (LEIBNIZ, 1, 9, p. 76). L'idea benjaminiana è monade poiché contiene la immagine del mondo:

Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 228)

{L'idea è monade – ciò significa in breve: ogni idea contiene la immagine del mondo. Alla sua rappresentazione è assegnato come compito niente meno che mostrare questa immagine del mondo nella sua abbreviatura.}

La monade ha natura rappresentativa («chaque Monade, dont la nature étant representative [...]») (LEIBNIZ, 2, 60, p. 464), poiché *chaque Monade crée représente tout l'univers* (62, p. 466). Tuttavia, la immagine in questione nella *Vorrede* non è rappresentazione che intenda restituire una totalità senza salti, bensì *figura scorciata* (*verkürzte Figur*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 228).

L'edificio (*Bau*) dell'idea è monadologico (*ist monadologisch*) (*loc. cit.*). Lo è, più precisamente, in virtù della sua struttura *interna*. Anche questo tratto proviene da Leibniz: la monade infatti non può essere toccata nel suo interno da cause esterne e tutti i suoi cambiamenti naturali provengono da un *principe interne* (LEIBNIZ, 2, 11, p. 442). Analogamente le *expressions qui sont dans nostre ame* provengono da una *experience interne* (idem, 1, 27, p. 134). In questo senso, a proposito della monade leibniziana, Gilles Deleuze ha scritto di *un pur dedans*: più che un atomo, essa è *une pièce sans porte ni fenêtre, où toutes les actions sont internes* (DELEUZE, 11, pp. 39 e 43).

Come si è già visto in precedenza, la struttura della idea benjaminiana corrisponde a quello schema espositivo, a quella forma della *Darstellung* che si distingue per la sua connaturale sobrietà prosaica (*prosaische Nüchternheit*), e cioè il trattato (*Traktat* o *Abhandlung*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 208, 209, 212, 218):

Die Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt, beweist nur, daß sie eine eigenbürtige prosaische Form ist. [...] ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben. Die kontemplative Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen. [...] Nur wo sie in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt, ist sie ihrer sicher. Je größer ihr Gegenstand, desto abgesetzter diese Betrachtung. [...] Gegenstand dieser Forschung sind die Ideen. Wenn Darstellung als eigentliche Methode des philosophischen Traktates sich behaupten will, so muß Darstellung der Ideen sein.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 209)

{La difficoltà intrinseca a tale esposizione prova solo che essa è una connaturale forma prosaica. [...] è proprio della scrittura arrestarsi e cominciare di nuovo a ogni frase. La esposizione contemplativa ha da seguire questo più di ogni altra. [...] Solo dove costringa il lettore a fermarsi nelle stazioni del contemplare, essa è sicura del suo. Quanto più grande il proprio oggetto, tanto più interrotta questa contemplazione. [...] Oggetto di tale ricerca sono le idee. Se la esposizione intende affermarsi come metodo proprio del trattato filosofico, allora deve essere esposizione delle idee.}

Ora, in *Einbahnstraße* (1928) la struttura del trattato viene descritta come articolazione interna, e non visibile dall'esterno. *INNENARCHITEKTUR* è la insegna posta su questo angolo del volume:

Der Traktat ist eine arabische Form. Sein Äußeres ist unabgesetzt und unauffällig, der Fassade arabischer Bauten entsprechend, deren Gliederung erst im Hofe anhebt. So ist auch die gegliederte Struktur des Traktats von außen

nicht wahrnehmbar, sondern eröffnet sich nur von innen. Wenn Kapitel ihn bilden, so sind sie nicht verbal überschrieben, sondern ziffermäßig bezeichnet. Die Fläche seiner Deliberationen ist nicht malerisch belebt, vielmehr mit den Netzen des Ornaments, das sich bruchlos fortschlingt, bedeckt. In der ornamentalen Dichtigkeit dieser Darstellung entfällt der Unterschied von thematischen und excursiven Ausführungen.

(BENJAMIN, 30 Ein., p. 38)

{Il trattato è una forma araba. Il suo esterno è ininterrotto e inappariscente, conformemente alla facciata degli edifici arabi, la cui articolazione comincia solo nel cortile. Così anche la struttura articolata del trattato non è percepibile dall'esterno, ma si dischiude solo dall'interno. Se lo compongono capitoli, essi non sono titolati verbalmente, ma contrassegnati con cifre numeriche. La superficie delle sue affermazioni non è animata da pitture, piuttosto coperta con la rete dell'ornamento che si avvolge senza interruzione. Nella densità ornamentale di questa esposizione cade la distinzione tra argomentazioni tematiche e digressive.}

Non è un dato secondario che i singoli capitoli del trattato vengano contrassegnati con delle cifre numeriche anziché verbalmente. I titoli infatti preannuncerebbero dall'*esterno*, tradendolo, il contenuto della trattazione. Si allude così allo speciale *dentro monadico* di cui si è detto. Che ciò stabilisca un sottile parallelo tra capitoli e monadi è confermato da un altro aspetto relativo, questa volta, all'*interno*, non dei singoli capitoli ma del trattato nel suo insieme: l'interno del trattato è scandito *ziffermäßig*, numericamente. Ancora una allusione alla *numerabilità* e, dunque, dato che la numerabilità poggia sulla discontinuità (*diese Zählbarkeit beruht auf der Diskontinuität*) (BENJAMIN, 27, p. 938), al carattere discontinuo del mondo intelligibile. Tale scansione interna va letta, a nostro avviso, come esatto corrispondente di ciò che in analisi si definisce carattere «discreto» di un insieme, quale appunto – questo è il nostro caso – l'insieme dei numeri interi (\mathbb{Z}). O meglio – dato che è con essi che si usa solitamente contrassegnare i capitoli di un'opera – il nostro caso sarebbe più precisamente quello dei naturali (\mathbb{N}), da cui tuttavia gli interi si ottengono, come è noto, per corrispondenza biunivoca (interi positivi) e riflessione rispetto all'origine (interi negativi). Tuttavia, \mathbb{N} , proprio come \mathbb{Z} , è un insieme «discreto» e costituito – ancora in senso topologico – da *isolierte Punkte* (cfr. ALEXANDROFF-HOPF, p. 45). Dunque i capitoli che articolano la forma espositiva del trattato corrisponderebbero idealmente a *punti isolati*, del tutto simili, a loro volta, agli elementi del *mundus intelligibilis*. Come si è visto sopra, infatti, le idee, in termini benjaminiani, sono caratterizzate da una

essenziale e completa *Isolierung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217). Quella che Benjamin chiama la «discontinuità dei numeri interi» (*Diskontinuität der ganzen Zahlen*), indicandola come un fenomeno decisivo per la teoria delle monadi (*ein für die Monadenlehre entscheidendes Phänomen*) (idem, 25, p. 393), non è altro che una simile *Isolierung* o *Isolation* (idem, 27, p. 947). Se solo si ponga mente alla discontinuità di cui tale isolamento è espressione, e alla equazione *Ideen=Zahlen* posta da Rang e ripresa entusiasticamente da Benjamin nella lettera sopra citata (RANG, p. 396; cfr. BENJAMIN, 25, p. 393), allora si potrà soppesare non solo il valore specifico di alcune espressioni relative ai rapporti tra le idee – quali «in vollendeter Selbständigkeit und Unberührtheit existieren» (*esistere nella più perfetta autonomia e intangibilità*) (cfr. idem, 12, p. 23), «auf unaufhebbaren Distanz beruhen» (*fondarsi su una distanza irrevocabile*), e appunto «in vollendeter Isolierung stehen» (*stare in perfetto isolamento*) (idem, 29 Ur., p. 217) –, ma anche il senso della definizione ripetuta per ben tre volte nei passaggi conclusivi della parte propriamente teoretica della *Vorrede*, ossia: *Die Idee ist Monade* (p. 228).

Alla luce di quanto precede, non è privo di interesse che Benjamin operi un richiamo non solo all'oggetto di un trattato leibniziano, la monade, ma anche al fatto che tale oggetto sembri esigere una forma espositiva, quella appunto della *Abhandlung* (o del *Traktat*), conforme tanto alla struttura interna della singola monade che alla relazione reciproca tra monadi distinte. Nella *Darstellung* benjaminiana, dunque, il rapporto tra oggetto della indagine e forma espositiva è puramente monadologico: la struttura interna della monade *esprime* la struttura interna del trattato; la struttura della monade rispecchia in sé, in miniatura, la struttura della intera trattazione. Ecco perché – come si è già detto sopra – l'oggetto della ricerca benjaminiana, l'idea in quanto monade, sembra costitutivamente esigere la forma espositiva del trattato. E la *Vorrede*, in fondo, è *il luogo paradigmatico della perfetta esposizione della forma espositiva stessa*. La *Vorrede* si presenta, in altre parole, come un breve trattato gnoseologico che, però, non descrive solamente il metodo in cui si è indagato un certo tema, ma espone, altresì, conformandovi direttamente la propria, anche la struttura interna dell'*objectum*, poiché la struttura di questo rispecchia – cioè *esprime in senso strettamente monadologico* – quella del trattato. Dunque: *l'idea, in quanto struttura monadica, costituisce l'esemplare – o il modello in miniatura – della esposizione benjaminiana*. Se ciò è vero, allora, non solo ognuno dei paragrafi della *Vorrede* illustrerebbe compiutamente una idea, ma vi si identificherebbe in modo perfettamente monadologico. Il commento in

corso muove da questa ipotesi. Per questo esso si prefigge di isolare la compiutezza del paragrafo trascritto cercando di mostrare la abbreviata forza monadica dello stesso. Non risulterà forse ultroneo, a questo punto, ricordarne ancora una volta il titolo – *Idee als Konfiguration*. La *configurazione* che definisce l'*idea* nella accezione benjaminiana è proprio la struttura che qui si cerca di illustrare.

IX. *Monade*

“Hanc non fo senz qu’il non.l declin” (‘jamais ne fut sens qu’il [i.e., the book which served as the poet’s model] ne l’expose’)

Sie tritt in dessen Inneres als in das einer Monade, die, wie wir wissen, keine Fenster hat, sondern in sich die Miniatur des Ganzen trägt.

La articolazione interna dell’idea è monadologica. Il senso di questa articolazione viene alla luce con particolare chiarezza in due tesi contenute in *Über den Begriff der Geschichte*. Ne analizzeremo una nel presente capitolo, l’altra in seguito (*infra* II, 2, 11). Secondo la stesura del cosiddetto *Hannah-Arendt-Manuskript*, la prima delle due tesi contrassegnate con il numero XV (che peraltro amplia e riformula la seconda delle due contrassegnate con il numero XII) (cfr. BENJAMIN, 58 *Th.*, XII, p. 25) recita:

Der Historismus gipfelt von rechts wegen in der Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch vielleicht deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. [.....]] Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich innehält, da erteilt es [.....] derselben einen Chock, durch den [...] sie sich als Monade ~~konstituiert~~ kristallisiert. Der historische Materialist geht an [.....]] einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Gesche-

hens; anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogene Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche; so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriﬀenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.

(BENJAMIN, 58 Th., xv, pp. 26-7; idem, 59 Th., xvii, pp. 41-2; idem, 60 Th., xvii, p. 67; idem, 61 Th., xvii, pp. 80-1; idem, 62 Th., xvii, pp. 91-2; idem, 63 Th., xvii, p. 104; idem, 57, pp. 118, 119)

{Lo storicismo culmina di diritto nella storia universale. Da essa si discosta metodologicamente la rappresentazione materialistica della storia forse più nettamente che da ogni altra. La prima non ha nessuna armatura teoretica. Il suo procedere è additivo: essa fa ricorso a una massa di fatti per colmare il tempo omogeneo e vuoto. Da parte sua la rappresentazione materialistica della storia si fonda su un principio costruttivo. Al pensiero appartiene non solo il movimento dei pensieri ma anche il loro arresto. [...] Dove il pensiero si interrompe improvvisamente in una costellazione satura di tensioni, li impartisce [...] alla stessa uno choc, per il quale [...] essa si ~~costituisce~~ cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a [...] un oggetto della storia unicamente e soltanto li dove questo gli si faccia incontro come monade. In tale struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere; detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la avverte per fare saltare fuori dal corso omogeneo della storia una determinata epoca; così fa saltare una determinata vita dall'epoca; così una determinata opera dall'opera di una vita. Il raccolto del suo procedere consiste nel fatto che nell'opera è custodita e levata l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca e nell'epoca l'intero corso storico. Il frutto nutriente di quanto è storicamente compreso ha il tempo nel suo interno come seme prezioso, ma privo di gusto.}

La *Struktur* dell'oggetto storico, ovvero – nelle due tesi contrassegnate dal numero XII – la *Konstruktion* (BENJAMIN, 58 Th., pp. 24, 25), o ancora, nel saggio su Fuchs, la *dialektische Konstruktion* (idem, 50, p. 468 n. 4), vanno lette monadologicamente. Ciò che in quest'ultimo testo viene indicato come la *messa in opera* (*ins Werk setzen*) di una esperienza (*Erfahrung*) (p. 468; idem, 59 Th., xvi, p. 41) del tempo volta a cogliere il sobrio contenuto storico (*nüchternen geschichtlicher Gehalt*) (idem, 50, p. 469) di una opera d'arte, corrisponde, nelle *Thesen*, al *konstruktives Prinzip* (idem, 58 Th., xv (1), p. 26) attivato per individuare il seme privo di gusto, ossia il tempo raccolto all'interno dell'oggetto storico.

Quella sobrietà e questa assenza di gusto indicano, infatti, la medesima cosa.

La traduzione francese, approntata dallo stesso Benjamin, della tesi appena citata – tesi che nella *Französische Fassung* porta però il numero XVII – ci dice espressamente, se non fosse già abbastanza chiaro, che quel tempo raccolto per via monadologica nell'interno della realtà indagata è «il Tempo storico», *le Temps historique*:

Les fruits nourrissants de l'arbre de la connaissance sont donc ceux qui portent enfermé dans leur pulpe, telle une semence précieuse mais dépourvu[e] de gout, le Temps historique.
(BENJAMIN, 60 *Th.*, XVII, p. 67)

{I frutti nutrienti dell'albero della conoscenza sono dunque quelli che portano chiuso nella loro polpa, quale semenza preziosa ma priva di gusto, il Tempo storico.}

Qui, «conoscenza» traduce *das historisch Begriffene*, «ciò che è storicamente compreso» (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), p. 27). Questo suggerisce in modo tacito ma imperioso che, per Benjamin, la gnoseologia, la *Darstellung* in genere, usa dello stesso schema temporale della esposizione storica, cioè della *Geschichtsdarstellung*. In tale senso l'*Ursprung* della *Vorrede* è categoria integralmente storica e non semplicemente logica (idem, 29 *Ur.*, p. 226).

Dunque la armatura teoretica su cui poggia la *Darstellung* benjaminiana è un modello temporale. Questo modello presenta la struttura seguente: *storia, epoca, vita, opera*. Ma non si tratta di una progressione bensì di un arresto dell'accadere (*Stillstellung des Geschehens*) (idem, 58 *Th.*, XV (1), p. 27), un collasso e una precipitazione attraverso i diversi livelli della struttura monadologica, appunto: *storia, epoca, vita, opera*. Questo fermo temporale porta con sé una *Stillstellung der Gedanken* (*loc. cit.*), un arresto dei pensieri. Ciò non indica affatto un abbandono meramente irrazionalistico. Il piano teoretico su cui si pone questo schema di lettura dell'accadere (*Geschehen*), questa armatura propria del metodo *storico* benjaminiano, individua il grado più alto del pensiero, un puro *Denken* in cui i pensieri (*Gedanken*) vengono arrestati *nel* pensiero stesso. *Dal* pensiero stesso, vorremmo dire. Il medio del pensiero, il luogo più intimo in cui esso opera l'arresto dei pensieri, è *sobriamente storico*. In tale senso, la conoscenza, la speciale

gnoseologia qui in questione, coincide con «ciò che è storicamente compreso» (*das historisch Begriffene*) (loc. cit.).

Una importante osservazione all'interno del paragrafo che chiude la parte gnoseologica della *Vorrede*, paragrafo intitolato *Monadologie*, individua nell'«approfondimento della prospettiva storica» (*die Vertiefung der historischen Perspektive*) ciò che conferisce all'idea la potenza del tutto (*sie gibt der Idee das Totale*) (p. 228), così permettendo all'idea – come si vedrà più oltre – di incarnare una *totalità di potenza*. È il momento di interrogare questa *Vertiefung* in quanto forza di approfondimento nella ricerca storica.

X. *Profondamento*

Storia, epoca, vita, opera. Lo schema descrive un procedere verticale, o meglio un fondamento verso «il più piccolo», *das Geringste* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225). Tale è il movimento proprio della contemplazione (*Betrachtung*) (loc. cit.). *Das Geringste* è il suo oggetto. Si tratta di una *Versenkung* (pp. 208, 228) o *Vertiefung* (p. 228), di un *tief dringen* (p. 227) o *tiefer durchdringen* (p. 215/14). Un fondare del tutto nel dettaglio. La rilevanza teoretica della *Versenkung in die Einzelheiten* non corre il rischio di essere sopravvalutata: «Il contenuto di verità dell'oggetto si lascia cogliere solo attraverso il più minuzioso fondamento nelle singolarità del contenuto cosale» (*der Wahrheitsgehalt des Gegenstandes nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten des Sachgehaltes sich fassen läßt*) (idem, 27, p. 926; idem, 29 Ur., p. 208). La *Versenkung* stessa è teoria, cioè *contemplazione*.

In questo orizzonte va collocato il seguente passaggio, estratto dal paragrafo della *Vorrede* in commento:

Das Empirische [...] wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/13-5)

{L'empirico [...] viene tanto più a fondo penetrato quanto più nettamente può essere guardato come un estremo.}

Qui, l'estremo non resta semplicemente isolato e disperso, come l'elemento risultante da una infelice scomposizione concettuale, che cioè esita in una

zerstörerische Spitzfindigkeit, una distruttiva cavillosità (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214). E di estremi è questione anche nel paragrafo titolato *Monadologie*: nel *Geringstes* monadologico – vi si legge – gli estremi convivono in un *Nebeneinander*, una vicinanza reciproca, in un reciproco tenersi accanto:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 227)

{La storia filosofica come scienza della origine è la forma che dai dispersi estremi, dagli apparenti eccessi dello sviluppo lascia emergere la configurazione dell'idea quale configurazione della totalità contrassegnata dalla possibilità di una significativa vicinanza reciproca di tali opposti. La *Darstellung* [esposizione e rappresentazione] di una idea non può in nessuna circostanza ritenersi riuscita, fino a quanto il cerchio degli estremi in essa possibili non sia stato virtualmente passato in rassegna. La rassegna resta virtuale.}

La insistenza di Benjamin sul motivo della penetrazione (*tiefer durchdringen* o *tief dringen*) della empiria, del suo approfondimento (*Vertiefung*), del fondamento in essa (*Versenkung*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 228, 208), va letto come *movimento verso il più piccolo*. Il movimento verso il più piccolo (*das Geringste*) (p. 225) non è che il movimento verso il medio della empiria. Solo in esso si compie la esposizione delle idee (*vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie*) (p. 214). Qui, dove la struttura monadologica si cristallizza, l'empirico è guardato come un estremo (*ein Extremes*) (p. 215/15). Vale a dire, è colto *nel più piccolo*. È raccolto nell'idea. Cioè, rappresentato monadologicamente.

Storia, epoca, vita, opera. È uno schema monadologico. Il passaggio da un quadro all'altro, dalla storia all'epoca, dall'epoca alla vita, dalla vita all'opera, si compie per sussulti, per salti improvvisi, precipitazioni vertiginose. Non si tratta di contestualizzare l'opera nella vita, la vita nell'epoca, l'epoca nella storia. Ma piuttosto di estrarre, anzi fare saltare fuori (*heraussprengen*) (idem, 58 Th., xv (I), p. 27) dal relativo contesto; estrarre, facendo brillare il tempo, facendo saltare, cioè, la *esperienza* che se ne fa secondo la radicata rappresentazione storicistica, che lo restituisce

«omogeneo e vuoto» (*homogene und leere Zeit*) (xv (1), p. 26). Lo schema monadologico è il frutto della struttura teoretica di cui manca lo storicismo (*hat keine theoretische Armaturo*) (*loc. cit.*).

Compito dello storico è, dunque, riconoscere quello schema all'interno del *geschichtlicher Gegenstand*; compito del critico, riconoscere un analogo principio costruttivo nella singola opera; compito del filosofo, riconoscere una simile struttura nell'*Empirisches*. L'intero corso storico è abbreviato in una epoca determinata, l'epoca in una vita, la vita in una singola opera. È così che il passato viene *articolato* (v, p. 18; *idem*, 59 *Th.*, vi, p. 33).

Riconoscere il *segno* (*das Zeichen*) (*idem*, 58 *Th.*, xv (1), p. 27) di questa articolazione interna – ovvero *das Signum echter Erkenntnis* (*idem*, 27, p. 925), il *signum* della conoscenza autentica – significa individuare i luoghi del passato che in relazione al presente risultano massimamente carichi di uno speciale materiale esplosivo, un *Explosivstoff* (*idem*, 58 *Th.*, xii (2), p. 25), che farebbe deflagrare la esperienza del tempo viziata dalla rappresentazione storicistica. In un punto del passato, la presenza di questa speciale carica esplosiva – che altro non è se non il tempo stesso, massimamente contratto – è segnalata da un indice storico, un *historischer Index* (*idem*, 32 *Pass.*, N 3, I, p. 577). Esso, in altre parole, segnala quei momenti del passato dalla massima densità temporale, momenti che, se riconosciuti come tali, si unirebbero istantaneamente con l'ora («mit dem Jetzt blitzhaft [...] zusammentr[eten]») (N 3, I, p. 578), mandando in frantumi la esperienza temporale quale comunemente la si rappresenta. In tale orizzonte va intesa la espressione «carico di tempo fino a frantumarsi» (*mit Zeit bis zum Zerspringen geladen*) (*loc. cit.*).

È giusto questo l'argomento della seconda delle due tesi che nell'*Arendt-Manuskript* portano il numero XII (la parte restante, che qui omettiamo, espone la struttura *storia, epoca, vita, opera* negli stessi termini della prima delle due tesi con il numero XV, tesi citata sopra integralmente):

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Medium nicht die homogene und leere Zeit sondern die von "Jetztzeit" erfüllte bildet. Wo die Vergangenheit mit diesem Explosivstoff geladen ist, [...] legt d[...]ie [.....] materialistische Forschung an das homogene und leere Kontinuum der Geschichte die Zündschnur an.

(BENJAMIN, 58 *Th.*, xii (2), p. 25)

{La storia è oggetto di una costruzione, il cui medium costituisce non il tempo omogeneo e vuoto ma quello ricolmo di “tempo-ora”. Dove il passato sia carico di questo materiale esplosivo, [...] la [...] ricerca materialistica applica la miccia al continuum omogeneo e vuoto della storia.}

Non è difficile ora, alla luce di quanto si è detto, assimilare questo *medium* storico al *Mittel* empirico in cui si compie la esposizione della idea, in cui, cioè, la struttura monadologica appare in modo cristallino.

XI. *Piccolo*

Come avevamo preannunciato (*supra* II, 2, 9), oltre alla XV (1), una seconda tesi descrive la struttura monadologica dell’oggetto storico. La XVII. Essa recita:

“Die kümmerlichen fünf Jahrzehntausende des homo sapiens”, sagt ein neuerer Biologe, “stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluß eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar. Die Geschichte der zivilisierten Menschheit vollends, würde, in diesen Maßst<...>ab [.....] eingetragen, ein fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde füllen”. Die “Jetztzeit”, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbréviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die menschliche Geschichte im Universum macht. (BENJAMIN, 58 *Th.*, XVII, pp. 28-9; idem, 59 *Th.*, XIX, p. 43; idem, 60 *Th.*, XIX, p. 68; idem, 61 *Th.*, XVIII, p. 81; idem, 62 *Th.*, XIX, p. 92; idem, 63 *Th.*, XVIII, p. 105)

{“I miseri cinquantamila anni dell’homo sapiens”, dice un biologo moderno, “rappresentano in rapporto alla storia della vita organica sulla Terra qualcosa come due secondi al termine di una giornata di ventiquattro ore. La storia della umanità civilizzata nella sua interezza occuperebbe, riportata a questa scala [...], un quinto dell’ultimo secondo della ultima ora”. Il “tempo-ora”, che, come modello di quello messianico, raccoglie la storia della intera umanità in una immane abbreviatura, coincide al capello con la figura che la storia umana costituisce nell’universo.}

In *Hérédité et racisme* (1939), pronunciandosi contro ogni *théorie biologiste du progrès* (BENJAMIN, 56, p. 586), Jean Rostand, l’autore del brano qui citato da Benjamin – è merito di Bonola e Ranchetti (1997) averne individuato la

provenienza, che nella *Kritische Gesamtausgabe* (2010) risulta ancora «nicht ermittelt» (cfr. RANCHETTI, 2, p. 55 n. 48, e RAULET, p. 252, n. 28/26-32) –, non fa altro che rappresentare la intera storia della vita organica sulla Terra nel tempo idealmente, *id est* monadologicamente, abbreviato di una sola giornata. Ripiegato ulteriormente in essa, secondo la medesima struttura di approfondimento e miniaturizzazione monadica, la intera storia della civiltà umana è frazione di secondo.

Al filosofo e allo storico così come intesi da Benjamin, si richiede una suprema attenzione, come in una tecnica della miniatura. Si tratta di un vero e proprio *esercizio di riconoscimento della abbreviatura monadica* nell'oggetto di volta in volta considerato. Questo atteggiamento metodologico va certamente ricondotto a «uno dei più forti impulsi» di Benjamin, quello verso *ciò che è piccolo (das Kleine)*. Gershom Scholem ha descritto così la speciale inclinazione dell'amico:

Alles Kleine hatte die größte Anziehung auf ihn. Im Kleinen und Kleinsten Vollkommenheit auszudrücken oder zu entdecken, war einer seiner stärksten Impulse. [...] Daß im Kleinsten sich das Größte aufschließt, daß «der liebe Gott im Detail wohnt», wie Aby Warburg zu sagen pflegte, das waren in den verschiedensten Bezügen für ihn grundlegende Einsichten. Diese Neigung gibt seinem Bande «Einbahnstraße» die besondere Note. Denn nicht das eigentlich Aphoristische ist hier bestimmend, sondern die Absicht: in kleinsten Niederschriften ein Ganzes zu geben.

(SCHOLEM, 4, p. 199)

{Tutto ciò che è piccolo esercitava il più grande fascino su di lui. Nel piccolo e nel massimamente piccolo esprimere o scoprire compiutezza, era uno dei suoi più forti impulsi. [...] Che nel più piccolo si dischiuda il più grande, che «il buon Dio dimori nel dettaglio», come Aby Warburg soleva dire, queste erano per lui, nei più diversi rispetti, convinzioni fondamentali. Questa inclinazione conferisce al suo volume «Einbahnstraße» la nota peculiare. Poiché non l'aforistico in sé è lì decisivo, ma la seguente intenzione: restituire un tutto in scritti massimamente brevi.}

Della attenzione benjaminiana alla *Welt des Kleinen* (GIURIATO, p. 102), al mondo del piccolo, si è occupato diffusamente e con la giusta acribia filologica – cioè senza mai debordare nel feticismo d'archivio che affligge un numero tristemente elevato di studi benjaminiani – il recente saggio di Davide Giuriato, *Mikrographien* (2006). Vi si dimostra come, in Benjamin, il fascino del piccolo si rispecchi persino nel procedere scrittoria (*Schreibverfahren*), sotto forma di «frammentarietà micrografica» (*mikrographische Fragmentarität*)

(p. 106). Potremmo qui aggiungere che tale attenzione micrologica è l'atteggiamento fondante del *metodo storico* benjaminiano. Non a caso, nella *Vorrede*, presentando la propria gnoseologia, e in particolare la forma espositiva del trattato, Benjamin scrive di una *mikrologische Verarbeitung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208), e, nella prima stesura dello stesso testo, di una *mikrologische Technik* (idem, 27, p. 927). Ma – prova, questa, di una forte continuità teoretica – anche il *konstruktives Prinzip*, il principio costruttivo delle *Thesen* (idem, 57, p. 136; cfr. idem, 58 Th., xv (1), p. 26), consiste in una rappresentazione «nei particolari» (*in den partiellen*) (idem, 57, p. 136), ossia – nei termini del presente studio – *minuatim*.

Tale principio costruttivo viene significativamente qualificato come *monadologico*:

Nicht jede Universalgeschichte muß reaktionär sein. Die [...] Universalgeschichte ohne konstruktives Prinzip ist es. Das konstruktive Prinzip der Universalgeschichte erlaubt es, sie in den partiel<l>en zu repräsentieren. Es ist mit andern Worten ein monadologisches.
(BENJAMIN, 57, p. 136)

{Non ogni storia universale deve essere reazionaria. La [...] storia universale senza principio costruttivo lo è. Il principio costruttivo della storia universale permette che questa venga rappresentata nei particolari. Esso è in altre parole un principio monadologico.}

Ben prima che in questo appunto relativo alle *Thesen*, Benjamin aveva espresso chiaramente nella *Vorrede* la esigenza di una attenzione a *ciò che è massimamente piccolo* (*das Geringste*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225). Non si tratta evidentemente di minuziosaggini. Esiste una critica disposta a rimestare qualsivoglia *minutia* pur di dire la propria, lasciando ricavare dal proprio rovello, nel migliore dei casi, una informazione. Ma “sapere la minuta di qualcosa” è, nel senso che qui importa, trascogliere solo e soltanto l'*exiguum fragmentum* in cui quel qualcosa si risolve completamente e in modo oggettivo (*objektiv*) (p. 228). *Il più piccolo, «das Geringste», rileva solo in quanto presenti una struttura monadologica.*

Das Geringste costituisce l'oggetto dell'esercizio critico che Benjamin indica come *fruchtbare Skepsis* (cfr. idem, 27, pp. 926, 945), scepsti fruttifera:

Sie [*scilicet* die fruchtbare Skepsis] ist dem tiefen Atemholen des Gedankens zu vergleichen, nach dem er ans Geringste sich mit Muße und ohne die Spur einer Beklemmung zu verlieren vermag. Vom Geringsten wird nämlich überall dort die Rede sein, wo die Betrachtung sich in Werk und Form der Kunst versenkt, um ihren [*scilicet* der Kunst] Gehalt zu ermessen.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225)

{Essa [*scilicet* la scepsti fruttifera] deve essere paragonata al profondo riprendere fiato del pensiero, in cui quest'ultimo può perdersi con agio e senza traccia di affanno in ciò che è più piccolo. Il più piccolo sarà infatti sempre in discussione lì dove la contemplazione profonda nell'opera e nella forma dell'arte per vagliarne [*scilicet* dell'arte] il contenuto.}

Si esercita una simile scepsti quando il discorso critico muove dall'invalidamento della norma in quanto istanza critica (*Entkräftung der Regel als kritischer Instanz*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225). La regola è vuotata di coerenza in quanto istanza critica, benché ritenga per altri aspetti la propria utilità (cfr. CROCE, p. 71), e cioè in quanto istanza didattica (*Instanz der künstlerischen Unterweisung*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225). Una critica che semplicemente si servisse della norma per la definizione e specificazione dei generi, chiedendo, dei singoli casi, *was sie denn ‹gemeinsam› haben?* (p. 219) – «cosa hanno in comune?» –, non farebbe altro che schematizzare in maniera superficiale, sarebbe cioè una *oberflächlich schematisierende Kritik* (idem, 27, p. 944).

Contro un analogo atteggiamento – causa di incomprensioni – sembra pronunciarsi Ludwig Wittgenstein aprendo le sue lezioni del 1939 sui fondamenti della matematica:

What kind of misunderstandings am I talking about? They arise from a tendency to assimilate to each other expressions which have very different functions in the language. We use the word “number” in all sorts of different cases, guided by a certain analogy. We try to talk of very different things by means of the same schema. This is partly a matter of economy; and, like primitive peoples, we are much more inclined to say, “All these things, though looking different, are really the same” than we are to say, “All these things, though looking the same, are really different”. Hence I will have to stress the differences between things, where ordinarily the similarities are stressed, though this, too, can lead to misunderstandings.

(WITTGENSTEIN, 3, p. 15)

{Di che sorta di fraintendimenti sto parlando? Essi insorgono da una tendenza alla assimilazione reciproca di espressioni che hanno differenti funzioni nel linguaggio. Usiamo la parola “numero” in ogni tipo di casi differenti, guidati da

una certa analogia. Tentiamo di parlare di cose affatto differenti per mezzo dello stesso schema. Ciò è in parte una questione di economia; e, come primitivi, siamo molto più inclini a dire “Tutte queste cose, benché appaiano differenti, sono in realtà uguali” mentre invece dovremmo dire “Tutte queste cose, benché appaiano uguali, sono in realtà diverse”. Dunque dovrò enfatizzare le differenze tra le cose, lì dove solitamente sono enfatizzate le somiglianze, benché anche questo possa portare a fraintendimenti. }

Un pericolo di fraintendimento viene dunque adombrato da Wittgenstein anche nell'accoglimento senza riserve della pratica che, anziché cercare le somiglianze tra casi diversi, ravvisa soltanto le peculiarità dei singoli. È il rischio che Benjamin indica nella «cavillosità distruttiva», la *Zerstörerische Spitzfindigkeit* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214) che produce solo dispersione. Da essa Benjamin mette egualmente in guardia, individuando un medesimo contravveleno. Per entrambe le contrapposte prospettive – quella della raccolta dei singoli sotto il concetto di genere e quella della mera dispersione delle singole differenze – vale un unico contravveleno: l'idea. Il genere e la sua norma vengono esautorati dall'idea che *raccoglie le singolarità conservandole tali*. L'isolamento delle singolarità va dunque mantenuto all'interno di una teoria delle idee. Il distinguere per concetti (ovvero la estrazione di elementi estremi operata concettualmente) si affranca dal sospetto di una cavillosità distruttiva (che produce esclusivamente dispersione) solo dove tale distinguo si rivolga all'accoglimento dei fenomeni nelle idee («Die Unterscheidung in Begriffen ist über jedweden Verdacht zerstörerischer Spitzfindigkeit erhaben nur dort, wo sie auf jene Bergung der Phänomene in den Ideen [...] es abgesehen hat») (*loc. cit.*). Nell'idea, la dispersione delle singolarità e la forza unificante del genere risultano *levate* in un sottile equilibrio, una inquietudine pietrificata.

Dunque, la attenzione per il più piccolo – paragonata in modo eloquente al profondo riprendere fiato del pensiero (*dem tiefen Atemholen des Gedankens*) (p. 225) – dovrà essere letta nell'orizzonte del distinguo tra *Gattungsbegriff* e *Idee*. Si dovrà, quindi, porre mente a ciò che si è detto in precedenza in merito alla ferma riconsiderazione benjaminiana dello schema deduttivo, o sussumente, in quanto generatore di *Kontinuum* (*idem*, 27, p. 943). Sia, perciò, ancora una volta il passo con cui si apre il paragrafo della *Vorrede* titolato *Kunstgattungen bei Croce*:

Während die Induktion die Ideen zu Begriffen durch den Verzicht auf ihre Gliederung und Anordnung herabwürdigt, vollzieht die Deduktion das gleiche durch deren Projizierung in ein pseudo-logisches Kontinuum. Das

philosophische Gedankenreich entspinnt sich nicht in der ununterbrochenen Linienführung begrifflicher Deduktionen, sondern in einer Beschreibung der Ideenwelt.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 223)

{Se l'induzione degrada le idee in concetti attraverso la rinuncia alla loro [*scilicet* delle idee] articolazione e coordinazione, la deduzione fa lo stesso [cioè: fa decadere le idee in concetti] attraverso la proiezione di questi in un continuo pseudo-logico. Il regno del pensiero filosofico non si dispiega lungo una ininterrotta prospettiva lineare di deduzioni, ma in una descrizione del mondo delle idee.}

È chiaro, in questa prospettiva, il peso strategico del *Geringstes* quale occasione del «profondo riprendere fiato del pensiero» (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225): «il più piccolo» segna una interruzione dello *pseudo-logisches Kontinuum* (p. 223), il continuo pseudo-logico del procedere deduttivo e della ragione sussumente. Tale interruzione individua, cioè, una delle stazioni del contemplare (*Stationen der Betrachtung*) (p. 209) che articolano la esposizione critica. Qui veramente essa si rivela *kontemplative Darstellung* (loc. cit.). Il fondo (o la vetta) della *Versenkung*, del profondamento contemplativo, viene toccato proprio nel *Geringstes*. Il più piccolo costituisce l'*obiectum* precipuo della esposizione critica. Non solo perché la forma espositiva, nel punto in cui coglie il più piccolo, rende visibile la propria discontinuità strutturale, la sua ritmica intermittente, i suoi intervalli contemplativi; ma anche perché cogliere il più piccolo in un oggetto – sia esso storico-letterario (opera), storico *tout court* (fatto), o, più in generale, gnoseologico (fenomeno) – significa riconoscere e esporre quella *più intima struttura* (*innerste Struktur*) (p. 227) che è la struttura monadologica o ideale.

Solo quella singolarità che sia *das Einmalig-Extreme* («l'unico-estremo»), solo quel particolare che sia *das Geringste* («il più piccolo») possiede una siffatta struttura. E solo una struttura interna articolata come monade seduce la attenzione del critico. Non in qualsivoglia minimo particolare è riposta una struttura originaria, un dentro articolato come piega monadica. Significativo è che l'intimo, in cui questa struttura monadologica giace ripiegata, sia individuato dal termine *Geringstes*. Esso non indica semplicemente una quantità fisica minima, ma anche una qualità morale: *das Geringste* designa – con più forza e precisione dell'adorniano *das Entlegene* – tanto «ciò che è stato tralasciato», quanto «il massimamente umile». Si potrebbe dire, in una sola formula: *ciò che è in stato di minorità*.

XII. Frammento

L'armonia che dovrebbe rappresentare il vero è vera invece solo nel momento in cui qualcosa la spezza.

Uno dei più diffusi e perniciosi luoghi comuni che gravano sul gesto teoretico benjaminiano consiste nell'associarlo unilateralmente al frammento. Solo la pervasività di un simile pregiudizio ha potuto creare la occasione per una lettura maldestra del testo della *Vorrede* da parte di uno studioso altrimenti serio e scrupoloso come Georges Didi-Huberman, il quale ha inteso «arte dell'arresto» (*Kunst des Absetzens*) e «gesto del frammento» (*Geste des Fragments*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 212) come equivalenti (DIDI-HUBERMAN, p. 22), là dove – come la sintassi esige – devono essere contrapposti. Abbiamo già provato in precedenza a chiarire il senso di questa opposizione (*supra* II, I, 3). Essa va ora osservata da una ulteriore prospettiva.

Innanzitutto l'arte dell'arresto va messa a sistema con la perseveranza del trattato. Il reciproco legame tra le due istanze è certamente dialettico, ma esso non mira a una sintesi, bensì al perfetto equilibrio, alla stasi – nel duplice senso del termine – tra discontinuità dell'arresto e continuità della perseveranza. Tale dialettica in stasi sembra restituita perfettamente da *NORMALUHR* in *Einbahnstraße* (1928). Esso vale anche come luogo paradigmatico che conferma quanto Scholem scriveva circa il valore *monadologico* dei brevi testi di cui quell'opera si compone:

Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiß seiner Werkstatt selber. Und deren [*scilicet* der Zäsur, der Schicksalsschläge] Bannkreis zieht er im Fragment. “Genie ist Fleiß”.

(BENJAMIN, 30 Ein., p. 14)

{Per i grandi hanno meno peso le opere compiute di quei frammenti su cui il lavoro si trascina per la vita. Poiché solo il più debole, il più dispersivo trova la propria ineguagliabile pace nel chiudere e con ciò si sente riconsegnato alla sua vita. Al genio ogni cesura, i duri colpi del destino appaiono come il sonno lieve nella operosità del suo laboratorio stesso. E la loro sfera di influenza egli delimita nel frammento. “Genio è operosità”.}

Qui, le opere compiute (*die vollendeten Werke*) si confrontano con i frammenti (*Fragmente*). Il genio, che in tale brano viene celebrato, accoglie ogni *cesura* (*Zäsur*) – ossia gli imprevisti che ostacolano il compimento dell’opera – come la interruzione introdotta da un sonno lieve (*sanfter Schlaf*) all’interno della costante operosità (*Fleiß*), poiché il lavoro sul frammento si esplica per tutta una vita portando il segno di quella interruzione che rende l’opera del frammentarista, paradossalmente, più capace di esprimere la totalità e la sistematicità della propria intenzione.

Esistono frammenti di natura diversa. Alcuni formano un’opera frammentaria. Ma solo quelli che delimitano la sfera di influenza delle sospensioni dell’opera, e che, dunque, cadendo all’interno del costante operare, *articollano il lavoro stesso con cesure di inoperosità*, sono autentica espressione del genio (critico o poetico, qui non importa). Gli equivalenti perfetti di ciò che nella vita del genio costituisce la cesura inoperosa e la costante operosità sono, sul piano gnoseologico, l’arte dell’arresto e la perseveranza del trattato. Solo nel perseverare della trattazione si può accogliere con la dovuta prontezza il colpo inatteso, e così eventualmente tradurlo, farlo corrispondere al punto esatto in cui la esposizione, interrompendosi, lascia apparire la rappresentazione stessa. Così, solo con lo stabilirci nella orbita continua attorno alla massa di un pensiero, noi possiamo accedere alla forza di quel corpo celeste, farne parte, improvvisamente diventarne il satellite. Per cui il pensiero in tale modo contemplato non resta semplicemente letto. «Esso ci elegge» (SGALAMBRO, I, p. 53).

Il sogno del «libro totale» che abita l’opera di Leibniz non è incompatibile con il fatto che questi operasse per frammenti. È significativo che in tale *opérer par fragments* (DELEUZE, II, p. 44) anche Gilles Deleuze non abbia visto una mera estraneità al tutto e alla compiutezza dell’opera. Potremmo dire, anzi, che le cesure in cui il piano dell’operare si articola al suo interno siano luoghi di discontinuità, tagli di una *dimensione diagonale inoperosa* che in un certo senso individua l’asse di quella opera totale. La scansione cesurale dei frammenti è infatti essenziale al «libro unico», al «libro delle monadi»: perfettamente compiuto, esso è tuttavia articolato in brevi trattati di circostanza, a loro volta scanditi da brevi paragrafi contrassegnati numericamente (cfr. *loc. cit.*). Uno di questi trattati è quello che Benjamin convoca nella chiusa della parte teoretica della *Vorrede*: il leibniziano

Discours de métaphysique, o, in tedesco, *Metaphysische Abhandlung* – Trattato, appunto, di metafisica.

XIII. Sistema

On parle de la faillite des systèmes aujourd'hui, alors que c'est seulement le concept de système qui a changé.

Da quanto si è appena osservato si deduce che l'atteggiamento metodologico benjaminiano non può essere definito – come invece è stato fatto – «asistemico e «micrologico»» (SCHIAVONI). Al contrario, esso si vuole micrologico (ovvero frammentarista e monadologico), e *dunque* sistematico.

È vero che nella concezione dei primi romantici tedeschi il frammento incarnava la «forma filosofica capace di aprirsi alla verità e di cogliere la forza dell'universale assai meglio di altre forme che rivendicassero la completezza e l'eshaustività» (*loc. cit.*); ma nella ripresa benjaminiana di tale concezione, il frammento non intende accedere, come nel caso dei romantici, al *continuum* delle forme, bensì a un *sistema di idee*, nella accezione precipua che «sistema» ha nell'appunto del 1921 di cui ci siamo occupati in precedenza per via dei suoi stretti legami con la *Vorrede* (*supra* II, I, 7). Un «sistema di molteplicità di essenze» (*System von Wesensvielheiten*) (BENJAMIN, 12, p. 24), ovvero di idee, è una totalità necessariamente discontinua: con questo sintagma – come si è cercato di mostrare sopra – Benjamin intendeva designare la stessa realtà che nella *Vorrede* avrebbe chiamato «costellazione». Considerato su un altro piano, il frammento benjaminiano diviene esso stesso una idea, ovvero la immagine espressa da un sistema di molteplicità di essenze. Vale a dire: o il frammento accede alla totalità in quanto elemento di una simile *costellazione* (*idem*, 29 *Ur.*, pp. 214/16-215/27), o, in quanto «torso di un simbolo» (*Torso eines Symbols*) (*idem*, 24 *Wahl.*, p. 181), incarna esso stesso la totalità frammentaria e discontinua della intera costellazione. In ogni caso il frammento, in quanto elemento della costellazione ideale, accede a un sistema; in quanto costellazione ideale, diviene esso stesso sistema.

Il termine «sistema» non è affatto in contrasto, nella economia lessicale benjaminiana, con una totalità contrassegnata da articolazioni e discontinuità; perciò «sistema», in tale accezione, non va associato alla

Systemlogik o alla *systematische Geschlossenheit*, che, invece, Benjamin critica recisamente in quanto frutto di concetti (in senso deteriore), e quindi prive della discontinuità (*Diskontinuität*) e della articolazione (*Gliederung*) di cui vive il sistema della costellazione ideale.

Anche per un'altra ragione il frammento risulta compatibile con la fondamentale sistematicità del gesto teoretico benjaminiano, costituendone addirittura la condizione. *Il frammento benjaminiano «esprime» la totalità.* Il termine tecnico leibniziano *exprimere* – come osserva Spitzer – designa quella speciale relazione per cui *any particular object, just as it is connected with the whole, suggests the whole* (SPITZER, I, p. 284 n. 51). Questa legge della espressione monadica è inoltre confermata da quanto abbiamo già cercato di mostrare a proposito della definizione del trattato con cui apre la *Vorrede* (*supra* II, I, 3; cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 207-8), facendo osservare che questa forma espositiva corrisponde perfettamente alla struttura stessa della idea e del mondo intelligibile. È proprio la natura del frammento – singolarità (*Einzelnes*) e differenza radicale (*Disparates*) (p. 208) che accede alla forma espositiva del trattato – a precisare il senso di una simile corrispondenza: la discontinuità connaturale al frammento corrisponde alla discontinuità che connota essenzialmente la struttura monadica della materia trattata (sia essa l'elemento di un sistema di molteplicità essenziali o tale sistema stesso). Il frammento, quindi, non mette per nulla a tacere la *vocazione sistematica*, bensì la esprime altrimenti che con un continuo; la esprime monadologicamente, ovvero per interne articolazioni, per cesure, per discontinuità, e dunque, nella prospettiva della teoria delle idee benjaminiana, nel solo modo genuino.

«Il punto di arrivo di Benjamin non è dunque qui la liquidazione pura e semplice del sistema come, per altro verso, potrebbe fare credere lo stesso esito frammentario della sua opera» (CARCHIA, 4, p. 36, cfr. pp. 34-7). Così scriveva giustamente Gianni Carchia, convocando, a sostegno della sua osservazione, il seguente passo della *Doktordissertation*: «Il fatto che un autore si esprima in aforismi, nessuno oggi lo farà valere come prova contro la sua intenzione sistematica» (*Die Tatsache, daß ein Autor sich in Aphorismen ausspricht, wird niemand letzthin als einen Beweis gegen seine systematische Intention gelten lassen*) (BENJAMIN, 10 *Begr.*, p. 46).

XIV. *Compimento*

Nella *Vorrede*, la *systematische Intention* – come abbiamo visto (*supra* II, 2, 3) – assume anche il valore di «perseveranza», *Ausdauer*. Tuttavia tale perseveranza ha senso solo come allestimento di un continuo in cui possa cadere la giusta cesura. Per questo alla *Ausdauer der Abhandlung*, la perseveranza del trattato, Benjamin affianca una *Kunst des Absetzens*, un'arte dell'arresto (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 212). Parallelamente va inteso il rapporto tra l'*exprimere* e il *das Ausdruckslose* (idem, 24 *Wahl.*, p. 181), tra la espressione monadologica e la cesura dell'Inespressivo.

Non è un caso che la «parola morale» (*das moralische Wort*) (*loc. cit.*; idem, 22, p. 832), o «parola pura» (*das reine Wort*) (idem, 24 *Wahl.*, p. 181), valga come «parola inespressiva» (*ausdrucksloses Wort*) (idem, 21 *Auf.*, p. 19), ossia designi la forza (*Gewalt*) di una «parola di comando» (*das gebietende Wort*) (idem, 24 *Wahl.*, pp. 181-2) che fa emergere la cesura (*Cäsur*) (F. Hölderlin, cit. in BENJAMIN, 24 *Wahl.*, pp. 181-2) dell'Inespressivo in quanto occasione della totalità. *Tale cesura segna il luogo in cui è possibile cogliere il tutto abbreviato nel più piccolo frammento.*

Questo si ricava da un celebre passo di *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924-5), e dall'appunto titolato *Über «Schein»*, proveniente dai documenti della prima stesura dello stesso saggio, e dunque relativo a un periodo che va dalla fine del 1921 ai primi mesi del 1922. Come nella messa in luce della struttura monadica dell'oggetto storico emerge un arresto dell'accadere (*Stillstellung des Geschehens*) (idem, 58 *Th.*, xv (1), p. 27), così nell'opera d'arte – si legge in quell'appunto – la cesura individua il luogo in cui la vita tremante (*das bebende Leben*) della bella apparenza è irrigidita e mortificata (*erstarrtes und mortifiziertes*) (idem, 22, p. 832). La cesura interrompe il succedersi delle rappresentazioni (*Aufeinanderfolge der Vorstellungen*) (F. Hölderlin, cit. in BENJAMIN, 24 *Wahl.*, p. 181); vieta alla apparenza e alla essenza di confondersi; manda in frantumi la totalità falsa, illusoria, cioè assoluta. Ogni singola interruzione di questa totalità continua è il luogo in cui può liberarsi uno dei frammenti del mondo vero (*Fragmente der wahren Welt*) (*loc. cit.*), o mondo morale (*moralische Welt*) (idem, 22, p. 832; idem, 24 *Wahl.*, p. 181). Un simile frammento è *il più piccolo.*

La equivalenza appena proposta tra il frammento e il più piccolo poggia sulla formulazione conclusiva dell'appunto qui convocato. Il frammento – in cui, solo, l'opera si compie – viene inteso come la *più piccola* totalità:

Sie [*scilicet* die kritische Gewalt] erst vollendet das Werk, indem sie es zum Stückwerk zerschlägt, zur *kleinsten* Totalität des Scheins, die ein großes Fragment aus der wahren Welt, Fragment eines Symbols <ist>.

(BENJAMIN, 22, pp. 832-3)

{Essa [*scilicet* la violenza critica] compie l'opera solo in quanto la riduce in frammento [alla lettera: *pezzo d'opera*], nella *più piccola* totalità della apparenza, che [*scilicet* la più piccola totalità] <è> un importante frammento del mondo vero, frammento di un simbolo.}

«Sie», a inizio frase, si riferisce non a «Totalität» del periodo che immediatamente precede – come pure è stato ipotizzato –, ma a «Gewalt», che, sebbene in quello non compaia, è assoluta protagonista dell'intero passo (BENJAMIN, 22, p. 832). Lo dovrebbero lasciare intuire le ben quattro occorrenze del termine in soli dieci righe, che fanno risuonare «Gewalt» in un costante sottinteso. L'appunto preparatorio esprime, inoltre, lo stesso senso del passaggio corrispondente nel testo definitivo (*idem*, 24 *Wahl.*, p. 181). E il senso è il seguente: l'opera visitata dalla violenza critica, l'opera, cioè, mortificata (*mortifiziert*) e irrigidita (*erstarrt*) (*idem*, 22, p. 832) – poiché, come si ribadirà nella *Trauerspielarbeit* e già nella lettera a Rang del 1923, «critica è mortificazione delle opere» (*Kritik ist Mortifikation der Werke*) (*idem*, 29 *Ur.*, p. 357; *idem*, 25, p. 393) – *si compie in un frammento*, cioè nel *più piccolo*, che allude (*andeuten*) (*idem*, 22, p. 832), o, meglio, *esprime*, per opera della cesura *inespressiva*, il mondo vero della parola morale, il mondo morale della parola pura.

Si tocca qui un punto decisivo: *il compimento – ovvero la perfetta espressione della totalità nello scorcio del più piccolo – avviene nel frammento*. Diversamente dai primi romantici, per i quali è passaggio verso il tutto, strumento per giungere al tutto in quanto continuo delle forme, il frammento in Benjamin è *il luogo stesso* del compimento. *Il compimento ha luogo solo nella totalità discontinua e monadologicamente scorciata, ovvero – nei termini del presente studio – nella minorità. Il compiuto riposa nella minorità del frammento.*

I. *Barocco*

Per leggere, come ci siamo riproposti, la natura di quella rappresentazione delle idee che coincide con la rappresentazione dei fenomeni (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226), rappresentazione in cui, solo, fenomeni e idee si raggiungono (p. 214/23-5), occorre considerare da un'altra prospettiva il ruolo cruciale del frammento e dunque della discontinuità che esso ingenera, poiché, come si è visto, proprio il frammento è la forma sotto cui diviene visibile la configurazione ideale.

La mortificazione delle opere è la mortificazione, in esse, della aspirazione al simbolico e alla totalità assoluta, del *Wille*, cioè, *zur symbolischen Totalität* (p. 362). Il frammento di un simbolo (*Fragment eines Symbols*) (idem, 22, p. 832), il torso di un simbolo (*Torso eines Symbols*) (idem, 24 *Wahl.*, p. 181), è un «alludere» (*andeuten*) (idem, 22, p. 832) alla totalità. Una allusione, questa, che il frammento realizza compiutamente sia come singolo torso che all'interno di una coordinazione di frammenti. In entrambi i casi si tratta di una unità con salti, una totalità discontinua.

Ma la totalità che si compie in tale allusione non è simbolica, assoluta. L'*andeuten*, l'alludere del frammento al tutto non rientra nella logica del simbolo, poiché il frammento non è uno stadio provvisorio, intermedio orientato verso il conseguimento del tutto. Il frammento è ciò che resta del tutto. E l'infranto non si ricompone; resta irreparabilmente tale. E tuttavia, solo come tale, cioè come disperso estremo (*Entlegener Extrem*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227), esso può eventualmente accedere a una certa totalità; proprio in quanto disperso frammento (*versprengtes Bruchstück*) (p. 224), esso può esprimere in modo allusivo una determinata totalità. La totalità scorciata nel frammento non sarà perciò semplicemente simbolica. Qui la logica del simbolo – almeno del simbolo così come inteso in ambito classicistico – si spezza, lasciando il posto alla forma espressiva della allegoria barocca (cfr. pp. 362-3). La intuizione propriamente barocca fa infatti della immagine un frammento (*Bruchstück*), dove la falsa apparenza della totalità si dissipa (p. 352).

Quando nella *Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere zu Rom* (1759) Johann Joachim Winckelmann esamina la scultura «comunemente



chiamata Torso di Michelangelo», così denominata poiché, come scrive il celebre storico dell'arte, «questo artista teneva in grande stima tale opera e l'aveva a lungo studiata» (*welcher insgemein der Torso vom Michelangelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt und viel nach demselben studiert hat*) (WINCKELMANN, p. 56) – un fatto, questo, che dovremo richiamare alla mente quando più oltre ci occuperemo della forma michelangeloesca (*infra* II, 3, 20) –, esercita uno sguardo ancora barocco. Così Benjamin. Il quale precisa che l'opera risulta perciò descritta «in senso anticlassico» (*in unklassischem Sinne*), cioè «pezzo per pezzo, membro per membro»

(*Stück für Stück, Glieder für Glieder*). *Nicht umsonst*, fa notare ancora Benjamin, «non a caso» ciò avviene relativamente a un torso (*vollzieht sich das am Torso*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 352). Quasi si potesse restituire l'intero, che al torso irrimediabilmente fa difetto, attraverso la elencazione dei singoli elementi anatomici. Un atteggiamento analogo anima il poeta barocco nella descrizione per dettagli del corpo femminile (*Barocke Detaillierung des weiblichen Körpers*) (idem, 32 *Pass.*, J 56, 7, p. 415). Dell'interesse di Benjamin per tale procedimento si trovano tracce nel *Passagen-Werk*, che ne segnalano la presenza in Baudelaire, in particolare nella poesia *Le beau navire* (BAUDELAIRE, LII, pp. 94-6; cfr. BENJAMIN, 32 *Pass.*, B 9, 3, p. 130). Ciò avviene significativamente all'interno del *Konvolut B* che raccoglie materiali relativi alla moda e al feticismo espresso dall'intreccio e lo scambio non solo tra corpo femminile e vesti, ma anche tra elementi anatomici e elementi inorganici in genere.

Il procedimento poetico dell'elenco dettagliato dei membri anatomici è tuttavia riconducibile allo schema epico medievale della descrizione della bellezza umana. Tale schema, che consiste nell'elencare le parti del corpo *a capite ad calcem*, rientra, come ha osservato Spitzer, nel più generale costume dell'epoca – *the “boxed-in” feeling of the Middle Ages* – secondo cui ogni fenomeno viene posto all'interno di una cornice e di un tutto chiuso (SPITZER, 1, pp. 265, 269 n. 25; cfr. STIMILLI, 2, p. 137 n. 54). Ma Davide Stimilli ha

ricordato giustamente che il *pattern* di tale elencazione poetica deve essere assai più risalente, visto che è possibile rintracciarlo già negli inni cultuali egizi per il sovrano deceduto (*loc. cit.*). La intenzione di restituire il tutto attraverso l'elenco dei singoli membri ha trovato espressione anche nel Rinascimento, tanto che Ariosto, per rendere la bellezza di Alcina, ricorre a una simile procedura della elencazione (ARIOSTO, VII, 11-15, pp. 149-150; cfr. SPITZER, I, p. 269 n. 25). Ma è nel genere rinascimentale del *blasone* – la forma per eccellenza della descrizione epica della bellezza (STIMILLI, 2, p. 137 n. 58) – che questo topos formale sembra toccare l'estremo. In esso, come scrive Roland Barthes, la elencazione giunge al grado di *eretismo enumerativo*, la descrizione accumula per totalizzare, moltiplica i feticci per ottenere infine il corpo finale, *défetichistisé*, quasi l'inventario *completo* potesse riprodurre un corpo *totale*, e l'estremo della enumerazione scivolasse in una categoria nuova, quella della totalità (BARTHES, p. 110; cfr. STIMILLI, 2, p. 137 n. 58).

Con il blasone ci si avvicina sensibilmente all'atteggiamento barocco cui Benjamin alludeva a proposito del Torso del Belvedere nella descrizione di Winckelmann. Ma quale tratto rende peculiare la elencazione barocca? In quella rinascimentale la tensione verso una totalità liberata dal feticismo della scomposizione sopraffà l'indugio sul singolo membro. Nel barocco, invece, il frammento cattura l'interesse feticista del rimuginatore allegorico: il frammento vale proprio in quanto frammento, non in quanto mezzo di approssimazione al tutto. Da qui, non solo, come avviene nei componimenti poetici barocchi che di tale procedimento fanno uso, la tendenziale reificazione del corpo femminile – e, in Baudelaire, la pressoché compiuta consegna dello stesso alla sfera dell'inorganico (BENJAMIN, 32 *Pass.*, B 9, 3, p. 130; cfr. J 56, 7, p. 415) –, ma anche l'effetto di dispersione rilevabile negli elementi emblematici delle allegorie dell'epoca, come anche nelle loro sopravvivenze romantiche:

Die in der Dichtung des Barock beliebte Detaillierung der weiblichen Schönheiten, die jede einzelne durch den Vergleich heraushebt, hält sich insgeheim an das Bild der Leiche. Und diese Zerstückelung der weiblichen Schönheit in ihre rühmenswerten Bestandteile sieht einer Sektion ähnlich und die beliebten Vergleiche der Körperteile mit Alabaster, Schnee, Edelsteinen oder andern meist anorganischen Gebilden tut ein übriges. (Solche Zerstückelungen finden sich auch bei Baudelaire: le beau navire.)

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, B 9, 3, p. 130; cfr. J 56, 7, p. 415)

{La descrizione per dettagli delle bellezze femminili, diffusa nella poesia del Barocco, che mette in risalto ogni singolo elemento attraverso la similitudine, si

attiene segretamente alla immagine del cadavere. E questa frammentazione della bellezza femminile nei suoi celebrati elementi si presenta simile a un sezionamento, e le diffuse similitudini delle parti anatomiche con alabastro, neve, pietre preziose o altre cose per lo più inorganiche fanno il resto. (Tali frammentazioni si trovano anche in Baudelaire: le beau navire.)}

Ci troviamo, qui, dinanzi a uno di quei luoghi testuali in cui si tesse la relazione tra le ricerche sul *Trauerspiel* e quelle sui *passages*. Il legame tra il XVII e il XIX secolo era stato peraltro già esplicitamente stabilito in quel luogo del *Barockbuch* in cui si afferma che «il genio romantico comunica con lo spirito barocco proprio nello spazio dell'allegorico» (*das romantische Genie gerade im Raum des Allegorischen mit der barocken Geistesart kommuniziert*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 363). Il frammento, lo si è visto, gioca un ruolo apicale nella generale sensibilità barocca, e – come osserva ancora Benjamin – se si dovesse tracciare «una autentica storia dei mezzi espressivi romantici» (*eine wahre Geschichte der romantischen Ausdrucksmittel*), tra questi il frammento apparirebbe come una «riformulazione dell'allegorico» (*Umbildung des Allegorischen*) (p. 364), dell'allegorico nella accezione precipuamente barocca.

II. Corte

Il risveglio di questa sensibilità barocca nel «genio allegorico» di Baudelaire (cfr. BENJAMIN, 47, p. 54; idem, 55, p. 69) si rivela in modo perspicuo nel componimento intitolato *La destruction* (BAUDELAIRE, CIX, p. 210):

Von allen baudelaireschen Gedichten enthält die «destruction» die rücksichtsloseste Vergegenwärtigung der allegorischen Intention. Der appareil sanglant, dessen Anschauung der Dämon dem Dichter aufzwingt, ist der Hof der Allegorie: das verstreute Werkzeug, mit dem sie die Dingwelt so entstellt und so zugerichtet hat, daß nur noch die Bruchstücke von ihr da sind, an denen sie einen Gegenstand ihres Grübelns hat. Das Gedicht bricht schroff ab; es macht – doppelt erstaunlich für ein Sonett – selbst den Eindruck von etwas Bruchstückhaftem.

(BENJAMIN, 32 Pass., J 68, 2, p. 441)

{Tra tutte le poesie baudelairiane la «destruction» contiene la realizzazione più irriguardosa della intenzione allegorica. L'appareil sanglant [cfr. BAUDELAIRE, CIX, 14, p. 210], la cui visione il demone impone al poeta, è la Corte della allegoria: lo strumento di dispersione con cui essa [*scilicet* la allegoria] ha talmente deformato e guastato il mondo delle cose che di questo sono visibili solo i frammenti, nei

quali essa trova un oggetto del proprio rimuginare. La poesia si interrompe bruscamente; essa stessa – due volte sorprendente per un sonetto – dà la impressione di qualcosa di frammentario.}

Da questa annotazione, su cui torneremo più volte, emergono, ai fini del nostro discorso, diversi punti decisivi. Innanzitutto, la dispersione degli elementi allegorici. Quale la natura del *verstreutes Werkzeug*, lo «strumento di dispersione» di cui qui si tratta? Esso, recita l'appunto, è la «Corte della allegoria», il «sanguinoso dispositivo della distruzione» con cui si chiude inaspettatamente il sonetto richiamato: «*l'appareil sanglant de la Destruction*» *ist der Hof der Allegorie* (BENJAMIN, 32 Pass., J 65a, 4, p. 435). Vediamo dunque come intendere una simile corte. Essa appare in un altro appunto del *Konvolut J*, assumendo l'aspetto di un laboratorio artistico, un *atelier*:

Baudelaire sieht die Werkstatt der Kunst selbst als eine Stätte der Verwirrung, <als> den appareil de la destruction <,> wie die Allegorien sie [*scilicet* die Verwirrung, o *la destruction*] gerne stellen.
(BENJAMIN, 32 Pass., J 56, 4, p. 415)

{Baudelaire vede lo stesso laboratorio artistico come un luogo della confusione, come l'appareil de la destruction, quale la [*scilicet* la confusione, o *la destruction*] presentano di solito le allegorie.}

Ma è nel *Trauerspielbuch* che si trova la più circostanziata descrizione di questa corte. La corte è *Schauplatz*, «spazio scenico» del dramma barocco, anzi la sua «più interna scena» (*innerste Schauplatz*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 271). La corte è cioè luogo di rappresentazione. La legge della corte (*das Gesetz dieses Hofes*) (p. 364), la legge di questa rappresentazione, è la allegoria. Questo il senso della formula «Hof der Allegorie». *La corte confusa* di Lope de Vega «è nel suo titolo tipica» (*ist in seinem Titel typisch*), e «confusione» («*Verwirrung*») è *terminus technicus* della drammaturgia (p. 273). Quel titolo, nella economia della esposizione benjaminiana, assurge infatti a paradigma dello *schema della allegoria* (p. 364). Proprio in quanto *Schema der Allegorie*, la corte si mostra affine non solo all'*atelier* dell'artista, ma anche alla *Kinderstube*, la camera del bambino, nonché ai laboratori alchemici (*alchemistische Laboratorien*): tutti luoghi in cui regna il Frammentario, il Disordinato, il Sovraccarico – *das Bruchstückhafte, das Ungeordnete, das Überhäufte* (pp. 363-4). Ma, come è intuitivo, dove siano in questione uno schema (*Schema*) e una legge (*Gesetz*) non può trattarsi di mera confusione. Tale confusione è piuttosto una sorta di coreografia, la coreografia di vicende, ovvero le macchinazioni ordite nei *Trauerspiele* dall'Intrigante, *der Intrigant*, precursore del *Ballettmeister*, il

coreografo appunto (p. 274). La trama, l'intrigo, si tiene in sottile equilibrio tra l'eccesso di dettagli e la trasparenza, la fittezza e la rarefazione, la piega e la linea, il sovraccarico e il disegno, l'intricato e la struttura. La quantità eccessiva di particolari sembra cioè in ogni momento dipanabile, ma, provando a percorrerla, risulterà inestricabile, e il meccanismo che la anima, il principio della sua costruzione, resterà in fondo segreto, come nelle fughe bachiane, o come nei gruppi di corde leonardeschi e negli ornamenti dei rosoni arabi intrecciati (*infra* II, 6, 16). «Hof der Allegorie» è dunque il nome del *luogo che raccoglie in sé una speciale confusione*.

Lo schema della allegoria potrebbe valere anche per il cassetto degli attrezzi abbandonati. Il *verstreutes Werkzeug* (idem, 32 *Pass.*, J 68, 2, p. 441) dell'appunto sopra citato, dove sia inteso come «strumento disperso», potrebbe figurare tra essi. La apparente inutilizzabilità di questi oggetti dimenticati, su cui sembra raggrumarsi l'oblio umano più che la polvere dell'incuria, li rende eminentemente disponibili al gioco, o comunque a usi diversi da quelli a cui erano originariamente finalizzati. È noto come gli utensili e in genere gli oggetti apparentemente inservibili possano facilmente diventare strumenti ludici di esplorazione fantastica agli occhi del bambino. Il genio allegorico di Baudelaire non ha mancato di segnalare la *nouveauté* risvegliata dallo sguardo infantile sulle cose (*L'enfant voit tout en nouveauté*) (J 7, 1, p. 312; J 75, 2, e J 75a, pp. 455-7). Una novità del tutto analoga è quella del *neues Ganze* che il poeta barocco costruisce (*baut*) dalle rovine delle armonie antiche. Raccogliendone pezzo per pezzo (*Stück für Stück*) i frammenti, egli scorge in essi gli elementi di un «nuovo tutto», la cui visione compiuta non li riunisce (*ohne zum Ganzen zu vereinen*) bensì li coglie come composizione di rovine (*Ruine*) che restano tali, e giammai come giunzione di parti complementari in una ricostituita unità (idem, 29 *Ur.*, p. 354).

L'emblema, cioè l'elemento della allegoria (*Teil der Allegorie*) (idem, 32 *Pass.*, J 78, 4, p. 462; cfr. idem, 29 *Ur.*, p. 364), si può associare al «semilavorato» (*Halbfabrikat*) (idem, 32 *Pass.*, J 78, 4, p. 462), cioè a quell'oggetto che non è ancora prodotto mercificabile, ma piuttosto il presagio del suo resto. L'oggetto disperso e incompleto è dunque l'emblema di cui la allegoria si costituisce. Oppure, si potrebbe dire che il *verstreutes Werkzeug* rappresenti, in emblema, il processo di deformazione o trasfigurazione che, secondo una celebre tesi benjaminiana, il mondo delle cose subisce in modo particolarmente sensibile nell'epoca del capitalismo maturo (J 67a, 2, p. 440; J 68, 2, p. 441). È giusto il caso di ricordare l'appunto del *Konvolut J* sopra citato in cui si legge

che la Corte della allegoria è lo strumento di dispersione per il quale viene a tal segno deformato e guastato (*so entstellt und so zugerichtet*) il mondo delle cose (*Dingwelt*) che di tale mondo restano visibili solo i frammenti – *Bruchstücke* nei quali l'allegorico trova l'oggetto di elezione per il proprio rimuginare e lo stimolo principale della sua facoltà immaginativa (*loc. cit.*).

Una simile immaginazione è immaginazione distruttiva. Ma in un senso speciale. Poiché il poeta, che con essa *décompose toute la création*, indica contestualmente *un monde nouveau* (J 34a, 1, p. 369). Un mondo nuovo si presagisce nel processo subito dalle cose sottoposte allo sguardo del poeta allegorico e del bambino. Non solo la poesia, infatti, ma anche il modello del gioco infantile (*das Modell des kindlichen Spiels*) (J 75, 2, p. 456), che trova la sua radice nella utopia fourieriana di un lavoro animato dal gioco (*eine vom Spiel beseelte Arbeit*) (*loc. cit.*), realizza la riduzione delle cose in frammenti, strumenti dispersi e abbandonati che possono tuttavia essere assemblati in un nuovo tutto, un tutto, però, che non sarà mai semplicemente simbolico, cioè assoluta ricomposizione dell'infranto. La cosa, insieme inservibile e capace di mille usi, diviene oggetto privilegiato della contemplazione allegorica e del gioco infantile, e ciò proprio in virtù della possibilità di un simile tutto discontinuo. Questa è la totalità che vive sotto lo sguardo del frammentarista.

La immaginazione che presiede a tali processi, una immaginazione che ha trovato in Baudelaire un interprete eminente, deriva i propri caratteri distintivi da quella di Edgar Poe (J 36, 7, p. 373; J 31a, 5, p. 363). La fisionomia dell'oggetto così immaginato e contemplato tradisce una vanificazione dei confini tra inorganico e organico, e sembra corrispondere perfettamente a quella dell'*Angel of the Odd*, o a quella del rocchetto a stella rinvenuto da un altro genio allegorico, e noto sotto il nome di Odradek, un nome, *emblematicamente*, senza radice (*od-radix*), ma che raccoglie frammenti di significato di una molteplicità limitata di parole provenienti da lingue diverse (HAMACHER, 2, pp. 307-8).

III. *Distruzione*

Si diceva che la immaginazione allegorica ha natura distruttiva. La dispersione e la confusione della Corte della allegoria è l'esito della liberazione di una forza distruttiva. Ma di che tipo di distruzione si tratta? Quale genere di violenza essa incarna? Il satanismo di Baudelaire, su cui si è tanto insistito, non è – scrive Benjamin – che la sua maniera precipua di accogliere la sfida che la società borghese lancia al poeta ozioso (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 87, 9). La predisposizione contemplativa e melanconica di Baudelaire (cfr. idem, 47, p. 54; idem, 55, p. 69), la sua sensibile facoltà immaginativa che proprio nell'ozio ramifica e fiorisce, sono elementi che rientrano in quella risposta distruttiva all'imperativo della produzione pronunciato dalla società capitalista della sua epoca. Da qui i *physiognomische Exkurse* (idem, 46, p. 1210), le «digressioni fisiognomiche» sulle figure del *Müßiggänger* e del *flâneur*, dello *chiffonier* e del mimo, i quali, a ben vedere, non sono altro che dimensioni della stessa fisionomia baudelairiana. Il loro regime gestuale ingenera un *étrange sectionnement du temps* (cfr. idem, 32 *Pass.*, J 50a, I, p. 402; J 54a, I, p. 411; J 63, 5, p. 431), ovvero isola una serie di arresti nel tempo della produzione, o, detto altrimenti, ammette una produzione di soli semilavorati, di prodotti incompleti e frammentari. Questa la prospettiva in cui va letta la distruzione demonica di Baudelaire evocata nel sonetto *La Destruction* cui ci siamo più volte richiamati (J 68, 2, p. 441; cfr. BAUDELAIRE, CIX, p. 210).

Esiste tuttavia una distruzione allegorica che costituisce la *pre-storia* (*Vorgeschichte*) di quella baudelairiana (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 10, 3, p. 594), e che non opera, come in Baudelaire, *loin du regard de Dieu* (BAUDELAIRE, CIX, 9, p. 210), ma che si rivela piuttosto come l'effetto della «luce della dottrina di Dio» che si abbatte sulle cose. È la allegoria barocca:

Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelehrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 352)

{L'immagine nel campo della intuizione allegorica è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si volatilizza, poiché la luce della dottrina di Dio vi si abbatte. La falsa apparenza della totalità dilegua.}

L'immagine colta dalla intuizione allegorica barocca esprime la natura violenta che per Benjamin definisce essenzialmente la critica delle opere d'arte: essa mortifica, in queste ultime, la aspirazione alla totalità simbolica. Qualcosa di essenziale distingue questo dispositivo critico dal baudelairiano *appareil sanglant de la destruction*. In Benjamin, la allegoria, in quanto elemento precipuo del pensiero critico, diviene infatti un dispositivo di distruzione che, diversamente da quello di *La Destruction*, va ricondotto a una sfera che non è quella del demonico e del mitico. La violenza critica, che si abbatte sulla bellezza simbolica dell'opera d'arte e sulla sua falsa apparenza di totalità prende a modello la luce violenta della dottrina di Dio, così come interpretata dalla intenzione barocca.

È giusto il caso di ricordare che uno dei compiti che il pensiero benjaminiano si prefigge è sottrarre quelle che esso reputa le più alte espressioni della violenza umana – ovvero, nel dominio dell'arte, la «violenza critica» (*kritische Gewalt*) (BENJAMIN, 24 *Wahl*, p. 181) e, in ambito politico, quella «rivoluzionaria» (*revolutionäre Gewalt*) (idem, 20 *Gew.*, p. 202) – alla influenza della sfera demonica, dunque alla seduzione della «violenza mitica» (*mythische Gewalt*). L'obiettivo è di ricondurre quelle forme più nobili alla sfera dei mezzi puri, avvicinandole così al modello della «violenza divina» (*göttliche Gewalt*) (p. 199).

Prendiamo per un momento in considerazione le differenze tra violenza distruttrice demonica e violenza annientatrice divina così come rilevate nel saggio *Zur Kritik der Gewalt* (1921). Se la prima è *Blutgewalt*, «violenza che porta sangue» (p. 200) (si ponga mente all'aggettivo «sanguinolento» che qualifica il dispositivo allegorico baudelairiano in *La Destruction*), la seconda se ne allontana innanzitutto per il suo «carattere non sanguinoso» (*unblutiger Charakter*) (p. 199). Inoltre, alla violenza divina pertiene una specifica qualità temporale: il relativo gesto si compie nei «momenti di una esecuzione non sanguinosa, fulminea, espiativa» (*durch jene Momente des unblutigen, schlagenden, entsühnenden Vollzuges*) (p. 200). Così, mentre la violenza demonica incombe minacciosa (*ist drohend*), quella divina colpisce inattesa (*schlagend*) (p. 199). Colpisce senza preavviso, senza minaccia, fulmineamente (*trifft unangekündigt, ohne Drohung, schlagend*) (*loc. cit.*). È un gesto istantaneo.

«L'Istantaneo» è esattamente uno dei caratteri essenziali del simbolo. Come si spiega allora che, nel pensiero di Benjamin, il modello della violenza pura, cui si intende avvicinare la violenza distruttiva della critica,

esprima una caratteristica specifica della *immagine simbolica*, quando è proprio la *immagine allegorica* (e la violenza in essa implicita) a costituire, in quel pensiero e nella relativa idea di critica, lo schema che acquista il rango di modello teoretico? Un vero e proprio modello teoretico è infatti lo *schema della allegoria*. Preciseremo in seguito la sua dignità gnoseologica.

IV. Simbolo

Il passaggio dal demonico al divino nella lettura della violenza insita nel gesto della critica, e sottesa allo schema della allegoria, è sintomo del fatto che nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* la allegoria finisce per non contrapporsi in maniera secca al simbolo. Qualcosa del simbolo passa nella struttura stessa della allegoria, e viceversa. In tale modo si costruisce il generale *schema della rappresentazione* così come intesa da Benjamin. A ben vedere, la distinzione tra simbolo e allegoria, tracciata in celebri pagine del *Trauerspielbuch*, non è riconducibile, a nessun livello della lettura benjaminiana, a una mera opposizione. Meno che mai ciò è possibile sul piano della più profonda e perseverante intenzione teoretica dell'autore.

La critica benjaminiana alla concezione del simbolo (*Sinnbild*) di Georg Friedrich Creuzer è rivolta in primo luogo ai punti in cui questi ripropone dei luoghi comuni consolidati. Ma tale critica non preclude affatto, all'interno della stessa prospettiva benjaminiana, decisive riprese e importanti sviluppi di quello stesso concetto, sia pure in modalità esoterica. Tali sviluppi si presagiscono nella seguente osservazione:

Neben der älteren banalen Lehre, die in ihnen überdauert, enthalten sie [*scilicet* die großen theoretischen Ausführungen über Symbolik] Beobachtungen, deren erkenntnistheoretischer Ausbau Creuzer viel weiter hätte führen können, als er gelangt ist.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 340)

{Accanto alla vecchia, banale dottrina, che in esse sopravvive, esse [*scilicet* le grandi argomentazioni teoretiche sul simbolismo] contengono osservazioni il cui sviluppo gnoseologico Creuzer avrebbe potuto condurre molto più in là di quanto gli sia riuscito.}

Già Furio Jesi aveva indicato, nel *Trauerspielbuch*, i «presupposti» (JESI, 7, p. 13) di uno sviluppo della *Symbolik* creuzeriana, e, in Benjamin, l'«autore delle

pagine più rivelatrici circa Creuzer» (p. 6). Tali presupposti sono rintracciabili in quel testo come indicazioni circa schemi dal valore eminentemente gnoseologico.

Károly Kerényi affermò – lo si legge in una lettera del 1938 a Thomas Mann – che la mitologia di Creuzer fosse «del tutto sbagliata» (*ganz verfehlt*), poiché questi non sarebbe stato in grado di «comprendere la teoria del simbolo in senso goethiano» (*weil er die Symbolik nicht im Goethischen Sinne zu fassen fähig war*) (KERÉNYI, 1, p. 84; cfr. JESI, 7, p. 16). Sembrerebbe che lo sviluppo sul piano teoretico della concezione simbolica di Creuzer da parte Benjamin muova da una analoga consapevolezza. Nel *Trauerspielbuch*, infatti, e in particolare nella *Vorrede*, si fa avanti un modello gnoseologico che conferisce all'idea in quanto *Ursprung* un deciso accento goethiano, conservandovi, tuttavia, alcuni tratti della definizione creuzeriana di simbolo, liberata da suggestioni classicistiche e winckelmanniane. Si è visto sopra, infatti, come Benjamin isolasse nello stesso Winckelmann dei residui barocchi e dei tratti anticlassicistici. Va ricordato, inoltre, che, nella sua critica, Kerényi definì quella di Creuzer non tanto una *Symbolik* quanto una *Allegorik* (p. 17). Sommariamente, lo sviluppo gnoseologico che Benjamin porta a compimento fa trasmigrare qualcosa del simbolo e qualcosa della allegoria in una nuova struttura, dal valore precipuamente teoretico. Come vedremo, essa è proprio quella dell'idea come *Ursprungsphänomen* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226), cioè campo di uno scontro. *Simbolo e allegoria costituiscono gli estremi di un simile campo dialettico. Il vibrante sistema che ne risulta è idea.*

V. Pericolo

Consideriamo, quindi, nel dettaglio come si compia questa inedita simbiosi tra simbolo e allegoria da cui risulterebbe una costruzione dialettica dal valore gnoseologico. «In maniera eccellente» – osserva Benjamin – si esprime Creuzer (*vorzüglich bemerkt er*) a proposito dell'Istantaneo. E l'Istantaneo (*das Momentane*) è il primo dei quattro momenti che costituiscono la essenza del simbolo. Ecco il relativo passo della *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen* (1810-2) – tratto dalla edizione rielaborata del 1819 – così come figura nel *Trauerspielbuch*:

«Jenes Erweckliche und zuweilen Erschütternde hängt mit einer andern Eigenschaft zusammen, mit der Kürze. Es ist wie ein plötzlich erscheinender Geist, oder wie ein Blitzstrahl, der auf einmal die dunkle Nacht erleuchtet. Es ist ein Moment, der unser ganzes Wesen in Anspruch nimmt [...] Wegen jener fruchtbaren Kürze vergleichen sie» – die Alten – «es namentlich mit dem Lakonismus [...] In wichtigen Lagen des Lebens, wo jeder Moment eine folgenreiche Zukunft verbirgt, die Seele in Spannung erhält, in verhängnisvollen Augenblicken, waren daher auch die Alten der göttlichen Anzeigen gewärtig, die sie [...] Symbola nannten».

(F. Creuzer, cit. in BENJAMIN, 29 Ur., p. 340)

{«Quel qualcosa che ridesta e talora sconvolge è in relazione con un'altra proprietà, con la brevità. È come uno spirito che appare improvviso, o come un baleno, che d'un tratto illumina la scura notte. È un momento che coinvolge la nostra intera essenza [...] Per quella brevità fruttifera essi» – gli antichi – «lo paragonano in particolare al laconismo [...] Nelle situazioni importanti della vita, in cui ogni momento nasconde un futuro gravido di conseguenze, e mantiene l'anima in tensione, negli istanti fatali, gli antichi attendevano annunci divini, che essi [...] chiamavano *symbola*.»}

È questa istantaneità, sia pura trasfigurata, che ritroviamo nel cuore del gesto teoretico di Benjamin. Solo, essa non è più relativa a una dottrina religiosa (cfr. JESI, 5, p. 48); integra bensì uno dei tratti decisivi della conoscenza storica:

Vergangnes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen “wie es denn eigentlich gewesen ist”. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzte. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt [...] unversehens einstellt.

(BENJAMIN, 58 Th., v, p. 18)

{Articolare storicamente ciò che è passato non significa conoscerlo “come esso è stato veramente”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Nel materialismo storico si tratta di fissare una immagine del passato come essa insorge, inattesa, [...] nel soggetto storico nell'istante del pericolo.}

In questa tesi tratta da *Über den Begriff der Geschichte* assistiamo a una singolare profanazione. In fondo essa è adombrata nella tesi di apertura dell'opera, in cui l'autore, nella forma di una ben nota allegoria scacchistica, dichiara le proprie intenzioni metodologiche, secondo cui la

teologia dovrebbe operare nel dispositivo gnoseologico, nella costruzione dialettica della conoscenza storica, in modo esoterico, o, meglio, in modo due volte segreto: non solo *nascosta* nel meccanismo dell'automa-scacchista, ma anche *sfigurata* nella caricatura di un nano gobbo. La segreta alleata del materialismo storico nella mortale partita contro quei nemici, la cui azione politica e ideologica, che investe in primo luogo il concetto stesso di storia, ha creato le condizioni di pericolo in cui è urgente sapere cogliere il balenare di un ricordo, cioè sapere entrare in un rapporto istantaneo, per salti, con il proprio passato, individuale e collettivo; la alleata segreta dello storico, dicevamo, appare *klein und häßlich*, «piccola e brutta» (BENJAMIN, *58 Th.*, I, p. 16), ma, proprio sotto questa veste di trasfigurazione e minorazione che ne impedisce l'immediato riconoscimento, essa potrebbe rivelarsi decisiva e potente, sebbene quella partita non sia certo andata a finire in tre mosse, sulla falsariga della "Immortale" di Anderssen. Essa, a dire il vero, non è ancora terminata. Gli «echi di guerra» che Jesi avvertiva nelle tesi benjaminiane non si sono ancora sopiti. Il pericolo che esse indicavano non cessa di interessarci direttamente. E la ipotesi benjaminiana di un uso dei dispositivi teologici dissimulati sotto abiti profani non ha ancora perso la sua cogenza.

Ecco che il metodo storico benjaminiano diviene una strategia di offesa e resistenza, il cui gesto distruttivo si libera nell'istante in cui si rende necessaria la reazione a una determinata «costellazione di pericolo» (*Gefahrenkonstellation*), che minaccia tanto il passato indagato che lo specifico momento in cui lo storico vive e scrive:

das destruktive Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung ist als Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen [...]. Dieser Gefahrenkonstellation tritt die materialistische Geschichtsdarstellung entgegen; in ihr besteht ihre Aktualität, an ihr hat sie [*scilicet* die Geschichtsdarstellung] ihre Geistesgegenwart zu bewahren.

(BENJAMIN, *32 Pass.*, N 10 a, 2, p. 595)

{il momento distruttivo nella scrittura storica materialistica è da comprendersi come reazione a una costellazione di pericolo [...]. Contro questa costellazione di pericolo muove la esposizione storica materialistica; in essa consiste la propria attualità, in essa quella [*scilicet* la esposizione storica] deve custodire la propria presenza di spirito.}

Il *destruktives Moment* che qui si tratta di liberare nella esposizione storica non è altro dall'*istante* in cui si delinea quella peculiare costellazione in cui

il pericolo non si nasconde più ma mostra il suo volto autentico e terrifico. Per questo si richiede allo storico una speciale prontezza per riconoscere l'istante in questa apparizione. Una speciale «presenza di spirito» (*Geistesgegenwart*) inerisce strettamente al metodo che questi deve professare:

Es ist die Beziehung zwischen der Geistesgegenwart und der «Methode» des dialektischen Materialismus zu etablieren. Nicht nur, daß man in der Geistesgegenwart als einer der höchsten Formen sachgemäßen Verhaltens immer einen dialektischen Prozeß wird nachweisen können. Entscheidend ist weiterhin, daß der Dialektiker die Geschichte nicht anders denn als eine Gefahrenkonstellation betrachten kann, die er, denkend ihrer Entwicklung folgend, abzuwenden jederzeit auf dem Sprunge ist.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 7, 2, pp. 586-7)

{Si deve stabilire la relazione tra la presenza di spirito e il «metodo» del materialismo dialettico. Non solo che sia possibile dimostrare sempre un processo dialettico nella presenza di spirito quale una delle più alte forme di atteggiamento appropriato. Decisivo è, oltre a questo, che il dialettico non possa osservare la storia se non come una costellazione di pericolo che egli, seguendone memore lo sviluppo, è in ogni momento sul punto di scongiurare.}

Il metodo coinvolge una abilità precipua, la capacità di riconoscimento, nel fatto storico, di una struttura. È questa che viene colta dallo schema metodologico benjaminiano mentre balena nell'istante del pericolo, mostrandosi come *costellazione di pericolo*. Come si vede, è in questione l'esercizio di una attenzione, una prontezza, volta a cogliere quell'istante, lo stesso in cui balena un ricordo, in cui cioè si riconosce la cifra che accomuna in un unico pericolo passato e presente, un pericolo contro il quale la scrittura storica deve essere in grado di muovere (*entgegen treten*). La figura contenuta nella costellazione di pericolo si rende riconoscibile nell'istante, ma in ogni istante (*jederzeit*) preme una determinata costellazione di pericolo. Alla istantaneità di questa configurazione, alla natura fulminea del suo apparire, deve corrispondere l'atteggiamento di chi persevera, memore (*denkend*) di questa insistenza costante nella attualità. Tale perseverante attenzione implica uno sguardo sulla storia non intesa come sviluppo continuo, bensì, al contrario, come campo di costellazioni, di relazioni, cioè, in cui si raccolgono elementi dispersi, spesso divisi da salti cronologici. Questa *raccolta nella dispersione* è appunto il tratto precipuo dello *schema della allegoria*. Una allegoria, però, in cui ha fatto irruzione la istantaneità che è indice della *immagine simbolica*.

Possiamo dunque riconoscere una tappa decisiva della definizione di questo metodo storico nella neutralizzazione della rigida dicotomia tra allegoria e simbolo posta da Creuzer. Questi intese la prima – priva dell’Istantaneo (*das Momentane*) – quale descrizione del «progresso in una serie di momenti» (*Fortschritt in einer Reihe von Momenten*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 341), mentre il secondo quale «istantanea totalità» (*momentane Totalität*) (*loc. cit.*). La traduzione, qui, deve evidentemente avere cura a che non si confonda *der Moment* con *das Momentane*: quello è il momento di una serie omogenea; questo ha una valenza forte, e indica *l’Istantaneo*. Neutralizzando tale opposizione, Benjamin ribalta la mera estensione del tempo storico espresso dalla allegoria proprio insinuandovi un movimento di raccolta, il movimento accentrante del simbolo. A ben vedere, il dispositivo allegorico di dispersione e quello accentrante del simbolo si toccano qui in un arresto, nell’equilibrio sottile e inquieto di un *raccoglimento compiuto nella dispersione*.

VI. Allegoria

Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden...

La struttura formale della allegoria così come rilevata da Benjamin non rappresenta una mera dispersione senza centro, come invece si è a volte lasciato intendere (così, per esempio, lo studio deleuziano sul Barocco) in imprecisi rimandi alla concezione benjaminiana (DELEUZE, 11, pp. 170-1). Ciò che importa non è la contrapposizione – che pure, a un certo punto, Benjamin traccia – tra accentramento del simbolo e dispersione della allegoria. Come è stato opportunamente precisato, tra simbolo e allegoria non si spalanca «un semplice abisso», né si stabilisce un «progresso», o – il che è lo stesso – una «caduta» (CACCIARI, 3, p. 86). La strategia benjaminiana pone il suo *τέλος* in una *immagine dialettica*. Massimo Cacciari ha riconosciuto una simile immagine nella esegesi temporale svolta dall’Angelo della storia, così come esso appare nelle *Thesen* (BENJAMIN, 58 Th., VII, pp. 19-20): «L’Angelo allegorizza il simbolico, in quanto rappresenta simbolicamente l’allegorico». L’Angelo è, appunto, una immagine dialettica, un cristallo in cui si fissa una violenta dinamica. «Egli – scrive Cacciari – è nome dell’originaria tensione simbolica che ne [*scilicet* dell’allegorico] riunisce l’infinita differenza. Angelo, ma Angelo della storia – storia, ma storia concepita nel nome dell’Angelo» (CACCIARI, 3, p. 86).

Di questa immagine Benjamin scorse un esemplare nella allegoria del XVII secolo. La *Allegorie* – afferma *palam* Benjamin – incarna, in quella determinata epoca storica, il *Kanon der dialektischen Bilder* (cfr. BENJAMIN, 47, p. 56), «il canone delle immagini dialettiche». La immagine della allegoria è immagine storica (*ein geschichtliches*) (idem, 32 *Pass.*, J 78a, 2, p. 463); o meglio, struttura teoretica atta a leggere le relazioni storiche che segnano quella determinata epoca. Per questo la allegoria si presenta, nella descrizione dei rapporti tra elementi storici che caratterizzano il XVII secolo, come «forma del confronto tra...» (*Form ihrer Auseinandersetzung*) (J 53a, I, p. 409), come «forma del passaggio di...» (*Form dieses Fortlebens*) (J 79, I, p. 464), *et similia*. In questi casi, la allegoria è la forma stessa della relazione.

Quella della allegoria, non più letta come categoria contrapposta al simbolo, bensì in rapporto con esso, dialetticamente, vale a dire considerata in quanto *immagine dialettica*, è una struttura complessa. In essa, a una forza di dispersione si coniuga, secondo una simbiosi fragile e potente a un tempo, la contraria forza di concentrazione. Nella *allegorische Zerstückelung* (idem, 29 *Ur.*, pp. 361-5), nella «dispersione allegorica», è pur sempre riconoscibile una «figura allegorica» (*allegorische Figur*) che vale come «centro figurale», intorno a cui – *ums figurale Zentrum* – gli elementi emblematici restano tuttavia dispersi. Essi, potremmo dire, *si disperdono intorno a un centro*: non semplicemente promanano *dal* centro, né vagano *senza* centro. Tale è lo «schema della allegoria»:

Allegorie – so darf man das Verhältnis dieser beiden [*scilicet* der Emblematik und Allegorie] formulieren – führt in ihrer ausgebildeten Form, der barocken, einen Hof mit sich; ums figurale Zentrum, das den eigentlichen Allegorien im Gegensatz zu Begriffsbeschreibungen nicht fehlt, gruppiert die Fülle der Embleme sich. Sie scheinen willkürlich angeordnet: «Der verwirnte Hof» – der spanische Trauerspieltitel – ließe als Schema der Allegorie sich ansprechen. «Zerstreuung» und «Sammlung» heißt das Gesetz dieses Hofes. Die Dinge sind zusammengetragen nach ihrer Bedeutung; die Anteillosigkeit an ihrem Dasein zerstreute sie wieder. Die Unordnung der allegorischen Szenerie stellt da ein Gegenstück zu dem galanten Boudoir. Der Dialektik dieser Ausdrucksform gemäß hält einem Fanatismus der Versammlung die Schläffheit in der Anordnung die Waage: besonders paradox die üppige Verteilung von Werkzeugen der Buße oder der Gewalt.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 364)

{La allegoria – così si può formulare il rapporto tra queste [*scilicet* la emblematica e la allegoria] – porta con sé nella sua forma matura, quella barocca, una corte; intorno al centro figurale, che non manca nelle genuine allegorie come contraltare alle perifrasi concettuali, si raggruppa la moltitudine degli emblemi. Essi sembrano ordinati arbitrariamente: «La «Corte» confusa» – il titolo di un dramma spagnolo – può essere definito quale schema della allegoria. «Dispersione» e «raccolta» si chiama la legge di questa Corte. Le cose sono raccolte insieme secondo il loro significato; la mancanza di partecipazione alla loro esistenza le disperde nuovamente. Il disordine della scena allegorica si pone qui come contrario del boudoir galante. La dialettica propria a questa forma di espressione mette in equilibrio sulla bilancia la labilità della disposizione e un fanatismo della raccolta: particolarmente paradossale la copiosa dispersione di dispositivi della espiazione o della violenza.}

A ben vedere, lo schema della allegoria benjaminiana ha incluso in sé il simbolico, o meglio ha posto al suo centro una figura allegorica, vale a dire il torso di un simbolo. Questo, il suo centro figurale.

È importante ora stabilire quale ruolo lo schema della allegoria svolga all'interno del metodo benjaminiano. In particolare si deve chiarire quale dignità gnoseologica definisca la immagine della allegoria in quanto immagine storica (*ein geschichtliches*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 78a, 2, p. 463).

Si è visto che la allegoria diviene, agli occhi di Benjamin, canone delle immagini dialettiche (cfr. *idem*, 47, p. 56) relative a una determinata epoca (cioè il XVII secolo e, per certi aspetti, ovvero per il risveglio allegorico baudelairiano, il XIX). Ciò significa che essa non tocca l'ordine di astrazione che appartiene alla *immagine dialettica* in genere, che invece rappresenta lo schema delle relazioni storiche *tout court*. Sappiamo che – come è stato dimostrato eloquentemente da Bonola e Ranchetti con evidenze tratte in particolare dalle *Thesen* e dal *Passagen-Werk* (cfr. RANCHETTI, 1, p. 188) – «monade», nel lessico benjaminiano, è un altro nome per «immagine dialettica». Ora, alla luce di quanto si è già detto circa la struttura monadologica dell'oggetto storico (*monadologische Struktur des historischen Gegenstandes*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 10, 3, p. 594), è possibile ricondurre la allegoria alla monade e alla immagine dialettica in quanto struttura gnoseologica a esse affine. Nel metodo benjaminiano, tutti e tre i termini intendono nominare *la struttura teoretica attraverso cui l'oggetto storico viene colto e restituito, riconosciuto e rappresentato*. Ma, tra questi, la allegoria, che pure diviene qui qualcosa di ben diverso da una mera categoria stilistica, e talora assume chiaramente il valore di *schema gnoseologico della rappresentazione*

storica, appartiene a un ordine di astrazione inferiore, meno universale rispetto alla monade e alla immagine dialettica.

Nel paragrafo della *Vorrede* che principalmente ci interessa, un passo dalla importanza decisiva fonda la affinità strutturale tra allegoria e monade, e in particolare tra allegoria e idea (l'idea, lo si è visto, è monade – *Die Idee ist Monade*) (idem, 29 *Ur.*, p. 228). Si descrive la relazione tra idea e fenomeni secondo una immagine in cui la prima appare come madre, i secondi come bambini che vi si raccolgono intorno:

Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/16-9)

{Come la madre comincia visibilmente a vivere con piena forza solo là, dove il cerchio dei suoi bambini, alla sensazione della vicinanza di lei, le si stringe intorno, così le idee entrano nella vita solo dove gli estremi si raccolgono intorno a esse.}

Il passo permette di fondare la affermazione della affinità strutturale tra idea e allegoria, o meglio tra configurazione dell'idea e schema della allegoria, nonostante quest'ultima occupi un grado di astrazione immediatamente inferiore rispetto all'idea. La conferma di questa affinità contribuisce in modo determinante alla enucleazione di alcuni tratti essenziali dello schema dell'idea in generale. Della stretta relazione che lega allegoria e idea testimoniano le corrispondenze terminologiche tra questo passo e quello sopra citato, tratto dalla seconda parte del *Trauerspielbuch*, in cui si descrive lo *Schema der Allegorie*: i fenomeni si stringono intorno all'idea (*um sie schließen*), le si raccolgono attorno (*um sie versammeln*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/18, 19); in modo analogo, nella allegoria, la folla degli emblemi si raccoglie attorno al centro figurale (*ums figurale Zentrum gruppiert die Fülle der Embleme sich*) (p. 364). Dall'*Exposé* della *Trauerspielarbeit* (una esposizione riassuntiva del lavoro articolata per tesi) si apprende, inoltre, che una idea è tale solo dove venga «sviluppata in una folla concreta» (*in konkreter Fülle entwickelte Idee*) (idem, 27, p. 951). Non ci sembra quindi sostenibile la tesi che attribuisce alla costellazione benjaminiana (cioè all'idea come configurazione) un valore *anti-allegorico* («un-allegorisch») (HAVERKAMP, p. 53 n. 47).

Nella costellazione, vigono delle forze gemelle a quelle della allegoria. Solo che nella costellazione il loro equilibrio è più cristallino, più trasparente, e la sua maggiore visibilità e leggibilità corrisponde esattamente al superiore grado di universalità occupato dalla prima rispetto alla seconda.

La dispersione che sommuove e anima la allegoria descritta nel brano tratto dalla seconda parte del *Trauerspielbuch* è di natura affine a quella dell'idea. Anche nella allegoria un insieme di elementi, ovvero la folla degli emblemi (*die Fülle der Embleme*) – l'emblema è definito da Benjamin «elemento della allegoria» (*Teil der Allegorie*) (BENJAMIN, 32 Pass., J 78, 4, p. 462) – si raggruppa (*gruppiert sich*) «intorno al centro figurale» (*ums figurale Zentrum*), o, come si legge sempre nella stessa pagina, «intorno a una figura allegorica» (*um eine allegorische Figur*) (idem, 29 Ur., p. 364). Il ricorrere della stessa preposizione, «um», è la segnatura di una peculiare topologia: in questi due passaggi fondamentali del *Trauerspielbuch* – luoghi testuali affatto distanti ma uniti da un sottile legame che esige di essere riconosciuto –, tale preposizione segna il luogo stesso del rapporto tra idea e fenomeni, rapporto che diviene visibile sotto forma di scontro tra le due forze contrapposte di raccolta e dispersione. La «legge» (*Gesetz*) dello schema della allegoria viene infatti enunciata da Benjamin con la seguente formula: *Zerstreuung und Sammlung* (*loc. cit.*), «dispersione e raccolta». A conferma del sottile legame di cui si è detto, si deve notare che proprio questa legge viene preannunciata al termine del nostro paragrafo della *Vorrede*, dove si parla appunto di *Einsammlung* e *Zerteilung* (idem, 29 Ur., p. 215/22, 23). Solo che, qui, «raccolta» e «dispersione» riguardano non la allegoria bensì l'idea come configurazione. È possibile concludere, dunque, che una stessa legge, o almeno una legge affine, governa entrambe queste strutture gnoseologiche.

È solo tenendo a mente la struttura formale della allegoria che si può dunque chiarire il senso di questa legge bifronte che anima l'idea come configurazione nel paragrafo in commento. Si dovrà quindi considerare la costellazione nel suo insieme e nell'elemento singolo, per individuare così le modalità in cui la stessa legge operi a due livelli di cogenza differenti e tuttavia strettamente correlati. Nel primo essa vale come *dispersione e raccolta*, nel secondo come *movimento e arresto*.

VII. Collezione

und Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt

Si è detto che la chiusa del paragrafo in commento descrive la legge della configurazione ideale usando una terminologia affine a quella con cui, nella seconda parte del *Trauerspielbuch*, verrà enunciata la legge della allegoria. Ecco, dunque, il passaggio in questione:

Die Einsammlung der Phänomene ist die Sache der Begriffe und die Zerteilung, die sich kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen [*scilicet* in den Phänomenen] vollzieht, ist um so bedeutungsvoller, als in einem und demselben Vollzuge sie ein Doppelpertes vollendet: die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/22-27)

{La raccolta [*Einsammlung*] dei fenomeni è cosa di concetti; e la ripartizione e dispersione [*Zerteilung*], che in forza dell'intelletto analitico si compie in essi [*scilicet* nei fenomeni], è tanto più significativa in quanto in un solo e medesimo gesto esecutivo essa porta a compimento una duplice opera: la salvezza dei fenomeni e la rappresentazione delle idee.}

La raccolta (*Einsammlung*) dei fenomeni è cosa di concetti. Si è visto in precedenza come questa scomposizione (*Aufteilung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213) del dato empirico, questa estrazione (*Auslösung*) (p. 215/6) degli estremi dal fenomeno sia compito precipuo del concetto (*Aufgabe des Begriffes*) (p. 215/7). La raccolta è resa possibile proprio attraverso la *Zerteilung*, la ripartizione analitica operata dai concetti. *Zerteilung* vale infatti non solo come mera «dispersione» ma anche come «ripartizione».

La *Zerteilung*, affidata all'intelletto analitico (*unterscheidendes Verstand*) (p. 215/23-4), rischia costantemente – dove la *Zerteilung* si sbilanci verso la dispersione – di degenerare in una «cavillosità distruttiva» (*zerstörerische Spitzfindigkeit*) (p. 214). La analisi, la suddivisione concettuale (*Unterscheidung in Begriffen*) (p. 214), non perviene a una simile cavillosità distruttiva solo nella misura in cui quella *Unterscheidung* sia *Zerteilung* in entrambi i suoi sensi, ovvero: dispersione e ripartizione, separazione e disposizione. Solo così l'opera dei concetti non preclude la *Einsammlung* (p. 215/22), la raccolta. In un certo senso *Zerteilung* è già in parte «raccolta», o almeno predisposizione a essa, come la duplice valenza del termine *Zerteilung* – dispersione e ripartizione, o, al limite, frammentazione e ordine – lascia intuire.

Il rischio di una dispersione senza contrappesi è scongiurato, in altre parole, dove la analisi operata dai concetti si rivolga all'accoglimento dei fenomeni nelle idee, al platonico τὰ φαινόμενα σώζειν (*wo sie auf jene Bergung der Phänomene in den Ideen, das Platonische τὰ φαινόμενα σώζειν es abgesehen hat*) (p. 214). La salvazione (*Bergung*) dei fenomeni attraverso le idee non è un intervento dall'esterno; è salvazione in quanto *accoglimento – Bergung*, appunto – di quelli in queste. Tale accoglimento si compie attraverso la *partecipazione* dei fenomeni all'essere delle idee (*Anteil am Sein der Ideen*) (*loc. cit.*). Solo che i fenomeni non possono parteciparvi così come sono, nel loro grezzo stato empirico (*in ihrem rohen empirischen Bestande*) (p. 213). Devono essere sottoposti alla «estrazione» degli estremi (*Lösung o Auslösung*) (pp. 214, 215/6), alla «scomposizione» in estremi (*Aufteilung*) (p. 213). Poiché solo nei loro elementi (*in ihren Elementen allein*), i fenomeni possono essere salvati (*gerettet*) (p. 213).

Ci sono, però, due importanti limitazioni a tale accoglimento e a tale partecipazione. In primo luogo, si deve precisare che «i fenomeni non sono incorporati nelle idee» (*in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt*) (p. 214/17-8). La *incorporazione* (*Einverleibung*) (p. 214/21) va dunque distinta qui dalla *partecipazione* (*Anteil*) (p. 214). Si può parlare di partecipazione e accoglimento solo nella misura in cui i fenomeni esprimano l'idea nel loro coordinarsi in una costellazione. In questo senso essi vengono accolti nell'essere dell'idea: vi hanno parte, cioè, solo *in quanto elementi di una costellazione*. Poiché, lo si è visto, «come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste*) (p. 214/25-7).

In secondo luogo, non tutti i fenomeni possono essere coinvolti nel processo di riduzione in elementi estremi, poiché non tutti, per così dire, vi sopravviverebbero. Ciò non significa che la scelta dei fenomeni sia guidata dalla corrispondenza a un modello precostituito. Sarebbe, altrimenti, come chiedersi preventivamente cosa essi abbiano in comune (*was sie denn «gemeinsam» haben?*) (p. 219), al fine di ricondurli a una classe, o raccogliarli sotto un concetto. E l'idea, come abbiamo cercato di mostrare, non è classificante (*Idee nicht klassifizierend*) (pp. 218-220). La scelta è guidata piuttosto da qualcosa di simile, in un certo senso, alla attenzione del bambino per quanto possiede una speciale predisposizione a essere ridotto in estremi, per quanto è stato trascurato e messo da parte, estromesso dagli usi lavorativi e produttivi degli adulti.

Parlare di una coabitazione tra estremi potrebbe suggerire l'immagine di una mera congerie di oggetti accumulati senza disegno alcuno; invece, nella configurazione dell'idea – similmente a quanto accade nella *Kinderstube* o nella *Corte confusa*, nel laboratorio fisico o in quello alchemico (pp. 363-4) – tutto sembra giacere in un ordine affatto peculiare, in cui distribuzione e accumulazione coesistono miracolosamente. L'idea che governa quei luoghi si lascia leggere in un aspetto talvolta distorto e persino losco, talaltra sconcolato (Benjamin scrive a proposito di una *trostlose Verworrenheit*) (idem, 32 *Pass.*, J 54, 5, p. 410). La *Stimmung*, la atmosfera che spira in simili luoghi proviene dalla confusione che li anima, cui sottende però uno schema precipuo, lo *Schema der Allegorie*. Esso può descriversi come segue: la *Zerstreuung* non è mai libera, meramente casuale, ma si presenta costantemente contraddetta da una forza antagonista di pari vigore, la *Sammlung*, che tiene insieme i dispersi (idem, 29 *Ur.*, p. 364).

Per cui la peculiarità di questo ordine è data anche dalla sua apparente confusione. *Leggere la confusione* non vuole dire tanto scoprirvi un ordine sottile che, per quanto flebilmente, leghi gli elementi che appaiono abbandonati e accatastati; significa piuttosto *descriverla nei dettagli*, poiché solo in tale descrizione dettagliata (senza sovrapporvi uno schema classificante) può emergere l'idea. «La descrizione della confusione non è mai una descrizione confusa» – *Die Schilderung des Verwirrten ist nicht dasselbe wie eine verwirrte Schilderung* (idem, 53, p. 666; cfr. idem, 32 *Pass.*, J 56a, 7 p. 416). Descrivere la confusione è, qui, isolare chiaramente le singolarità, porre in luce *l'essere unico-estremo* degli elementi che così si contraddistinguono per una *unverwechselbare Physiognomie*. «Fisionomia insurrogabile», come quella del solitario (*der Einsame*), che, per quanto si inabissi nella massa (*in der Menge untergeht*), agli occhi di un poeta eminentemente allegorico quale Baudelaire (J 58, 5, p. 420), conserva sempre la propria unicità.

Così, nella allegoria, la disposizione degli oggetti non è una semplice accumulazione di materiale; è piuttosto la distribuzione prodotta in seguito a qualcosa che si potrebbe chiamare la *conflagrazione di una idea*, e in particolare della idea che guida segretamente l'opera del collezionista – poiché tale è il bambino nel rapporto con le sue cose. Solo che questa collezione è fatta di sole singolarità, non di elementi disposti in classi.

Einsammlung e *Zerteilung* (idem, 29 *Ur.*, p. 215/22, 23), raccolta e dispersione, che,

nella chiusa su citata del paragrafo in commento, esprimono la peculiare dinamica interna della configurazione dell'idea, corrispondono alle forze della *Sammlung* e della *Zerstreuung* (p. 364), che lo schema della allegoria tiene insieme in un sottile equilibrio. Proprio tale schema viene alla luce in maniera esemplare nelle speciali collezioni del bambino, primo fisionomo delle cose. Quello schema si materializza concretamente nella sua camera, la *Kinderstube*, luogo di raccolta del disperso, *Corte confusa*, dove trovano asilo il Frammentario (*das Bruckstückhafte*), il Disordinato (*das Ungeordnete*), il Sovraccarico (*das Überhäufte*) (p. 363). Gli elementi, si potrebbe dire, vi sono raccolti solo mantenendo intatta la loro dispersione, quindi mai classificati secondo il ricorrere di un carattere comune:

Jeder Stein, den es [*scilicet* das Kind] findet, jede gepflückte Blume und jeder gefangene Schmetterling ist ihm schon Anfang einer Sammlung, und alles, was es überhaupt besitzt, macht ihm eine einzige Sammlung aus.

(BENJAMIN, 30 Ein., p. 42).

{Ogni pietra che [il fanciullo] trova, ogni fiore raccolto e ogni farfalla catturata gli si presenta già come l'inizio di una collezione, e una unica collezione costituisce per lui tutto ciò che in genere egli possiede.}

Qui appare la figura di una collezione contratta in un singolo esemplare. *Collezione monadica*, per così dire, in cui si esprime una totalità abbreviata e tuttavia compiuta. A essa corrisponde lo schema di una *totalità di potenza*, dove ogni singolo elemento abbrevia in sé una determinata totalità. È una costellazione dei dispersi, dei più lontani estremi (*entlegene Extreme*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227). È l'insieme delle singolarità salvate dal bambino nella sua arca dell'*Entlegenes* e del *Geringstes*, scrigno del tralasciato e del massimamente umile. A loro volta, queste singolarità contengono virtualmente – ecco ancora ripresentarsi la costruzione monadologica – intere collezioni.

La collezione non è un genere composto di specie. Il suo ordine non è meramente classificatorio, proprio come la sua dispersione non è meramente dispersiva. La collezione è una raccolta di esemplari dispersi, esemplari unici: unici estremi, estremi dispersi. Non è dunque un carattere comune ciò che riunisce gli esemplari della collezione. Ma, a ben guardare, abbreviato in un solo esemplare, giace raccolto un intero genere. Ogni esemplare dunque contiene l'intero genere. Così si abbrevia nel singolo una certa totalità. Ciò che accomuna è dunque solo la presenza di una *struttura* monadica, ovvero la speciale attitudine del singolo esemplare a

essere un *genere estremo* solo apparentemente *vuoto*, perché *tutti* i restanti elementi vi insistono contratti, cioè *virtualmente*. Il principio monadologico fa di questo genere estremo che è il singolo esemplare delle collezioni infantili, *il genere vuoto che tutti gli elementi mancanti del suo genere abbrevia in sé*. Umile ma potente ricettacolo è la sua *totalità di potenza*.

Ciò che contraddistingue l'esemplare della collezione infantile è precisamente la *segnatura* di questa totalità di potenza, di questa capacità monadologica, che il bambino, primo fisionomo delle cose, sa riconoscere agevolmente nel singolo oggetto. Gli è simile il poeta, pronto a soffermare lo sguardo (*den Blick verweilen*) (idem, 32 *Pass.*, J 58, 5, p. 420) sul solitario che profonda nella massa. Questa segnatura che preannuncia la struttura monadica in un oggetto è ciò che Benjamin chiama *Ursprungssiegel*, ovvero «sigillo di origine», la cui scoperta (*Entdeckung*) è possibile solo in determinati esemplari, ovvero negli estremi. Vale a dire, «nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni» (*im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene*), «nei più deboli e maldestri tentativi» (*in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen*), «nelle alterate manifestazioni della epoca tarda» (*in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227). Sono appunto questi i fenomeni che presentano una speciale attitudine a essere ridotti in estremi.

Come il bambino, conoscitore di cose, fisionomo della *Dingwelt*, così lo storico e il critico dovrebbero rivolgere la attenzione all'oggetto che mostri il sigillo della sua interna struttura monadica, all'oggetto, cioè, che contiene ripiegata in sé virtualmente una intera collezione, una certa totalità. Tale è per esempio l'opera d'arte che, insieme, fonda e revoca un genere, cioè l'opera in cui le forze di raccolta e dispersione (la forza che la pone in un genere e quella che la sottrae a ogni possibile classificazione) siano in perfetto equilibrio, e, in un certo senso, pervengano allo stato di quiete (p. 225).

VIII. *Minori*

Viaggiano i perdenti, più adatti ai mutamenti.

*Il y en a beaucoup qui se tiennent près de la porte, mais ce sont les isolés
qui entreront dans la chambre nuptiale.*

È consueto diffidare dei solitari

Analoga alla attenzione infantile per il tralasciato (*das Entlegene*) e il più umile (*das Geringste*), deve essere, nelle intenzioni di Benjamin, quella dello storico. Questi ai profani apparirà, forse, simile a chi interroghi delle mute e inerti minutaglie. Ma *i fenomeni minori sono come non minorati*. Poiché proprio essi, e essi soltanto, possiedono – lo si è visto nel precedente capitolo – una peculiare capacità, una speciale potenza.

Presentando la gnoseologia che guida la propria ricerca storica nel *Passagen-Werk*, Benjamin non esita a parlare di stracci (*Lumpen*) e di materiale di scarto (*Abfall*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1a, 8, p. 574). Proprio questi *materiali minori della storia* possono infatti meglio di altri rendere intelligibile un dato contesto, esprimere una certa totalità, e, per tale via, salvare anche i restanti che siano stati a loro volta tralasciati. Come il frammento *allude compiutamente* al tutto, così il fenomeno minore, apparentemente trascurabile, può alludere a una determinata totalità più efficacemente, cioè *più compiutamente* del fenomeno che si è soliti ritenere in possesso di una qualità esplicativa maggiore, ovvero quello dotato di una valenza generale solo perché rappresenterebbe meglio di altri certe caratteristiche ricorrenti, certi *tratti comuni* a una maggioranza di casi.

La intenzione benjaminiana si è tenuta fedele a una e una sola idea di *Rettung* – la *salvazione della minorità*. Ma: *Wovor werden die Phänomene gerettet?* (N 9, 4, p. 591). Ancora più percioso e nefasto dell'oblio del tralasciato è la sua celebrazione come eredità (*Würdigung als Erbe*) (*loc. cit.*; cfr. N 9a, 5, p. 592; cfr. AGAMBEN, 7, p. 54), vale a dire la scrittura di una storia minore, una storia dei vinti e degli oppressi, che replichi in minore, appunto, sia pure da una prospettiva specularmente opposta, gli stessi schemi di quella maggiore, o, per meglio dire, la sua stessa carenza di armatura teoretica.

Pressoché costantemente – per usare la formula di Adorno – si manifesta in Benjamin una *Neigung fürs Entlegene* (ADORNO, p. 687), una «inclinazione per

ciò che è stato trascurato». Ma noi preferiamo dire una *attenzione per il «Geringstes»* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225), ovvero per il più piccolo e il più umile. Per la *minorità*. Con tale accorgimento crediamo di potere allontanare con maggiore nettezza dall'atteggiamento micrologico (*mikrologische Verarbeitung*) (p. 208) connaturale al critico berlinese, cioè dalla sua precipua *μικροτεχνία*, o *mikrologische Technik* (idem, 27, p. 927), l'ombra di una retorica della minuziosaggine e del minore a tutti i costi – fraintendimento clamoroso che la formula adorniana potrebbe maliziosamente adombrare.

La attenzione per la minorità trova senza dubbio la sua più compiuta espressione nel *Barockbuch*, e cioè – per restare al motivo più appariscente – nel riscatto di un genere drammaturgico minore quale il *Trauerspiel*. Si tratta, tuttavia, di un atteggiamento costante che è possibile ritrovare in tutta la produzione benjaminiana. Così, per esempio, negli appunti preparatori di *Über den Begriff der Geschichte* si palesa la intenzione di dedicare la «costruzione storica» – cioè la rappresentazione della storia di cui, in quei testi, si viene precisando la armatura teoretica – «alla memoria dei senza nome» (*Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht*) (idem, 57, p. 115). Nello stesso senso testimonia, nel *Passagen-Werk*, la dichiarata intenzione di usare (*verwenden*) le minutaglie della storia – *Lumpen, Abfall* – per lasciare che esse ottengano giustizia (*sie zu ihrem Rechte kommen lassen*) (idem, 32 Pass., N I a, 8, p. 574). Si può dire dunque che la costante attenzione per il più piccolo e il più umile (*das Geringste*) (idem, 29 Ur., p. 225) definisca il gesto gnoseologico di Benjamin. Di ciò porge una ulteriore conferma la peculiare dialettica, per così dire, tra alto e basso che anima il suo metodo. La mistione tra sublime e umile, che nel romanticismo – così Erich Auerbach – si compie generalmente in maniera *un peu superficielle* (AUERBACH, 2, p. 22), viene colta, invece, in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* nella espressione più alta che quella stagione culturale seppe produrre, ovvero come primato dello stile prosaico in quanto medio della poesia. Nell'uso che Benjamin avrebbe fatto di questa concezione all'interno della propria idea di critica, si perviene allo sviluppo più radicale della prospettiva dei primi romantici tedeschi. Più radicale, non solo in quanto portato agli estremi – è, in fondo, solo nelle mani di Benjamin che la tesi secondo cui la prosa è l'idea della poesia (*Die Idee der Poesie ist die Prosa*) (BENJAMIN, 10 Begr., p. 109) giunge alla sua più chiara e luminosa esposizione –; ma anche perché questa prospettiva viene tradotta in termini eminentemente gnoseologici. Circa il primo aspetto dello sviluppo benjaminiano, si considerino le pagine conclusive della

Doktordissertation, dove la sobria luce (*nüchternes Licht*) della critica diviene incendio (*Erzeugung der Blendung*) e compimento ultimo (*Absolutierung*) dell'opera *lato sensu* poetica (p. 131); in merito al secondo, quelle della *Vorrede* sulla sobrietà prosaica (*prosaische Nüchternheit*) (idem, 29 Ur., p. 209) dello stile filosofico nel trattato, dove si affida a questa *Darstellungsform* – appunto, massimamente sobria – il più alto ufficio filosofico, la rappresentazione delle idee.

Della attenzione per il *Geringstes*, tuttavia, la più eloquente espressione va indicata nel netto distinguo tra i ruoli teoretici dell'idea e del concetto. Rappresentare una idea in quanto coordinazione di dispersi estremi fenomenici, non consiste, come si può forse pensare intuitivamente, nel raccogliere degli elementi somiglianti intorno a un centro ideale. Ciò, invece, è quanto accade all'interno del genere concettuale, cui accedono elementi con determinate proprietà in comune. Ma, in quest'ultimo caso, più che permettere il rilevamento di una somiglianza tra elementi diversi, il concetto (si tratta qui del concetto deteriore) garantisce un procedimento gnoseologico (o meglio falsamente logico) che *produce ex ante* quella somiglianza. La costruzione del *Gattungsbegriff* – il concetto di genere che raccoglie diverse specie sotto di sé (cfr. p. 214/28-9) – esprime una generalità fondata su una *media* (*ein Durchschnittliches*) (p. 215/12). Ma la individuazione della media tra determinati singoli è espressione di una ipotesi preventiva e strumentale. Solo per tale via si ingenera l'*effetto* della somiglianza reciproca tra il modello e quei singoli che vanno a formare l'insieme maggioritario (da non confondere con una mera maggioranza numerica). In modo complementare, da questa operazione promana l'*effetto* scriminante di dissimiglianza tra lo stesso modello e i restanti gruppi minoritari (che non costituiscono necessariamente il minor numero). Se – come osserva Gilles Deleuze – la maggioranza *presuppone* un potere (*et non l'inverse*), e se, più esattamente, essa presuppone il potere, pseudo-teoretico o pseudo-politico, di prefissare un *mètre-étalon* (DELEUZE, 8, p. 133), allora possiamo inferire che non sarà la oggettiva distribuzione di una proprietà, né la conseguente diffusione di una somiglianza a guidare l'isolamento di un modello; ma sarà l'*isolamento preventivo* di tale modello a produrre una particolare somiglianza e a costituire la sola causa della formazione di un insieme maggioritario, come anche, per esclusione complementare, di una serie di minoranze corrispondenti. Ma proprio contrabbandare la illusione che quella causa sia *oggettiva*, e la finzione di quel presupposto ipotetico *vera*, costituisce il solido fondamento su cui poggia la pervasività dominante

della pseudo-logica rappresentativa, vale a dire della logica esemplaristica, imitativa, concettuale. Attribuendo questa logica decettiva anche all'idea, si riduce l'idea all'identità di un concetto («on réduit l'Idée [...] à l'identité d'un concept») (idem, 3, p. 345); si dà libero corso – nelle parole di Benjamin più volte richiamate – alla sua volatilizzazione e degradazione, al suo *sich verflüchtigen* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/22-3) e *herabwürdigend* (p. 223).

Nell'idea ciò che importa è piuttosto che il fenomeno incarni perfettamente una *unicità estrema*, dato che

Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/8-10)

{Come configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l'idea.}

Solo «nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni» (*im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene*), «nei più deboli e maldestri tentativi» (*in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen*), «nelle alterate manifestazioni della epoca tarda» (*in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227), può essere rinvenuto l'unico-estremo (*das Einmalig-Extreme*). In tutti questi eccessi o difetti può essere cioè scoperto l'autentico (*das Echte*) (*loc. cit.*). È dai dispersi estremi (*aus den entlegenen Extremen*), dagli apparenti eccessi dello sviluppo (*den scheinbaren Exzessen der Entwicklung*) che la benjaminiana «scienza della origine» (*Wissenschaft vom Ursprung*) lascia emergere (*heraustreten läßt*) la configurazione dell'idea (*die Konfiguration der Idee*) (*loc. cit.*). Tale scienza della origine – lo vedremo diffusamente in seguito (*infra* II, 5) – ha il compito precipuo di riconoscere (*Wiedererkennen*) in quei fenomeni dai singolari difetti e eccessi l'*Ursprungssiegel*, il «sigillo di origine» che essi espongono sul proprio dorso sensibile (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227).

*Definiamo «minori» quei fenomeni cui è connaturale essere ridotti in estremi. Essi si distinguono per un difetto o un eccesso speciali, vale a dire per una certa minorità. A differenza dei fenomeni che appaiono immediatamente come modelli, poiché quasi millantano il potere di schiarire il senso di una determinata totalità, i minori non solo sono gli unici capaci di sottostare alla riduzione in estremi, gli unici veramente idonei a sopportare questa speciale umiliazione e asceti dell'intelletto – un *ascetism of the intellect* nel senso in cui sembra parlarne Maurice O'Connor Drury (WITTGENSTEIN, 7, p.*

114) –, ma sono i soli a esserlo efficacemente, in maniera fruttifera, e cioè a *potere esprimere*, pur ridotti in singolarità estreme – qui è il frutto della loro *humilitas* –, una certa totalità. Proprio per la loro natura eccessiva o difettosa, essi sono naturalmente predisposti alla riduzione analitica del concetto genuino, o – diremmo noi – alla *minorazione*. L'intervento dei concetti genuini – minoratori di fenomeni – sarà solo una estremizzazione, o una esposizione della natura singolare del fenomeno, giammai una regolarizzazione, una conformazione alla media comune.

Che una certa minorità del fenomeno ne indichi una più spiccata capacità *espressiva* in relazione a un certo complesso di elementi empirici, significa che la singolarità del fenomeno minore risulta *esemplare* per una determinata totalità. La regolarità del fenomeno maggiore vale in fondo solo per se stesso, in quanto esso è il solo fenomeno a incarnare perfettamente l'*étalon*, il modello maggiore. In questo senso Gilles Deleuze affermava giustamente che il divenire minoritario – che egli definisce un «debordare, per eccesso o per difetto, la soglia rappresentativa del modello maggioritario» (*déborder, par excès ou par défaut, le seuil représentatif de l'étalon majoritaire*) (DELEUZE, 7, p. 124) – appartiene a tutti (*le devenir minoritaire de tout le monde*), e può essere universale (*un devenir-minoritaire universel*) (p. 129), mentre il dato maggioritario non appartiene che a Nessuno (*par opposition au fait majoritaire de Personne*) (p. 124), dove «Nessuno» è appunto il modello vuoto, la misura esemplaristica. «Maggiore» – poteva quindi affermare Carmelo Bene riprendendo questa ottica deleuziana – è «il trionfalismo di un popolo immaginario» (BENE, 2, p. 87).

Una differenza decisiva corre, perciò, tra l'*esemplare* e l'*esemplaristico*. Ovvero, tra il vuoto del genere estremo e il vuoto del modello-media, tra la potenza espressiva dell'uno e la autoreferenzialità dell'altro. *Il minore è l'esemplare, il maggiore l'esemplaristico*. In questo senso diviene leggibile quel passo della *Vorrede* in cui si afferma che nel concetto in senso deteriore – che intende isolare una media (*ein Durchschnittliches*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/12) o qualcosa in comune (*ein Gemeinsames*) (p. 227) – il singolo, *das Einzelne*, resta ciò che era, singolarità (*bleibt was es war – Einzelheit*), mentre nell'idea esso diviene ciò che non era, totalità (*wird was es nicht war – Totalität*) (loc. cit.). Il virtuale (*virtuell*) di cui parla Benjamin ha essenzialmente a che fare con questa *potenza espressiva* della totalità che, in un certo senso, annida nel singolo. Si tratta di una potenza monadologica.

IX. *Virtuale*

Sia ancora una volta la seguente definizione dell'idea in quanto coordinazione (*Anordnung*) di fenomeni, tolta dal paragrafo della *Vorrede* in commento:

Vielmehr sind die Ideen deren [*scilicet* der Phänomene] objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektive Interpretation.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214/19-20)

{Piuttosto le idee sono la loro [*scilicet* dei fenomeni] oggettiva, virtuale coordinazione, sono la loro oggettiva interpretazione.}

L'accento deve ora cadere su *virtuell*. L'aggettivo «virtuell», come si cercherà di dimostrare, svolge un ruolo di *terminus technicus* nella economia espositiva della *Vorrede*. Oltre che nel paragrafo in commento – e in un altro luogo cruciale, sempre interno alla *Vorrede*, ma che analizzeremo più oltre nel presente capitolo –, esso ricorre in occasione del distinguo fra «trattato storico-letterario» e «trattato di filosofia dell'arte», ovvero metodo concettuale, classificatorio, e metodo fondato sull'idea. Tenendo a mente che – come dovrebbe risultare ovvio da quanto si è venuto fin qui precisando – la ricerca benjaminiana sul *Trauerspiel* si ascrive a quest'ultima tipologia, si consideri il seguente passo:

Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee. Von der literarhistorischen unterscheidet eine solche sich am auffallendsten darin, daß sie Einheit da voraussetzt, wo jener Mannigfaltigkeit zu erweisen obliegt. Die Differenzen und Extreme, welche die literarhistorische Analyse ineinander überführt und als Werdendes relativiert, erhalten in begrifflicher Entwicklung den Rang komplementärer Energien und die Geschichte erscheint nur als der farbige Rand einer kristallinen Simultaneität. Notwendig werden der Kunstphilosophie die Extreme, virtuell der historische Ablauf. Umgekehrt ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht. Trauerspiel als Begriff würde der Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe sich problemlos einordnen. Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee. Sie bestimmt keine Klasse und enthält jene Allgemeinheit, auf welcher im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffstufe ruht, die des Durchschnitts nämlich, nicht in sich.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 218)

{Il *Trauerspiel* nel senso del trattato di filosofia dell'arte è una idea. Da quello storico-letterario un simile trattato si distingue nel modo più evidente per il fatto che esso richiede una unità, mentre a quello spetta di mostrare una molteplicità.

Le differenze e gli estremi che la analisi storico-letteraria trasfonde reciprocamente e relativizza come un qualcosa che diviene, acquisiscono nello sviluppo concettuale il rango di energie complementari e la storia appare solo come il margine colorato di una simultaneità cristallina. Necessari divengono gli estremi nella filosofia dell'arte, virtuale il corso storico. Al contrario l'idea è l'estremo di una forma o di un genere, che come tale non accede alla storia della letteratura. Il *Trauerspiel* come concetto rientrerebbe senza problemi in una serie di concetti classificatori estetici. Altrimenti si rapporta l'idea al dominio delle classificazioni. Essa non definisce nessuna classe e non contiene in sé quella universalità su cui, nel sistema delle classificazioni, poggia il relativo livello concettuale, e cioè quella della media.}

La filosofia dell'arte viene qui distinta dall'estetica. Solo nella prima, e cioè al di là della mediazione operata dalla serie di concetti di classificazione estetica (*Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218), avviene quel *confronto diretto* (CARCHIA, 2, p. 29) tra filosofia e arte che l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* realizza compiutamente quando un genere letterario come il *Trauerspiel*, appunto, viene riscattato dalla minorità in cui era stato relegato dagli studi storico-letterari, per riemergere nella sua idea, con tutta la forza, cioè, che una luminosa categoria eminentemente gnoseologica gli conferisce presentandolo non come un semplice genere ma come *Ursprung* o *Ursprungsphänomen*. Ma quale operazione teoretica permette tale riscatto di un genere artistico? Si tratta di una operazione che rilegge (contro Benedetto Croce, in particolare) (cfr. BENJAMIN, 28, p. 951) il valore di conoscibilità da attribuire al *genere* (*Gattung*) (cfr. idem, 29 Ur., pp. 223-5).

Il genere designa una determinata totalità. Ma esistono diversi modi in cui intendere la *Gattung* e la relativa *Totalität*. Nel passaggio sopra citato si distingue, infatti, la *generalità della media* (*Allgemeinheit des Durchschnitts*) (p. 218), relativa al piano classificatorio dei concetti, dalla *universalità della idea* (*Sie bestimmt keine Klasse und enthält jene Allgemeinheit, auf welcher im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffstufe ruht, die des Durchschnitts nämlich, nicht in sich*) (p. 218). Non una media (*ein Durchschnittliches*) (p. 215/12), né un qualcosa in comune (*ein Gemeinsames*) (p. 227) definisce la universalità dell'idea:

Nicht um Einheit aus ihnen [*scilicet* aus den Phänomenen] zu konstruieren, geschweige ein Gemeinsames aus ihnen abzuziehen, nimmt die Idee die Reihe historischer Ausprägungen auf.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 227)

{Non per costruire da essi [*scilicet* dai fenomeni] una unità, meno che mai per estrarre da essi un qualcosa in comune, l'idea accoglie la serie delle espressioni

storiche.}

La totalità dell'idea non è quella cui possa pervenire colui che si chieda *was sie denn «gemeinsam» haben?* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 219) – cosa abbiano in comune i molteplici esemplari concreti di un genere. Non è in questione l'isolamento di alcune caratteristiche ricorrenti nella molteplicità dispersa, non si tratta di ricavare, come in una sorta di metodo induttivo (*eine Art induktische Methode*) (loc. cit.), la unità senza salti di una classe omogenea. *Idee nicht klassifizierend* – «Idea non classificante» è, non a caso, il titolo del paragrafo della *Vorrede* da cui si sta citando (pp. 218-220). L'idea non è, quindi, il metro che assegna i diversi casi concreti a questo o quel genere in sé omogeneo, non è l'*étalon* che fissa una qualità comune, o una media. Il paragrafo in commento – lo si è visto – recita in proposito:

Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/12-3)

{Volere presentare l'universale come media è deviante. L'universale è l'idea.}

Dunque, la universalità dell'idea non è compatta, la sua totalità non è omogenea. E ciò proprio perché totalità e universalità non poggiano su un comune modello che unifichi e uniformi i diversi elementi dell'insieme. Questo carattere non omogeneo ha un nome preciso nel lessico benjaminiano: *discontinuità* (*Diskontinuirlichkeit* o *Diskontinuität*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 217-8, 213). Una «totalità disomogenea» (AGAMBEN, 16, p. xxx) è *discontinua*, si costituisce per salti e lacune. Tale è un insieme di elementi non fondato su un modello comune. Cioè una idea come configurazione.

L'idea esprime una determinata universalità. Ma tale universalità si dà alla contemplazione come *molteplicità numerata* («Als gezählte [...] Vielheit sind die Ideen der Betrachtung gegeben») (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223). Solo il discontinuo è numerabile, non anche il continuo. Il *genere speciale* che l'idea esprime non è quello di una classe concettuale, in primo luogo perché l'idea rappresenta una «molteplicità limitata» (*begrenzte*) (idem, 12, p. 24), «numerata» (*gezählte*) (idem, 29 Ur., p. 223) o «numerabile» (*zählbare*) (p. 218). Una molteplicità numerabile si dà solo in quanto discontinua. Si è visto il significato della numerabilità in relazione alla singola idea e alla struttura del *mundus intelligibilis*: se (come scriveva Rang) l'idea è numero, e (secondo lo svolgimento benjaminiano di tale intuizione) il numero in relazione

all'idea va inteso come *numero intero*, e quindi come elemento considerato in un *isolamento monadico*, allora la molteplicità numerata in cui le idee sono date alla contemplazione è necessariamente una *totalità discontinua*.

La armonia del regno delle idee non si compie per contiguità (*communicatio*) – *Die Harmonie ihres Reiches kommt nicht durch Berührung (Communication) zustande* (idem, 27, p. 948). Ciò significa appunto che la totalità espressa dalle idee non è continua. *Das Wesen dieser Totalität ist monadologisch* (pp. 947-8) – «L'essenza di questa totalità è monadologica». Questo si legge in conclusione della prima stesura della *Vorrede*. A ben vedere, *solo tale discontinuità permette la abbreviatura monadologica del tutto*.

Le condizioni di possibilità di questa abbreviatura vengono descritte nel paragrafo della *Vorrede* titolato, appunto, *Monadologie*:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschrieben ist. Das Abschreiten bleibt virtuell.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227)

{La storia filosofica come scienza dell'origine è la forma che dai dispersi estremi, dagli apparenti eccessi dello sviluppo lascia emergere la configurazione dell'idea quale configurazione della totalità contrassegnata dalla possibilità di un essere-accanto-reciproco di tali opposti dotato di senso. La rappresentazione e esposizione [*Darstellung*] di una idea non può in nessuna circostanza ritenersi riuscita, fino a quanto il cerchio degli estremi in essa possibili non sia stato virtualmente passato in rassegna. La rassegna resta virtuale.}

È questo il passo – cui si alludeva all'inizio del presente capitolo – dove ricorre per l'ultima volta nella *Vorrede* il termine *virtuell*. La totalità espressa dall'idea è qui contrassegnata dalla possibilità di «un essere-accanto-reciproco» (*ein Nebeneinander*) tra dispersi estremi (*entlegene Extreme*). Questa possibilità (*Möglichkeit*) segna la struttura della configurazione di una idea. La segna nel senso che vi scava vuoti, lacune. Simili discontinuità impongono salti nella lettura di quella configurazione. La configurazione dell'idea è dunque scritta e segnata da *virtualità*. Queste discontinuità del virtuale preparano la abbreviatura monadica di cui parla lo stesso

paragrafo (*Monadologie*) solo poche righe più oltre il passo appena richiamato, concludendo e facendo così culminare la parte teoretica della *Vorrede*.

Che la possibilità (*Möglichkeit*) sia costitutiva di una simile configurazione non corre dubbio. La possibilità di cui si parla, però, non è *finalizzata* al compiuto definirsi della configurazione. La configurazione emerge compiutamente solo dove sia contrassegnata stabilmente da questa possibilità. È *nella* possibilità stessa (e non *per mezzo* della possibilità) che la configurazione si compie. La rassegna dell'insieme (*Kreis*) dei possibili estremi – possibili solo in quella determinata configurazione (*in ihr möglichen Extreme*), poiché solo in essa possono coordinarsi in un reciproco-essere-accanto dotato di senso (*ein sinnvolles Nebeneinander*) – può dirsi riuscita (*geglückt*) nel momento stesso in cui gli estremi pervegano alla loro concreta e determinata possibilità attorno a una certa idea. Tale rassegna non considera uno a uno *tutti* gli elementi di un genere, poiché essi devono *restare possibili estremi*; tale rassegna, inoltre, proprio perché si occupa di estremi, e non di elementi contigui, non è completa e continua. «La rassegna resta virtuale» – *Das Abschreiten bleibt virtuell*. Questa virtualità è la *segnatura che distingue un genere costruito attorno a una idea da un genere edificato dalla media concettuale*. La presenza di una simile segnatura su di un insieme permette di *scriminare una configurazione da una classificazione, una idea da un concetto*.

Dunque quella forma (*Form*) in cui emerge, dai dispersi estremi (*aus den entlegenen Extremen*), la configurazione dell'idea (*Konfiguration der Idee*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227) è la stessa configurazione di cui parla il paragrafo in commento, ossia quella del rapporto tra l'unico-estremo e i suoi pari, cioè gli altri possibili estremi relativi a una stessa idea:

Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/8-10)

{Come configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l'idea.}

Virtuale è dunque la coordinazione (*Anordnung*) di fenomeni da cui abbiamo preso le mosse in questo capitolo, proprio nel senso in cui la configurazione è il genere speciale dell'idea. Non qualsivoglia classe di cose può essere virtuale e esprimere una idea; solo l'insieme (*Kreis*) (BENJAMIN, 29 Ur.,

p. 227) di estremi lo può. Questa configurazione di fenomeni colti per estremi rappresenta una *totalità discontinua, monadologica, virtuale*. Giammai una falsa (*falsche*) unità senza salti (*sprunglose Einheit*) (p. 213), una totalità assoluta eretta da un continuo pseudo-logico (*pseudo-logisches Kontinuum*) (p. 223) di matrice concettuale.

La discontinuità è esattamente ciò che permette la abbreviatura monadologica; tale abbreviatura non è altro se non un raccoglimento di una totalità virtuale. La virtualità ha natura monadologica. In ciò va ravvisato il tratto precipuo del genere individuato dall'idea. Il genere non è qui un insieme compatto che esprime una qualità comune, ma una coordinazione discreta di elementi estremi. In altre parole, una costellazione. Possiamo così concludere che la virtualità nella configurazione dell'idea – la virtuelle Anordnung (p. 214/19-20) del paragrafo in commento – è la sua stessa struttura monadica.

X. Interno

La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.

La configurazione dell'idea – come si è visto (*supra* II, 3, 9) – è configurazione della totalità contrassegnata dal possibile essere-accanto-reciproco dotato di senso (*sinnvolles Nebeneinander*) che si instaura tra gli estremi (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227). La totalità contrassegnata da una simile possibilità è cioè una totalità segnata dal *virtuale* – una *totalità di potenza*.

La totalità di per sé non esclude il discontinuo. Esso, anzi, può divenire il suo stesso principio di articolazione e di conoscibilità. Disponendo di soli frammenti non si otterrà necessariamente una *totalità frammentaria*. Quella congeniale all'autentico frammentarista, cioè colui che pratici l'arte dell'arresto (*Kunst des Absetzens*) – da non confondersi, come si è detto in precedenza (*supra* II, 1, 3), con il gesto che solo frammenta e disperde (*Geste des Fragments*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 212) –, è piuttosto una *totalità discontinua*. Una mera *visione frammentaria* non sarà mai una *visione frammentarista*. Mutuando le parole di Victor Goldschmidt (GOLDSCHMIDT, 2, p. 209), diremmo la prima una *totalité «en» puissance*, la seconda una *totalité «de» puissance*. Soltanto quest'ultima è quella che conviene al frammento visto come espressione del tutto.

Il frammentarista – se solo si ponga mente a quanto detto sopra circa il frammento inteso come «il più piccolo» (*das Geringste*) (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225) – conosce e pratica una speciale tecnica della miniatura. La etica stoica è un esempio luminoso di questa sorta di *μικροτεχνία*. L'idea di tempo, su cui non solo l'etica bensì l'intero sistema dello stoicismo si fonda, libera un uso particolare dello spazio temporale assegnato a ogni singolo uomo, un uso, questo, in cui quella tecnica del più piccolo rivela chiaramente il suo senso. *At mehercules* – esclama Seneca nel passo delle lettere *Ad Lucilium* convocato a questo proposito da Goldschmidt – *magni artificis est cluisse totum in exiguo; tantum sapienti sua quantum deo omnis aetas patet* (SENECA, *Ad Lucilium*, 53, 11, p. 328, cfr. GOLDSCHMIDT, 2, p. 209): «Ma davvero è proprio di un grande artista avere incluso il tutto nel piccolo; tanto il sapiente dispone in modo pieno del proprio quanto il dio di tutto il tempo». La piena e quindi libera disposizione del proprio tempo – cioè dell'istante presente –, che lo stoico gestisce come la divinità l'eterno, richiede appunto una tecnica della miniatura in cui quell'istante abbrevia in sé, con un atto di attenzione e concentrazione (*dans un acte d'«attention» et de «concentration»*) (p. 210), la totalità del tempo, quasi fosse modello in miniatura dell'*αἰών* divino.

La totalità presente e piena qui in questione è tuttavia totalità virtuale, poiché il frammento mantiene la sua limitatezza, e solo per discontinuità e virtualità può raccogliere in sé una certa totalità. È per questo che un simile frammento non frammenta, ma incarna il principio frammentarista che permette di raccogliere ciò che altrimenti apparirebbe disperso e illimitato. La totalità si compie nel frammento – *c'est précisément le fragment qui permet de restituer le tout* (p. 209). Per questo *le discontinuità e le virtualità del principio frammentarista vanno lette come ciò che rende afferrabile e conoscibile una totalità*. Il frammento è un *plenum*, un che di compiuto, non qualcosa di indefinitamente differito, disperso e frammentario. Questa, la differenza tra totalità di potenza e totalità in potenza. La totalità raccolta nell'istante è dunque «une totalité *de* (non: *en*) puissance, indifférente à l'acte qui la [*scilicet* la potenza] manifeste, parce que tout contenu partiel et particulier lui [*scilicet* alla potenza] est assez pour s'actualiser tout entière» (*loc. cit.*). Questa totalità di potenza attualizzata e compiuta in uno scorcio è eminentemente monadica poiché in essa *il tutto appare contratto e compiuto in un frammento*.

Questa totalità di potenza conosce solo uno *sviluppo interno*. Non si dispiega,

cioè, in estensione bensì per intensità interne. Potremmo dire, per *intenzione*, ma, occorre precisare, secondo una accezione del termine diversa da quella vista fin qui. Non «intenzione» nel senso di conato della interiorità verso qualcosa di esteriore, sul modello, cioè, della intenzionalità linguistica (*intentionnalité parlée*) (DELEUZE, I, p. 346), non un intendere, una volontà, un riferirsi del soggetto a un tratto di mondo. La intenzione in quanto *intus tensio* designa, piuttosto, una tensione rivolta verso l'interno, una tensione che si dispiega in un dentro, una sorta di *complicatio* (cfr. p. 345). Non uno svolgimento in estensione, dunque, ma un dispiegamento interno per concentrazione e intensità.

La totalità di potenza esprime appunto questa duplice forza che spira nella struttura monadica, non a caso definita da Benjamin *innerste Struktur* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227): *la più interna struttura*. Il *dispiegarsi nel ripiegamento*, la tensione interna che si sviluppa e svolge solo in un «più interno» secondo un raccoglimento supremo, non è che una diversa prospettiva da cui è possibile osservare la stessa intima dinamica della configurazione ideale, secondo la quale l'idea come costellazione tiene insieme il moto alimentato dalle forze della *Einsammlung* e della *Zerteilung* (p. 215/22, 23).

Lo schema della costellazione è una totalità di potenza che si configura nell'istante in cui si perfeziona la coabitazione delle forze contrarie di raccolta e dispersione secondo un repentino equilibrio. Un equilibrio, però, tremante. Cioè non sintetico.

XI. *Storicismo*

Nel gesto teoretico che Benjamin assegna alla propria scienza della origine, ovvero alla filosofia e alla critica in quanto espressioni di un metodo eminentemente storico, la rappresentazione dell'oggetto avviene solo *per salti*. L'oggetto compare, cioè, *virtualmente scorciato* nella rappresentazione che ne dà lo storico. Tale metodo si pone in aperto contrasto con quello di un certo storicismo, che riproduce i suoi oggetti enumerandone nel modo il più possibile completo, per così dire, tutti i tratti, ovvero tutti i relativi dati empirici a disposizione, tendendo per tale via all'accumulo dei materiali fattuali, e sacrificando inevitabilmente la intensità in favore della estensività. In questi termini si esprimeva Károly Kerényi – «il polemico avversario dei dotti “alla Wilamowitz”» (JESI, I, p. 36) – in una lettera a Thomas Mann, a

proposito del metodo della filologia “storica” (JESI, 5, p. 52), o forse sarebbe il caso di dire, con Warburg, “sedentaria”:

Durch die Extensität die Intensität zu ertönen, durch Häufung unbelebt gelassenen Materials die Aufmerksamkeit von dem Sinn der Texte abzulenken: darin war Wilamowitz der große Meister.

(KERÉNYI, 1, pp. 107-8; cfr. JESI, 7, p. 16)

{Attraverso la estensività uccidere la intensità, attraverso l'ammasso di materiale, lasciato esanime, distogliere la attenzione dal senso dei testi: in ciò Wilamowitz fu il gran Maestro.}

Quella filologia, ci ricorda Furio Jesi,

doveva accumulare la maggior quantità possibile di dati “storicamente veri”. Permettersi qualsiasi argomentazione che prescindesse dalla totale numerazione di quei dati significava commettere un errore metodologico tale da privare di valore le speculazioni apparentemente più profonde, così come raggruppare tutti i dati possibili su un determinato tema permetteva implicitamente di svisceralo a fondo. Questo singolare empirismo (e dogmatismo) metodologico, nel quale si rivelava l'ambizione di fare della filologia una scienza esatta, ispirò le ricerche e l'insegnamento di numerosissimi studiosi

(JESI, 5, p. 53)

E anche lo storicismo, contro cui – nelle *Thesen* segnatamente – Benjamin polemizza, ebbe una analoga ambizione e un analogo atteggiamento metodologico. Tanto nel metodo filologico à la Wilamowitz i dati fattuali pretendono di essere «storicamente veri», quanto nello storicismo si pretende – nelle parole di Leopold von Ranke richiamate da Benjamin – di «conoscere» (*erkennen*) il passato «come esso è stato veramente» (“*wie es denn eigentlich gewesen ist*”) (BENJAMIN, 58 *Th.*, v, p. 18). Che Benjamin, nello scontro emblematico tra Nietzsche e Wilamowitz, si richiami più volte alla *Einleitung in die griechische Tragödie* (1889) del secondo (cfr. idem, 29 *Ur.*, pp. 280-94), e condanni l'estetismo della *Geburt der Tragödie* (1869) per la «rinuncia a una conoscenza storico-filosofica» (*Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Erkenntnis*) (p. 281), non gli impedisce di mantenersi in una posizione terza rispetto a entrambi.

Al metodo storicistico della «totale numerazione» (JESI, 5, p. 53), alla conoscenza che rappresenti il passato secondo una totalità estensiva, Benjamin oppone una *Geschichtsdarstellung* – una esposizione, una scrittura

storica – che si tenga pronta a impadronirsi (*sich bemächtigen*) della istantaneità e della intensità di quel momento del pericolo (*Augenblick einer Gefahr*) che fa balenare un determinato ricordo (*Erinnerung*), un ricordo che sorge in modo inatteso (*unversehens*) (BENJAMIN, 58 Th., v, p. 18).

La intensità sacrificata da Wilamowitz sull'altare della estensività storicistica non sarebbe apparsa agli occhi di Benjamin meno grave del sacrificio nietzscheano del dato storico in favore di un estetismo nichilistico (cfr. idem, 29 Ur., p. 282). Poiché è proprio quella intensità che risulta indispensabile tanto al metodo della *Geschichtsdarstellung* benjaminiana che alla relativa forma espositiva, cioè alla scrittura in quanto *philosophischer Stil* (p. 212). Ora, tale «stile filosofico», come dovrebbe risultare chiaro da quanto precede, non è certo un mero cruccio da esteta. Lo stile, per Benjamin, è filosofico dove risponda a determinate esigenze teoretiche, e cioè si conformi in quella speciale scrittura nella quale, solo, le idee possono trovare esposizione: il trattato. Una corrispondenza strutturale lega la *Darstellungsform* del trattato e i suoi paragrafi, da una parte, e il *mundus intelligibilis* e i suoi esemplari, dall'altra. Si tratta di due strutture affini. Proprio la operatività, all'interno della ricerca storica, dello schema del trattato è ciò che Benjamin segnala come indispensabile quando denuncia la accumulazione del metodo storicistico per la assoluta mancanza di una «armatura teoretica» (*keine theoretische Armatur*) (idem, 58 Th., xv (1) p. 26; idem, 59 Th., xvii, p. 41; idem, 57, pp. 118, 119).

Alla *Masse der Fakten*, alla estensività dei fatti empirici considerati, lo storico benjaminiano oppone dunque una «struttura» (*Struktur*), un «principio costruttivo» (*konstruktives Prinzip*) (idem, 58 Th., xv (1), pp. 26, 27; idem, 59 Th., xvii, pp. 41, 42; idem, 57, pp. 118, 119). Una delle caratteristiche precipue di questa armatura teoretica è l'idea di tempo che la sorregge. «Il concetto del tempo storico – recita un appunto relativo alle *Thesen* – sta all'opposto della rappresentazione di un *continuum* temporale» (*Der Begriff der historischen Zeit steht im Gegensatz zu der Vorstellung von einem zeitlichen Kontinuum*) (p. 135). Proprio tale rappresentazione del tempo storico come *Kontinuum* è quanto avversa la *Geschichtsdarstellung* benjaminiana. Quest'ultima è «una rappresentazione della storia che si è liberata dello schema della progressione in un tempo vuoto e omogeneo» (*eine Vorstellung von Geschichte, die sich vom Schema der Progression in einer leeren und homogenen Zeit freigemacht hat*) (p. 114; cfr. p. 113). Tale schema, in realtà, non è affatto uno schema: è un procedimento che – nella risoluta condanna benjaminiana – non ha alcuna armatura teoretica (*hat*

keine theoretische Armatur), poiché procede per mera addizione (*ihr Verfahren ist additiv*), facendo ricorso a una massa di fatti per colmare il tempo omogeneo e vuoto (*sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit zu füllen*) (idem, 58 Th., xv, p. 26; idem, 59 Th., xvii, p. 41; idem, 57, pp. 118, 119). Anche in *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) – riprendendo il lessico della *Vorrede* (idem, 50, p. 468, n. 4) e preparando quello delle tesi *Über den Begriff der Geschichte* (1940) – Benjamin parla di una «costruzione dialettica» (*dialektische Konstruktion*) (loc. cit.; cfr. idem, 58 Th., xii, pp. 24, 25; xv (1), pp. 26-7; idem, 59 Th., xvii, pp. 41-2).

Dalla *Vorrede* alle *Thesen*, egli fa costantemente ritorno a tale costruzione. Con perseveranza fa cioè ritorno al motivo della *rappresentazione per discontinuità*. Discontinua è la *gegliederte Ordnung* del romanzo in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (idem, 10 Begr., p. 110 n. 267; cfr. p. 107), la *gegliederte Struktur* del trattato in *Einbahnstraße* (idem, 30 Ein., p. 38), le *Gliederungen* (idem, 29 Ur., p. 213) del mondo delle idee e la *intermittierende Rhythmik* della forma prosaica in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (pp. 208, 209); e, tanto nel *Passagen-Werk* che in *Über den Begriff der Geschichte*, la autentica esposizione e rappresentazione storica consiste in una *Vorstellung des Diskontinuums* (idem, 57, pp. 114, 117). Questa forma espositiva, pensata e praticata da Benjamin con perseveranza, si lascia cogliere solo in una regione definitivamente lontana dalla storicistica *Vorstellung des Kontinuums* (p. 117).

Si è visto che, nella configurazione storica benjaminiana – e tale configurazione è appunto una rappresentazione per discontinuità –, la rassegna degli estremi resta virtuale (*Das Abschreiten bleibt virtuell*) (idem, 29 Ur., p. 227). *Analogamente*, da un passo della *Vorrede* su cui ci siamo già soffermati per via di una importante occorrenza del termine «virtuell» (*supra* II, 3, 9), si apprende che *il corso storico* – in una simile configurazione – *diviene virtuale*. Vi si legge, più precisamente, che, in una ricerca di filosofia dell'arte compiuta per idee – cioè attraverso quella configurazione ideale e quella armatura teoretica di cui si è appena detto, e non anche in una ricerca di estetica condotta per concetti classificanti (*ästhetische Klassifikationsbegriffe*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218) –, il corso storico viene espresso nella sua totalità solo *virtualmente*: «Necessari divengono per la filosofia dell'arte gli estremi, virtuale il corso storico» (*Notwendig werden der Kunstphilosophie die Extreme, virtuell der historische Ablauf*) (loc. cit.). (La traduzione, qui, come in ogni punto cruciale del testo benjaminiano, dovrebbe attenersi in modo letterale alla terminologia adottata dall'autore, e se possibile, operare per calco;

diversamente si potrebbe gravare la lettura di una interpretazione preventiva, se non addirittura di una incongruenza.) Dunque, «il corso storico diviene virtuale» (e non: «contingente», come altri ha tradotto, obliterando la visibilità di un *terminus technicus*). La *Geschichtsdarstellung* del metodo storico benjaminiano restituisce quindi una *totalità virtuale*, cioè *discontinua e monadologica*. Non a caso, nel paragrafo della *Vorrede* intitolato *Monadologie*, si afferma *palam* che, per delineare compiutamente la configurazione di una determinata idea, la rassegna degli estremi ivi contenuti deve essere, sì, completata, ma *per estremi*. Proprio per tale motivo *la rassegna resta virtuale*:

Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschrieben ist. Das Abschreiben bleibt virtuell.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 227)

{La rappresentazione e esposizione [*Darstellung*] di una idea non può in nessuna circostanza ritenersi riuscita, fino a quanto il cerchio degli estremi in essa possibili non sia stato virtualmente passato in rassegna. La rassegna resta virtuale.}

La serie delle espressioni storiche (*die Reihe historischer Ausprägungen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227) appare, in tale configurazione, sommariamente raccolta, cioè viene convocata per sommi capi, ovvero – si deve ora precisare – *per casi esemplari*. Poiché solo *in quanto esempi* (ne chiariremo il senso nel capitolo seguente) gli estremi della configurazione ideale individuano lo stato in cui – come si legge nel paragrafo in commento – gli elementi fenomenici «si trovano illuminati nel modo più netto» («[...] liegen jene Elemente [...] in den Extremen am genauesten zutage») (p. 215/6-8). *La ricapitolazione della totalità per casi esemplari – giammai meramente esemplaristici – è una abbreviatura monadica*.

Possiamo così concludere non solo che *il restare «virtuale» della rassegna degli elementi fenomenici è un tratto che appartiene in modo strutturale alla «virtuelle Anordnung» del paragrafo in commento* (p. 214/19-20), *cioè alla configurazione dell'idea*; ma anche che *proprio questa configurazione è lo schema gnoseologico, la armatura teoretica per cui diviene possibile riconoscere e rappresentare l'oggetto storico, ovvero coglierlo e esporlo in quanto portatore di una struttura monadica analoga a quella dell'idea*.

XII. *Esemplare*

Si consideri ancora una volta la seguente definizione di idea tolta dal paragrafo in commento:

Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/8-10)

{Come configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l'idea.}

Ora che il rapporto tra elementi della configurazione ideale è stato sufficientemente analizzato, si deve considerare *la struttura del singolo elemento* di una simile configurazione. Nel passo appena citato, tale elemento compare sotto seguente nome: *das Einmalig-Extreme – l'unico-estremo* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/9). Esso, come cercheremo qui di mostrare, nomina esattamente ciò che, solo più oltre nella *Vorrede*, si rivelerà come *Ursprung* (o *Ursprungsphänomen*) (p. 226) – *origine* (o *fenomeno di origine*). Un altro nome – intermedio, per così dire, che fa la sua comparsa in un paragrafo posto tra quelli appena richiamati – rende intelligibile il legame tra i primi due termini: *das Exemplarische* (p. 224) – *l'esemplare*.

Si è già visto in precedenza (*supra* II, 3, 8) come l'esemplare non vada confuso – specialmente nella economia espositiva della *Vorrede* – con l'esemplaristico. Quest'ultimo è un modello ricavato dal calcolo della media, dunque un *étalon* di matrice concettuale, un concetto – lo ribadiamo – in senso deteriore. È possibile ricavare il senso dell'esemplare richiamandoci ancora una volta alla distinzione tra trattato di filosofia dell'arte (*kunstphilosophische Abhandlung*) fondato sull'idea, e trattato storico-letterario (*literarhistorische Abhandlung*) fondato sui concetti classificatori dell'estetica (*ästhetische Klassifikationsbegriffe*):

[...] ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht. Trauerspiel als Begriff würde der Reihe ästhetischer Klassifikationsbegriffe sich problemlos einordnen. Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee. Sie bestimmt keine Klasse und enthält jene Allgemeinheit, auf welcher im System der Klassifikationen die jeweilige Begriffstufe ruht, die des Durchschnitts nämlich, nicht in sich.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 218)

{[...] l'idea è l'estremo di una forma o di un genere, che come tale non accede alla storia della letteratura. Il *Trauerspiel* come concetto rientrerebbe senza problemi in una serie di concetti classificatori estetici. Altrimenti si rapporta l'idea al dominio delle classificazioni. Essa non definisce nessuna classe e non contiene in sé quella universalità su cui, nel sistema delle classificazioni, poggia il relativo livello concettuale, e cioè quella della media.}

La ricerca benjaminiana sul *Trauerspiel* – di cui, nella *Vorrede*, viene esposto il metodo – si dichiara fondata sull'idea. Dunque, il *Trauerspiel* non viene indagato semplicemente in quanto genere estetico, bensì in quanto idea, ovvero – secondo il titolo stesso dell'opera – come *Ursprung*. Ora, nel passaggio appena citato, «l'idea è l'estremo di una forma o di un genere, che come tale non accede alla storia della letteratura» (*ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht*). L'idea quindi non appartiene alle classificazioni dei generi estetici. E il genere qui in questione non è di matrice concettuale (*kein Gattungsbegriff*) (BENJAMIN, 27, p. 945), ma viene pensato secondo l'idea. Il genere dunque non viene condannato *in toto*, come accade in Croce, ma viene considerato nel suo rapporto con l'idea, poiché il rapporto dell'idea con le classificazioni è differente rispetto a quello delle stesse con il concetto estetico (*Anders verhält sich zum Bereich der Klassifikationen die Idee*) (idem, 29 Ur., p. 218).

Nel paragrafo che si occupa della critica dei generi artistici in Croce (*Die Kunstgattungen bei Croce*) (pp. 223-5), Benjamin ritorna sulla distinzione tra ricerca estetica fondata sui concetti e ricerca di filosofia dell'arte fondata sulle idee. Per far risaltare più chiaramente la distanza che separa le due prospettive, egli nomina le idee più ricche della filosofia dell'arte, quali quella del tragico e del comico (*die reichsten Ideen der Kunstphilosophie wie die des Tragischen oder des Komischen*):

So erheben sie [*scilicet* die reichsten Ideen der Kunstphilosophie] denn keinerlei Anspruch, eine Anzahl gegebener Dichtungen auf Grund irgendwelcher Gemeinsamkeiten «unter» sich zu begreifen. Denn auch wenn es die reine Tragödie, das reine komische Drama, das nach ihnen benannt werden dürfte, nicht geben sollte, mögen diese Ideen Bestand haben. Dazu hat eine Untersuchung ihnen zu verhelfen, die nicht in ihrem Ausgangspunkt an alles dasjenige, was je als tragisch oder komisch mag bezeichnet worden sein, sich bindet, sondern nach Exemplarischem sich umsieht, und sollte sie auch nur einem versprengten Bruchstück diesen Charakter zubilligen können.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 224)

{Esse [*scilicet* le più ricche idee della filosofia dell'arte] quindi non levano nessuna

pretesa di comprendere «sotto di sé» un certo numero di opere sulla base di una qualche comunanza. Poiché se anche non si dovesse dare la tragedia pura, il puro dramma comico cui possa essere assegnato il loro [*scilicet* delle idee] nome, queste idee esisterebbero. Da ciò una ricerca che deve favorirle, che non si vincoli dal suo avvio a tutto quanto possa mai venire designato come tragico o comico, ma che invece si rivolga all'esemplare, dovesse essa poter concedere questo carattere [*scilicet* il carattere di esemplare] anche solo a un disperso frammento.}

Come si legge nel passo che corrisponde a quest'ultimo all'interno della prima stesura della *Vorrede*, «queste idee certo non hanno nessuna pretesa di comprendere «sotto di sé» un certo numero di formazioni empiriche sulla base di una qualche comunanza che si trovi in esse» (*Diese Ideen haben denn freilich keinerlei Anspruch, eine Anzahl empirischer Gebilde auf Grund irgendwelcher unter ihnen sich findender Gemeinsamkeiten «unter sich» zu begreifen*) (BENJAMIN, 27, p. 945). La loro esistenza (*Bestand*) (idem, 29 Ur., p. 224) non dipende, come invece per i concetti, da una simile comunanza (*Gemeinsamkeit*): questa è solo quanto viene isolato nel modello esemplaristico (*Maßstab*) ricavato per medie concettuali. Al contrario, il genere in questione nella ricerca fondata sulle idee è ciò che, nel passo sopra citato, viene chiamato *das Exemplarische*, «l'esemplare». A esso, non al *Maßstab*, si rivolge la *Ideenlehre*. Così prosegue quel passo:

«Maßstäbe» für den Rezensenten fördert sie [*scilicet* die Untersuchung] so nicht. Kritik, sowie Kriterien einer Terminologie, das Probestück der philosophischen Ideenlehre von der Kunst, bilden sich nicht unter dem äußeren Maßstab des Vergleiches, sondern immanent, in einer Entwicklung der Formensprache des Werks, die [*scilicet* die Entwicklung] deren Gehalt auf Kosten ihrer [*scilicet* der Entwicklung] Wirkung heraufstreibt.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 224)

{«Modelli» per il recensore, dunque, essa [*scilicet* la ricerca] non ne favorisce. La critica, come anche i criteri di una terminologia, banco di prova della teoria filosofica delle idee dell'arte, non si formano sotto un modello esteriore di confronto, bensì in modo immanente, nello sviluppo del linguaggio delle forme dell'opera, il quale sviluppo conduce all'esterno il contenuto di questa anche a scapito del proprio effetto.}

L'«effetto dello sviluppo» (*ihrer Wirkung*), nella prima stesura della *Vorrede*, è affiancato dall'aggettivo «vivo» (*lebendig*) (BENJAMIN, 27, p. 945). Dunque, quello sviluppo deve lasciare emergere il contenuto dell'opera (*Gehalt des Werks*), ma la estrazione di tale contenuto deve potersi compiere «anche a scapito

dell'effetto vivo dello sviluppo» (*auf Kosten ihrer lebendige Wirkung*) (loc. cit.). Il passo sopra citato parla di come vada intesa la critica. Se solo si ponga mente alla definizione di critica data più oltre, nel pieno della trattazione del *Trauerspielbuch* – cioè: *Kritik ist die Mortifikation der Werke* («Critica è la mortificazione delle opere») (idem, 29 Ur., p. 357) – allora appare chiaro che la critica, che per formarsi (*sich bilden*), deve mettersi alla prova nella immanenza dello sviluppo storico del linguaggio delle forme (*Formensprache*) espresse dalle singole opere, non deve però lasciarsi travolgere in questo divenire delle forme e delle opere, ma deve saperlo appunto *mortificare*, deve saperlo fermare, per condurre all'esterno il contenuto (*Gehalt*) dell'opera, ovvero ciò che Goethe chiama *das Ideal*. Come si è già ricordato, proprio a un simile ideale Benjamin attinge per definire quelle formazioni (*Gebilde*) che sono le *proprie* idee (*die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale*) (p. 215/19-20). Così, lo sviluppo (*Entwicklung*) qui in questione non è altro che il corso storico *da cui* «in modo immanente» (*immanent*) (p. 224), deve scaturire quell'ideale. Tale sviluppo – possiamo ora dirlo – non è altro che il divenire e trapassare (*Werden und Vergehen*) dal cui seno la critica deve saper fare emergere l'*Ursprung*. *Ursprung*, infatti (nel paragrafo che immediatamente segue quello da cui stiamo citando) viene definito «ciò che scaturisce dal divenire e trascorrere» (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) (p. 226). E *Ursprung*, o *Ursprungsphänomen* (loc. cit.), non è altro che la forma in cui l'*Ideal* goethiano, o *Urphänomen*, si presenta nelle mani di Benjamin. Ora, secondo quanto è stato acutamente suggerito, questo termine chiave del Goethe scienziato della natura «diventa intelleggibile solo se [...] lo si intende in senso decisamente paradigmatico» (AGAMBEN, 19, p. 31). È appunto in tale senso che Benjamin rilegge l'*Urphänomen* goethiano per riattivarlo nel proprio metodo. Lo riattiva, cioè, proprio attraverso l'*esemplare*.

Il metodo di ricerca benjaminiana, così come si delinea nei decisivi passaggi su citati, non favorisce (*fördert*) il *Maßstab*, cioè l'equivalente del prototipo di riferimento di una unità di misura, ovvero l'*étalon*, il modello esemplaristico, o, al limite, l'esemplare in quanto modello astratto; favorisce bensì le idee (*hat eine Untersuchung ihnen zu verhelfen*), e ciò può farlo solo volgendosi all'*Exemplarisches* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 224), l'esemplare concreto, immanente allo sviluppo del linguaggio delle forme delle singole opere. L'*Exemplarisches* è, come si cercherà di mostrare, un aspetto precipuo dell'idea benjaminiana, vale a dire dell'*idea in quanto Ursprung* (*Ursprung ist Idee*) (idem, 27, p. 936).

XIII. *Incommensurabile*

... magari antidialettico, ma con una seconda dialettica più rilevante

L'*Exemplarisches* non è distante da ciò che Croce, nel passo del *Breviario di estetica* convocato da Benjamin (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225), definisce *concreta e genetica classificazione che non è poi classificazione*. Qui – osserva Benjamin – Croce sfiora, benché troppo frettolosamente (*nur leider allzusehr beeilt*), il nocciolo della teoria delle idee (*streift den Kern der Ideenlehre*) (p. 225; cfr. idem, 27, pp. 945-6). E lo sfiora proprio per avere alluso, con quella formula («genetica e concreta classificazione, che non è poi «classificazione» e si chiama la Storia») (CROCE, p. 74) alla immanenza, allo sviluppo storico delle forme, in contrapposizione alla *classificazione astratta dei generalia* e alla loro «serie di generi e di specie» (p. 71), che, ora, possiamo chiamare *Maßstäbe*, modelli astratti, riconoscendovi il frutto dei concetti deteriori.

La necessaria immanenza e concretezza dell'esemplare si ricava dalla osservazione per cui le più ricche idee della filosofia dell'arte, quali il tragico o il comico, sono formazioni almeno pari per densità e realtà al singolo dramma concreto, benché non siano per nulla commensurabili a esso (*einem jeden Drama an Dichtigkeit und an Realität zumindest ebenbürtige Gebilde, die gar nicht ihm kommensurabel sind*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 224). Nella prima versione della *Vorrede*, nel luogo corrispondente a quello appena citato, si legge che l'idea di tragedia si erge di fronte al singolo dramma in modo assolutamente incommensurabile (*gänzlich inkommensurabel gegenübersteht*), e tuttavia costituisce una formazione (*Gebilde*) che non contiene alcun modello astratto utilizzabile nella valutazione del dramma (*Es enthält keinen Maßstab für dessen Beurteilung*) (idem, 27, p. 945). Dunque, l'esemplare a cui si volge la ricerca fondata sulle idee deve pervenire a una concretezza pari al singolo caso considerato, ma allo stesso tempo deve restare incommensurabile rispetto a esso. Concretezza e incommensurabilità, immanenza e trascendenza sembrano coesistere dunque nell'esemplare.

Con Croce, Benjamin denuncia la erroneità delle teorie (*irriges Lehre*) (p. 944; CROCE, p. 71) fondate sul concetto deduttivo di genere (*deduzierter Gattungsbegriff*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223). Nonostante il comune distacco dalla dottrina del concetto (*Abkehr von der begrifflichen Doktrin*) (idem, 27, p. 945), la critica benjaminiana non esita come quella crociana in una obliterazione della *Gattung* («genere»). «Tra l'universale il particolare – così Croce nel

passo convocato da Benjamin – non s'interpone filosoficamente nessun elemento intermedio, nessuna serie di generi o di specie, di *generalia*» (CROCE, p. 71; cit. in BENJAMIN, 29 Ur., p. 224; cfr. idem, 27, p. 944). Ma è proprio il luogo, ora vuoto, tra universale e particolare che viene letto in modo affatto diverso da Croce e da Benjamin.

Nella prospettiva benjaminiana il *confronto diretto* tra filosofia e poesia, idea e opera, non avviene in una sintesi tra universale e particolare, ma nel *luogo mediale del genere* dove, solo, è possibile cogliere *in flagranti* la dialettica – mai del tutto quietata, mai, cioè, fissata in un terzo momento sintetico – tra idea e opera. Ora, questo genere, però, non appartiene ai *generalia*, non è una categoria intermedia di provenienza concettuale, una media tra i caratteri comuni a un certo gruppo di opere concrete: il genere è considerato qui *in quanto estremo*, cioè dal punto di vista dell'idea.

Come si è distinto tra *esemplaristico* e *esemplare*, così di deve ora distinguere tra *media* e *medio*. Il ruolo intermediario (*Vermittlerrolle*) (idem, 29 Ur., p. 214) dei concetti genuini – è necessario ribardirlo – non media ma estremizza, non ricava dei *generalia* dai fenomeni, ma radicalizza le peculiarità fenomeniche, le porta agli estremi. Dunque i concetti genuini non costruiscono ponti ma scavano fossati, non fanno convergere sotto un modello esemplaristico ma divaricano. Solo attraverso i vuoti così praticati *all'interno* della struttura dei fenomeni si può innescare *tra* i fenomeni stessi una *Zusammengehörigkeit* (p. 215/2), una coappartenenza, che non ha nulla a che fare con la *Gemeinsamkeit* (p. 224), la comunanza della media. Ancora una volta ritroviamo la dialettica, accesa dai concetti genuini, tra dispersione e raccolta, ovvero – nei termini del paragrafo in commento – tra *Zertreibung* e *Einsammlung* (p. 215/23, 22). Nella coappartenenza, si coordinano gli estremi; nella comunanza, i fenomeni si subordinano a un modello astratto, che – contrariamente a quanto si è soliti pensare – non viene dedotto ma è preventivamente stabilito e imposto a una massa empirica che, in ultima istanza, resta costitutivamente indeducibile.

Dunque non attraverso il calcolo della media (*Durchschnitt*) (p. 218; cfr. p. 215/12) e la definizione di una comunanza (*Gemeinsamkeit*) (p. 224) si può delineare l'idea. L'idea è piuttosto una configurazione di elementi fenomenici estremi la cui coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) diviene intelligibile nel luogo mediale del genere, ovvero in un esemplare concreto e incommensurabile. Questo è quel *medio dell'empiria* in cui, solo, è possibile

rappresentare e esporre l'idea (*vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie*) (p. 214). Il medio dell'empiria è occupato precisamente da quell'esemplare concreto che tuttavia resta incommensurabile all'empirico. In un simile esemplare coesistono *immanenza* (p. 225) e *incommensurabilità* (p. 224).

Nell'esemplare, la immanenza non è separata dalla incommensurabilità. L'esemplare infatti si colloca, secondo la nostra ipotesi, *im Mittel der Empirie* (p. 214), e incarna quei *Gebilde* ideali che emergono, sì, dal piano empirico, ma sono *gar nicht kommensurabel* (p. 224) o *gänzlich inkommensurabel* (idem, 27, p. 945), restano cioè perfettamente incommensurabili rispetto ai singoli dati empirici. *L'esemplare, in altre parole, ha natura di medio e di estremo a un tempo.* Come potrebbe altrimenti operare all'interno di una ricerca fondata sulle idee, se le idee possono essere espone e rappresentate *solo* nel medio della empiria (idem, 29 Ur., p. 214), pur appartenendo le idee, come tali, a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da esse colto (p. 214/25-7)? Vediamo dunque come si traduce nell'esemplare, ovvero nell'idea come *Ursprung*, questa *Disparatheit* (idem, 12, p. 24), questa differenza assoluta dell'idea in quanto tale (*als solche*) (idem, 29 Ur., p. 214/25).

L'esempio – secondo una oramai celebre definizione di Giorgio Agamben – è una *inclusione esclusiva*. Esso dovrebbe rendere evidente la applicabilità della legge di appartenenza a un insieme. E tuttavia, non è un semplice elemento dell'insieme, poiché, nel momento stesso in cui un elemento viene considerato come esempio in virtù della superiore luminosità con cui mostra la sua appartenenza all'insieme, ecco che esso appare come unico: *appartenente all'insieme solo in quanto escluso dall'insieme stesso*. E la legge di appartenenza che l'esempio dovrebbe mostrare nella sua piena vigenza non si applica a esso, cioè vi appare sospesa. Essa, però, *non* vi si applica *solo in quanto l'elemento sia considerato come esempio*, non anche là dove questo venisse restituito all'insieme e considerato nuovamente come uno dei suoi elementi ordinari (AGAMBEN, 12, pp. 26-7). Ciò significa che quanto più perfettamente l'elemento isolato svolge la funzione di esempio incarnando senza resti *il caso* di applicazione della legge di appartenenza, quanto più chiaramente, cioè, tale legge diviene intelligibile in esso, tanto più assolutamente essa risulterà, nell'esempio stesso, sospesa. L'esempio è il luogo in cui un insieme diviene intelligibile attraverso l'isolamento e la esposizione di un elemento che deve portarsi fuori, trasgredendo il dominio dell'insieme stesso.

Questa dialettica interna all'esempio è esattamente quella che anima la definizione di opera compiuta nella *Vorrede*. Tale definizione chiude il paragrafo in cui compare il termine *Exemplarisches* e segue immediatamente il passo, citato sopra integralmente, dove è in questione lo sviluppo storico delle forme poetiche. L'opera veramente compiuta (*das vollkommene Werk*) è quella che incarna il genere al suo estremo, il genere tradito, ovvero perfettamente mostrato e allo stesso tempo trasgredito:

Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides.
(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225)

{Una opera significativa – o essa fonda un genere o lo abolisce, e in quelle perfettamente compiute si congiungono entrambe le cose.}

Il passo corrispondente nella prima stesura della *Vorrede* recita invece:

Ein vollendetes Werk schafft entweder die Gattung oder hebt sie auf, und in bedeutendsten vereinigt sich vielleicht beides.
(BENJAMIN, 27, p. 945)

{Un'opera compiuta o crea il genere o lo abolisce, e nelle più significative si congiungono forse entrambe le cose.}

Ma tra le due versioni non c'è, a ben vedere, alcun rovesciamento di senso, per quanto la veste terminologica presenti delle differenze. Nella versione più risalente, si attribuisce il ruolo determinante di esemplari (immanenti al concreto sviluppo storico di un genere) alle «più significative» opere *tra le compiute*, mentre nella versione definitiva solo alle «compiute» in contrasto con le «significative». Ma è chiaro che «le più significative» *tra le compiute* non sono le «significative» *in genere*, tipologia distinta dalle «compiute». Dunque, nella *Vorrede* si assiste solo a una chiarificazione terminologica, non a una inversione di senso rispetto alla prima stesura. Sono in ogni caso solo le opere compiute, o le più significative tra esse – cioè, se così si può dire, *le più perfette* – a fondare un genere e, insieme, abolirlo.

Trasponendo la definizione agambeniana dell'esempio nell'ambito che qui ci interessa, ovvero quello del genere e dell'opera poetica, è possibile affermare che il genere in quanto estremo è esattamente l'esemplare. L'esemplare si porta *nel fuori del genere* (non semplicemente *fuori dal* genere:

oltre esso vi sarebbe solo un'altra appartenenza a includerlo); si porta *sul limite* del genere, presso cui, soltanto, il genere stesso si fa intelligibile, cioè mostra la sua natura, il suo dentro mediale. *Il medio (la natura essenziale di un genere) è perfettamente conoscibile solo nell'estremo che lo tradisce.* Nell'esemplare, il genere ha portato all'estremo il suo medio – cioè, si è reso intelligibile. *Una idea è appunto una simile intelligibilità dell'opera in quanto genere portato nell'estremo del suo medio.*

L'opera veramente compiuta, perciò, è quella in cui il genere appare al suo estremo, viene cioè considerato nel segno dell'idea. Ma il genere pensato secondo l'idea, tradito – cioè mostrato e trasgredito – non è che *l'esemplare*. L'esemplare – si è detto – ha natura di medio e di estremo a un tempo. *L'esemplare in quanto estremo è il medio del genere. E il medio è il luogo del compimento in quanto levarsi del genere stesso.*

L'idea, in quanto *Ursprung*, diviene l'estremo di un genere. «L'idea – si è detto – è l'estremo di una forma o di un genere» (*ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218). *L'idea stessa diviene il genere in quanto estremo.* Così, mentre l'opera significativa si comporta quale elemento che appartiene a un insieme, poiché può o fondare un genere o revocarlo (e, quando lo revoca, lo fa solo per fondarne uno ulteriore, e dunque per collocarsi in una nuova appartenenza), l'opera veramente compiuta (l'esemplare) a un tempo fonda e abolisce il genere. In altri termini, lo *leva*. *Tale levamento è compiutamente visibile solo nel medio dialettico del genere in quanto estremo.* Non – hegelianamente – nel terzo momento della sintesi. *Nel medio ha luogo un equilibrio non sintetico.* Una *Nicht-Synthesis* (idem, 8 Prog., p. 166), per usare la formula coniata da Benjamin in *Über das Programm der kommende Philosophie* (1918). Nel lessico del *Passagen-Werk* (1927-1940), e in particolare in quello di *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1935), si direbbe che questo equilibrio esprima perfettamente la «ambiguità» propria della «apparizione immaginale della dialettica», cioè la ambiguità che costituisce «la legge della dialettica in stato di arresto» (*Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand*) (idem, 47, p. 55).

Riconsiderando ora il problema del legame tra i diversi nomi del singolo elemento della costellazione (*supra* II, 3, 12) possiamo concludere che *l'opera compiuta è il medio estremo di un genere in cui l'idea e l'opera concreta si confrontano dialetticamente.* Ciò è possibile affermare se solo si consideri la definizione di idea in quanto *Ursprung*: nell'*Ursprung*, l'idea si mostra non in quanto tale

(*als solche*) – cosa impossibile per via della *Disparatheit*, lo scarto incolmabile che separa il dominio dell’idea da quello del fenomenico – ma nel suo confrontarsi e scontrarsi (*Auseinandersetzung*) con la storia di un fenomeno (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226), o, possiamo aggiungere, con la vita di un’opera concreta.

XIV. *Unico*

Alla luce di quanto precede proveremo ora a rileggere la seguente definizione di idea formulata nel paragrafo in commento:

Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/8-10)

{Come configurazione del rapporto in cui l’unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l’idea.}

Si è detto che l’idea è il genere in quanto estremo, o nelle parole di Benjamin, «l’idea è l’estremo di una forma o di un genere» (*ist das Extrem einer Form oder Gattung die Idee*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218). Ebbene, presso questo limite mediale si fronteggiano l’idea e l’opera concreta. Ma tale estremo è l’unico, cioè l’esemplare – *das Exemplarische* – dove ha luogo il *levamento* del genere. Dunque *das Einmalig-Extreme* (p. 215/9) è il luogo in cui l’idea e il singolo elemento di una configurazione si confrontano. *Das Einmalig-Extreme* è quindi, tra gli elementi di un determinato insieme di fenomeni (ma non ancora tra gli elementi di una configurazione ideale, che vi accedono solo in quanto unici-estremi), quello che espone con maggiore chiarezza la coappartenenza reciproca (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) dei relativi elementi; ma è anche il solo che esponendosi in quanto luogo limite di questa chiarezza intelligibile, sospende e concentra in sé quella coappartenenza, apparendo come *l’unico*. In questo senso «unico-estremo» (*Einmalig-Extremes*) è un altro nome per «esemplare» (*Exemplarisches*). I «suoi pari» (*seinesgleichen*) (p. 215/9) non sono i fenomeni la cui coappartenenza l’unico-estremo esprime in modo esemplare, bensì i restanti unici-estremi che, provenendo dai relativi insiemi fenomenici, accedono – proprio in quanto a loro volta esemplari di un determinato insieme – alla configurazione ideale.

Il fenomeno unico-estremo, l'esemplare, o anche il genere in quanto estremo, individua nella configurazione il luogo in cui si espone la coappartenenza tra determinati gruppi di fenomeni. L'idea appare come coordinazione o configurazione (*Gestaltung*) (p. 215/8) tra quegli elementi singolari, tra fenomeni unici-estremi. Ciò vuole dire che *il luogo in cui si mostra la coordinazione tra elementi fenomenici estremi, ovvero tra esemplari, è precisamente il luogo in cui l'idea diviene visibile. Lì dove diviene intelligibile la coordinazione tra fenomeni (cioè l'unico-estremo, l'esemplare), l'idea stessa diviene visibile, cioè sensibile.* Da qui, la sostanziale equivalenza tra *das Einmalig-Extreme* e *Ursprung* cui sopra si accennava (*supra* II, 3, 12).

Da qui, inoltre, non già la emergenza di una contraddizione, bensì la ulteriore conferma del fatto che, nella *Vorrede*, l'idea presenta diverse accezioni. Se infatti Benjamin definisce esplicitamente l'idea stessa come *Ursprung* (*Ursprung ist Idee*) (BENJAMIN, 27, p. 936), allora essa sarà non solo elemento dell'essere privo di *intentio* della verità (*Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein*) (idem, 29 Ur., p. 216), e dunque assolutamente separata dal sensibile – lo si è visto: «Come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste*) (p. 214/25-7); o ancora, «Le idee nel mondo dei fenomeni non sono date» (*Die Ideen sind der Welt der Phänomene nicht gegeben*) (p. 215) –; l'idea sarà anche «fenomeno di origine» (*Ursprungsphänomen*), o semplicemente «origine» (*Ursprung*), che non è né puro essere senza *intentio* né semplice fenomeno, bensì il luogo del loro scontro. Nella enucleazione di questa seconda accezione di idea si deve rinvenire, anzi, la prestazione specifica del trattato benjaminiano sull'*Ursprung*, appunto, di un genere drammatico come il *Trauerspiel*. Qui l'idea si mostra come *Ursprung*, *Einmalig-Extremes*, *Exemplarisches*, «origine», «unico-estremo», «esemplare».

Nella *Vorrede*, quindi, dalla *idea-verità* si perviene – tramite una deviazione strategica, cioè un *Umweg* che non lascia mai cadere il suo τέλος – alla *idea-esemplare*. Possiamo concludere che l'insieme degli elementi costitutivi di una certa configurazione è reso intelligibile nella esposizione del rapporto tra idea e singolo elemento. Il luogo di questo rapporto è l'idea stessa, ovvero l'idea in quanto *esemplare*, *unico-estremo*, *fenomeno di origine*. Non vi è, quindi, un grado di generalità intermedio tra l'idea e il fenomeno, ma è il genere stesso, in quanto esemplare concreto, il luogo in cui l'universale e il

particolare coincidono dinamicamente. Il luogo dialettico di questa coincidenza dinamica, in cui il genere si compie levandosi, non è sintesi definitiva che oltrepassa i due termini dello scontro, ma *il campo stesso* di tale scontro. In questa forma dinamica, la *non sintesi* non sarà mai semplicemente archiviata nelle teche dell'oltrestorico, o deposta nel colombario delle forme morte. È il senso di questa coincidenza e di questo scontro in cui il genere viene compiuto e revocato che va ora preso in considerazione.

XV. *Taglio*

Esiste una descrizione particolareggiata di questa dialettica in un appunto dell'incartamento N del *Passagen-Werk*, sezione, questa, che, come si è più volte ribadito, svolge delle considerazioni dichiaratamente gnoseologiche, cui, di conseguenza, l'autore intendeva conferire la più ampia e profonda validità nell'ambito della propria ricerca:

Die Vor- und Nachgeschichte eines historischen Tatbestandes erscheinen kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst. Mehr: jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Es wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise. Und er tut es außerhalb seiner, in der Aktualität selbst; wie eine Strecke, die nach dem apellnischen Schnitt [leggiamo qui «apellnisch», «di Apelle», e non come nelle *Gesammelte Schriften* «apollinisch», cioè «di Apollo» (cfr. BENJAMIN, 33 *Pass.*, p. 610 n. 1; AGAMBEN, 13, p. 52; RANCHETTI, 2, p. 120 n. 19; CAVALLETTI, 3 e 4)] geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 7a, I, pp. 587-8)

{Pre- e post-storia di un oggetto storico appaiono in esso stesso in forza della sua esposizione dialettica. Di più: ogni fatto storico esposto dialetticamente si polarizza e diviene un campo di forze in cui ha luogo lo scontro tra la sua pre-storia e post-storia. Lo diviene nella misura in cui in esso operi la attualità. E così l'oggetto storico si polarizza secondo pre-storia e post-storia sempre di nuovo, mai nella stessa maniera. E esso fa ciò fuori di sé, nella attualità stessa; come una linea, che venga divisa secondo il taglio di Apelle, esperisce la propria divisione al di fuori di sé stessa.}

Si consideri quindi, parallelamente, il seguente passo della *Vorrede*:

Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie [*scilicet* die geschichtliche Welt] in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226)

{Con origine non si intende alcun divenire di ciò che è scaturito, ma piuttosto ciò che scaturisce dal divenire e trascorrere. L'origine sta nel flusso del divenire come vortice e trascina il materiale della nascita nella propria ritmica. Nella nuda e manifesta esistenza del fattuale l'originario non si dà mai a riconoscere, e unicamente a una duplice visione la sua ritmica si disvela. Essa vuole essere riconosciuta come restaurazione, come ristabilimento da un lato, e proprio per questo come incompleto, inconcluso dall'altro. In ogni fenomeno di origine si determina la figura in cui sempre di nuovo una idea si scontra con il mondo storico, fino a che questo non giaccia compiuto nella totalità della propria storia. Dunque l'origine non emerge dal dato fattuale, ma ne interessa la pre- e post-storia.}

Tanto per l'*apellnischer Schnitt* della sezione N (*Erkenntnistheoretisches*) del *Passagen-Werk* che per l'*Ursprung* della *Erkenntniskritische Vorrede* ricorre il sintagma: «Vor- und Nachgeschichte». Nella definizione del primo termine Benjamin riprende evidentemente quella del secondo: come il taglio di Apelle è il campo di forze in cui un dato fatto storico si tende tra la propria pre-storia e la propria post-storia, così il salto di origine (*Ursprung*) non è che un vortice (*Strudel*) nel divenire che allude a una discontinuità nel divenire stesso (a una roccia affiorante nel flusso storico, per proseguire nel senso della immagine benjaminiana) (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226), ostacolo, questo, che scandisce una ritmica (*Rhythmik*) di interruzioni, e determina la divisione – ancora una volta – tra pre-storia e post-storia. «Taglio» e «origine», *Schnitt* e *Ursprung*, benché relativi a due ricerche storiche distinte (quella, appunto, del *Passagen-Werk* e del *Trauerspielbuch*), sono figure di un unico atteggiamento teoretico che Benjamin definisce

Ursprungsergründung (idem, 32 Pass., N 2a, 4, p. 577), «indagine sulla origine». A ben vedere, dunque, non si tratta, nei brani richiamati, di due idee distinte, ma di articolazioni di una sola.

L'*Ursprung* «sta nel flusso del divenire» (*steht im Fluß des Werdens*), ma vi sta solo in quanto lo separa in *Vor- und Nachgeschichte* (idem, 29 Ur., p. 226). Questa scissione è la forma in cui l'idea si confronta e scontra con la storia del fenomeno. Vediamo meglio in che senso. Tra pre-storia e post-storia non è mai in questione un passaggio nella continuità. «La esposizione materialistica della storia – scrive Benjamin nella sezione teoretica del *Passagen-Werk* – conduce il passato a portare il presente in una situazione critica» (*Die materialistische Geschichtsdarstellung führt die Vergangenheit dazu, die Gegenwart in eine kritische Lage zu bringen*) (idem, 32 Pass., N 7a, 5, p. 588). Questo *luogo critico* in cui si scontrano il presente e il passato è la discontinuità storica che qui ci interessa. Circa questa discontinuità, in un appunto vicino a quello appena citato, si legge infatti: «affinché un pezzo di passato venga a incontrarsi con l'attualità non deve esistere continuità tra essi» (*Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen*) (N 7, 7, p. 587). La loro divisione – come quella tra *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* – è una non-coincidenza descrivibile come un gioco violento intorno al luogo vuoto del taglio o del salto originario. Per la separazione individuata dal taglio o dal salto si apre un campo di forze (*Kraftfeld*) (N 7a, 1, p. 587), si innesca un vortice (*Strudel*) (idem, 29 Ur., p. 226). Secondo queste dinamiche «avviene» (*abspielt*) (idem, 32 Pass., N 7a, 1, p. 587) il brusco confronto, lo scontro, la *Auseinandersetzung* (*loc. cit.*) (e non, dunque, il pacifico progresso) tra pre-storia e post-storia. Queste due forze storiche, come si deduce dai testi richiamati, non si orientano infatti verso una direzione comune, quella del trapassare (o, a seconda delle prospettive, del procedere) cronologico; al contrario, provenendo da direzioni opposte, tali forze si scontrano in un determinato luogo storico (la *kritische Lage* di cui sopra) (N 7a, 5, p. 588).

L'idea «si scontra» (*sich auseinandersetzt*) (idem, 29 Ur., p. 226) con il mondo storico. Lo svolgersi di questo scontro diviene visibile come scissione tra pre-storia e post-storia, ovvero come dialettica tra gli estremi di un unico «fenomeno di origine» (*Ursprungsphänomen*) (*loc. cit.*). Dal fenomeno di origine – che è la figura stessa dello scontro tra idea e storia (*die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt*) (*loc. cit.*) – va però distinto il nudo *avere luogo* di quella scissione: solo questo puro avere luogo è salto di origine (*Ursprung*) e taglio di Apelle (*apellnischer Schnitt*). Ma

esso, in sé, non è rappresentabile. Rappresentabile è solo la figura che esso ingenera. Lo scontro tra pre-storia e post-storia è la figura (*Gestalt*) (*loc. cit.*), ossia quanto è visibile dello scontro tra idea e storia. In altri termini, la prima dialettica è *espressione* della seconda. Potremmo anche dire che la prima dialettica è *espressione* di una discontinuità, di una lacuna che deve restare vuota per essere intesa correttamente. Tale discontinuità, sebbene si apra nel corso storico, allude a qualcosa di irrepresentabile – cioè all’idea come elemento dell’essere senza intenzione della verità (cfr. p. 216). Questa discontinuità è ciò che viene designato da Benjamin con il nome di *Ursprung* (salto di origine) e di *apellnischer Schnitt* (taglio di Apelle).

Il fenomeno, scisso nei suoi estremi, non appartiene integralmente a un punto della cronologia, ma diviene il campo delle forze storiche che quel taglio ingenera con la sua discontinuità incomponibile. Ma se il fatto storico, in questa prospettiva, non è riconducibile completamente a una data (la quale, come è stato osservato, costituisce la segnatura più evidente e meno interessante di un fenomeno), ciò vuole dire che esso sarà anche al di fuori di questa puntualità cronologica, al di qua e al di là di essa. Come intendere, allora, la affermazione di Benjamin per cui «scrivere di storia significa dare alle date la propria fisionomia» (*Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben*) (idem, *32 Pass.*, N 11, 2, p. 595)? La fisionomia genuina della data non attiene alla sua qualità cronologica, bensì, per così dire, al *fuori intempestivo* di questa puntualità. Un simile fuori non permette di identificare un fatto soltanto secondo la cronologia. In questo senso la linea verticale della idea, che, abbattendosi su quella orizzontale della cronologia, la scinde, non individua su quest’ultima un punto, ma *la divisione stessa* della linea in pre-storia e post-storia. Perciò la linea «esperisce la propria divisione al di fuori di sé stessa» (*ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt*) (N 7a, 1, p. 588): cioè, non la esperisce come uno dei suoi punti. La divisione non va affatto pensata come un punto mancante della retta, ma come vuoto tra due punti contigui della retta stessa. Il privo di estensione, il taglio di Apelle, non è elemento della estensione, cioè punto – ne è invece il fuori, che non può essere rappresentato né trova la sua espressione spaziale in un punto (sia pure mancante) della retta (*infra* II, 7, 10).

Una linea che esperisca la propria divisione al di fuori di sé non trova il luogo di questa esperienza nel punto del taglio (un simile punto non esiste), ma nel taglio aperto tra due punti, che non è perciò descrivibile come punto ma piuttosto come vuoto, come cesura tra due punti, tra pre-storia e

post-storia. La fisionomia genuina della data è, del cosiddetto «punto» cronologico, solo *il fuori* – il *volto* del fenomeno storico. Questo è quanto deve sapere cogliere la *Geschichtsdarstellung*. Storia non è cronologia. Dare alle date il proprio volto significa riconoscerle come elementi di una costellazione storica, non come tappe di una successione cronologica. Quegli elementi sono individuati attraverso i salti e le discontinuità di una «ritmica intermittente» (*intermittierende Rhythmik*) (idem, 29 *Ur.*, p. 208), e non valgono perciò come punti di un continuo.

Il frammento N 7a, 1 su citato accenna non solo al fuori del fenomeno storico, ma anche al suo *dentro* più intimo. Da quel testo apprendiamo che il fenomeno si tende tra la propria pre-storia e post-storia; viene quasi conteso tra le due forze storiche confliggenti della *Vorgeschichte* e della *Nachgeschichte*; viene posto in tensione, potremmo dire, con se stesso; i suoi aspetti più conflittuali, i suoi estremi ne disvelano, divaricandosi e scontrandosi, la intima struttura. La exteriorità-limite dell'estremo (pre- o post-storia) si rivela qui interiorità essenziale: la più interna struttura monadica (*innerste Struktur*) (p. 227) viene esposta in questa contesa tra estremi.

La *Geschichtsdarstellung* così come intesa da Benjamin coglie quindi non solo il fuori ma anche la struttura monadologica del fatto storico (*monadologische Struktur des historischen Gegenstandes*) (idem, 32 *Pass.*, N 10, 3, p. 594). Ma poiché la struttura monadologica è la dialettica tra pre-storia e post-storia («monadologische Struktur des historischen Gegenstandes (Vor- u<nd> Nachgeschichte)») (idem, 57, p. 123, e idem, 32 *Pass.*, N 10, 3, p. 594), qui il fuori sembra confondersi con il dentro: la intima struttura monadologica del fenomeno originario coincide con lo scontro dialettico tra gli estremi della *sua* «Vorgeschichte» e della *sua* «Nachgeschichte»; al tempo stesso, *solo* nello scontro dialettico tra estremi (limiti esteriori) viene alla luce, quale monade, la struttura più interna (*innerste*) del fenomeno originario. Questa topologia vige anche all'interno della *Vorrede*. Per coglierne la centralità basti ricordare che nel paragrafo intitolato *Monadologie* si legge che accede alla monade – cioè all'idea – *solo* l'essere che può essere pensato come scontro dialettico tra pre-storia e post-storia («Das Sein, das da mit Vor- und Nachgeschichte in sie [*scilicet* die Idee als Monade] eingeht [...]») (idem, 29 *Ur.*, p. 228).

XVI. *Lontanissimi*

Abbiamo visto che, per Benjamin, «dare alle date il proprio volto» significa riconoscerle come elementi di una costellazione storica, cioè come *estremi* che non possono identificarsi con i punti di una successione cronologica. Ma *ognuno* di questi elementi è, a sua volta, una coppia di estremi conteso tra la propria pre-storia e la propria post-storia. Ciò non significa che la congiunzione dei due estremi restituisca la fisionomia integrale del fenomeno storico considerato in quanto punto della cronologia. Gli estremi qui in questione non sono dei contrari, poiché il contrario di qualcosa è semplicemente il suo complemento. Gli estremi non sono opposti complementari, dunque, ma *lontanissimi* che accostati un istante – l'istante della conoscibilità – conservano una irriducibile separazione, una discontinuità, per cui la loro somma non dà mai l'intero.

Gli estremi che definiscono ogni singolo elemento di una costellazione storica non sono parti complementari di un intero, bensì *entlegene Extreme*: isolati, dispersi estremi. E dispersi restano anche all'interno della configurazione ideale in cui vengono colti dallo sguardo teoretico. Più precisamente, in quanto elementi della costellazione della conoscibilità, essi accedono a un «essere-accanto-reciproco dotato di senso» (*sinvolles Nebeneinander*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227). La *possibilità di un essere-accanto-reciproco dotato di senso tra estremi dispersi* riguarda la configurazione dell'idea sia complessivamente, sia nei suoi singoli elementi. Riconsideriamo, a questo proposito, quanto si può leggere nel paragrafo della *Vorrede* intitolato *Monadologie*:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt. Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist. Das Abschreiten bleibt virtuell.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 227)

{La storia filosofica come scienza dell'origine è la forma che dai dispersi estremi, dagli apparenti eccessi dello sviluppo lascia emergere la configurazione della idea quale configurazione della totalità contrassegnata dalla possibilità di un essere-accanto-reciproco di tali opposti dotato di senso. La rappresentazione e esposizione [*Darstellung*] di una idea non può in nessuna circostanza ritenersi

riuscita, fino a quanto il cerchio degli estremi in essa possibili non sia stato virtualmente passato in rassegna. La rassegna resta virtuale.}

Come la configurazione non è una rappresentazione che restituisce una totalità assoluta (*absolute*) (BENJAMIN, 24 *Walh.*, p. 181; cfr. idem, 22, p. 832), così ogni suo elemento non è un punto, una unità senza salti (*sprunglose*) (idem, 29 *Ur.*, p. 213). Tanto quella totalità che questa unità sono contrassegnate (*gekennzeichnet*) da articolazioni, le quali altro non sono se non tensioni tra opposti (*Gegensätze*) (p. 227) – *opposti dialettici* (*dialektische Gegensätze*) (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595), non opposti complementari.

Da ciò segue che la configurazione si definisce tale in quanto costituita da quei soli elementi estremi – estremi dispersi (*entlegene Extreme*), apparenti eccessi (*scheinbare Exzesse*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227) – che si contraddistinguono per il massimo grado di tensione in cui si scontrano presso un unico luogo critico. Essi, dunque, non sono scelti deliberatamente (*Ihre Stelle ist natürlich keine belibige*) (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595). Fra determinati estremi e eccessi apparentemente inaccostabili, lo storico benjaminiano deve sapere cogliere «la possibilità di un essere-accanto-reciproco dotato di senso» (*die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227). E questo essere accanto ha senso solo lì dove la tensione tra gli opposti dialettici è al culmine – *wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist* (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595). Cioè, lì dove gli opposti dialettici sono dei lontanissimi colti nella loro istantanea vicinanza.

Una simile tensione è esattamente il rapporto dialettico che separa, in ogni fatto storico, in ogni fenomeno, una «pre-storia» e una «post-storia» (cfr. idem, 29 *Ur.*, pp. 226, 227, 228; idem, 32 *Pass.*, N 7a, 1, pp. 587-8; N 10, 3, p. 594; N 11, 5, p. 596; cfr. anche N 2, 3, pp. 574-5, e N 9a, 8, p. 593). Con questa formula – *Vor- und Nachgeschichte* – Benjamin nomina gli estremi. Come si è visto sopra, a differenza di quanto accade nella ricerca che operi per generalità concettuali deteriori e calcolo di medie, gli estremi non si stemperano in una relazione di complementarietà. Essi non costituiscono forze complementari (*komplementäre Energien*) (idem, 29 *Ur.*, p. 218) che finiscono per annullarsi a vicenda saziando ognuna la determinazione dell'altra e cessando entrambe dalla loro natura, mutate – per continuare nel vocabolario di Michelstaedter – nel vicendevole assorbimento. Gli estremi sono unici, *Einmalig-Extreme* (p. 215/9), perché «persuasi», ovvero, non correlativi. La loro vita nella costellazione è «eterna» (*ewig*) (p. 215/3) perché non è «vita mortale», ovvero preordinata alla soddisfazione di un

vicendevoles bisogno (cfr. MICHELSTAEDTER, pp. 13-5).

Gli estremi tuttavia non sono per questo separati e privi di ogni rapporto. Essi sono elementi di una costellazione. Ma vi accedono solo in quanto unici-estremi e non in quanto parti correlative di un tutto. Essi risultano sbalzati dal corso storico, dalla continuità progressiva della cronologia, proprio in virtù della acutissima tensione (che evidentemente non è data necessariamente dalla prossimità cronologica) in cui l'uno chiama l'altro, secondo un *anacronismo speciale*, speciale perché possiede un valore eminentemente *storico*. Le relazioni che contano nella interpretazione critica non si integrano reciprocamente come *komplementäre Energien* proprio perché «intemporalis e tuttavia non senza rilievo storico» (*zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind*) (BENJAMIN, 25, pp. 392-3).

Gli estremi divengono visibili solo nella più grande «tensione» (*Spannung*) (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595). Più grande perché più intensa e, insieme, di ampiezza assai maggiore rispetto a una contiguità cronologica. Poiché gli estremi sono dispersi e persino lontanissimi, sebbene, in un certo senso, più prossimi di due fatti avvenuti in stretta successione. Una simile *Spannung* si ingenera solo nella prossimità in cui diviene possibile *leggere simultaneamente* estremi dispersi, remoti. Tale tensione ne rende intelligibile il rapporto reciproco. Per Benjamin, insomma, *Geschichte schreiben*, scrivere di storia, non significa altro che scrivere di simili rapporti. Solo sapendoli cogliere si può dare alle date – cioè a quegli eventi sbalzati dal piano cronologico e, in fondo, pseudo-storico – la propria fisionomia (cfr. N 11, 2, p. 595).

«Vor- und Nachgeschichte», storia prenatale e storia postuma, sono gli estremi che si contendono e costituiscono ogni singolo elemento della configurazione, ogni singolo «*Ursprungsphänomen*». Origine («*Ursprung*») è, per un tale fenomeno, il punto mediale di equilibrio ma anche di più acuto conflitto in cui esso viene continuamente dialacerato e ricomposto tra la propria pre-storia e la propria post-storia. In quanto estremi, tali dimensioni non si complementano, ma si tengono presso lo stesso luogo vuoto e originario, intorno al quale si apre il campo del loro scontro. Una vicinanza tra lontanissimi, dunque. Giammai una complementarità.

Si può dunque concludere che gli *elementi estremi* in cui i singoli fenomeni vengono scomposti a opera dei concetti genuini – quei concetti, cioè, che operano in vista di una configurazione ideale – sono gli *estremi dialettici della pre-storia e post-storia*. In questa prospettiva si chiarisce il seguente passo del

paragrafo in commento:

Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/6-8)

{E precisamente quegli elementi, la cui estrazione dai fenomeni è compito del concetto, si trovano illuminati nel modo più netto agli estremi.}

*Gli estremi da cui l'oggetto storico viene osservato e illuminato nella sua più intima struttura sono la storia prenatale e la storia postuma dell'oggetto stesso. Solo nella dialettica tra tali estremi – tra Vor- und Nachgeschichte – il singolo fenomeno viene veramente alla luce, viene cioè esposto e rappresentato (*dargestellt*). Solo scomposto in estremi il fenomeno accede alla configurazione, alla *Darstellung* dell'idea, e può, quindi, eventualmente essere salvato.*

XVII. Campo

È questo il momento di osservare più da vicino le dinamiche che animano il campo di forze o il vortice che si innesca attorno al vuoto aperto dal «salto originario» (*Ursprung*) inteso come «taglio di Apelle» (*apellnischer Schnitt*) (cfr. BENJAMIN, 32 Pass., N 7a, I, pp. 587-8). Si è visto che lo scontro tra idea e mondo storico diviene visibile e rappresentabile come figura (*Gestalt*) (idem, 29 Ur., p. 226). È in tale figura che la rappresentazione dell'idea coincide con la rappresentazione del fenomeno (*ihre Darstellung* – cioè la rappresentazione dei fenomeni – *ist zugleich die der Ideen*) (p. 225). Ma quali caratteristiche presenta una simile immagine? Quale tipo di immagine scaturisce da una simile dialettica?

Non è che la dialettica tra pre-storia e post-storia produca l'oggetto storico come sintesi finale; è, piuttosto, l'oggetto a essere contemplato come luogo dialettico della simultanea insistenza di due forze in lotta. Esso può di conseguenza essere rappresentato solo *dialetticamente*, come luogo di tale scontro, cioè come «campo di forze» (*Kraftfeld*) (idem, 32 Pass., N 7a, I, p. 587). Tale relazione può venire agevolmente riconosciuta nei più diversi fenomeni storici analizzati dalla lente benjaminiana. Per esempio, nell'opera di Charles Baudelaire, il moderno (*das Moderne*) appare come una energia in forza della quale l'epoca si congiunge immediatamente con

la antichità (*als eine Energie erscheint, kraft deren diese unmittelbar die Antike sich anverwandelt*) (J 5, I, p. 309); in particolare, *Les fleurs du mal* tendono l'arco dal *taedium vitae* dei Romani allo *Jugendstil* (*Dieses Werk spannt den Bogen von dem taedium vitae der Römer zum Jugendstil*) (J 7, 6, p. 313). O ancora, gli estremi dialettici presi in considerazione possono essere contemporanei, ma distanti in un altro senso, come accade nella osservazione secondo cui Baudelaire riunirebbe la sensibilità di Sade alle dottrine gianseniste (*Die Sensibilität des Marquis de Sade hat Baudelaire mit den Doktrinen des Jansenius vereint*) (J 43, I, p. 387). È per questo che «l'oggetto storico si polarizza secondo pre-storia e post-storia sempre di nuovo, mai nella stessa maniera» (*polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise*) (N 7a, I, p. 587). Uno stesso oggetto si polarizza in modo differente, secondo differenti prospettive dialettiche. Perciò, due estremi possono costituire forze agenti all'interno di uno stesso periodo storico e tuttavia risultare distanti in senso formale, come accade nella lettura benjaminiana della generale situazione dell'opera d'arte del XIX secolo, secondo cui il progetto del *Gesamtkunstwerk* («opera d'arte totale», ma anche «opera d'arte che raccoglie tutto in sé») sorgerebbe per contrapporsi alla dispersione (*Zerstreuung*) che, proprio in quell'epoca, l'opera esperisce nella sua inedita condizione di merce (idem, 47, p. 56).

Si è visto che il campo di forze in cui diviene leggibile il fenomeno storico si estende tra la pre-storia e la post-storia di quest'ultimo. A tali forze storiche – *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* – Benjamin associa implicitamente il nome di Restaurazione (*Restauration*) e Inconcluso (*Unabgeschlossenes*), Ristabilimento (*Wiederherstellung*) e Incompleto (*Unvollendetes*) (idem, 29 Ur., p. 226). Lo sguardo dello storico che sappia cogliere il fenomeno come *Ursprungsphänomen* – cioè come luogo dello scontro dialettico tra simili forze – è sempre duplice. Si presenta cioè come una *Doppeleinsicht* (loc. cit.), una visione che coglie insieme, nel loro confliggere, la compiutezza e l'incompiuto. Uno stesso fenomeno storico viene cioè letto come luogo in cui le forze della Restaurazione e dell'Inconcluso, del Ristabilimento e dell'Incompleto si fronteggiano.

Nel confliggere di tali forze è possibile cogliere la struttura dell'idea, il suo schema teoretico. È possibile cioè riconoscere nella Restaurazione e nel Ristabilimento, la forza di accentramento, raccoglimento, condensazione; mentre nell'Inconcluso e nell'Incompleto, la forza di dispersione, espansione, allentamento. Nel *Trauerspielbuch*, queste forze sono definite

come *Sammlung* e *Zerstreuung* (p. 364), all'interno dello schema allegorico; nel paragrafo in commento, come *Einsammlung* e *Zerteilung* (p. 215/22, 23), all'interno della configurazione ideale. Raccolta e dispersione sono le forze costitutive della immagine in cui la rappresentazione della idea coincide con la rappresentazione del fenomeno. Questa immagine ha la struttura di una costellazione. *Nel metodo benjaminiano, lo schema teoretico della conoscenza storica è costellazione o configurazione («Konstellation» o «Konfiguration»), e cioè quella rappresentazione o esposizione («Repräsentation» o «Darstellung») in cui, solo, fenomeni e idea si raggiungono. I requisiti di tale rappresentazione sono soddisfatti esclusivamente da una immagine dialettica.*

XVIII. *Inquietudine*

Beauty, but of a cold and lifeless kind...

Esistono nell'immagine, così come intesa da Benjamin, diversi livelli di tensione dialettica. La stessa dialettica che nella costellazione si presenta come tensione tra concentrazione e dispersione, si ritrova – e ciò è *segno del principio monadologico* – nel singolo elemento della costellazione stessa, sotto forma solo apparentemente diversa, e cioè come dialettica tra compiutezza e incompiuto, ovvero pietrificazione e movimento.

Anche l'immagine allegorica risponde al principio monadologico. Infatti, non solo, complessivamente, la allegoria è un insieme di elementi emblematici che si raccolgono intorno a un centro in quanto dispersi, coniugando perciò *Sammlung* e *Zerstreuung* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 364); ma anche il singolo emblema contiene in sé una dialettica corrispondente. Il teschio – emblema ricorrente nella allegoria barocca in genere – è il luogo di una simile simbiosi dialettica: in esso il massimo della espressione, rilevabile nel ghigno della dentatura, convive con l'inespressivo delle orbite vuote (cfr. idem, 6, p. 176; idem, 30 *Ein.*, p. 39). Vale a dire: il riso che disarticola e disperde (*Gelächter ist zerschlagene Artikulation*) (idem, 32 *Pass.*, J 54, I, p. 410) coabita con la pietrificante e medusea fissità delle orbite vuote dove ogni modulazione espressiva si concentra inabissandosi e estinguendosi.

Come si ricava dagli appunti del *Konvolut J* del *Passagen-Werk*, dedicati in larga parte al genio allegorico di Baudelaire e alla sua relazione pre-storica

con la allegoria barocca, lo schema della allegoria non è altro che la *immagine della inquietudine pietrificata* (cfr. J 54, 5, p. 410; J 55a, 4, p. 414; 78a, 2, p. 463). La allegoria barocca assume il rango di schema della rappresentazione storica (sebbene, come si è visto, in un grado di universalità immediatamente inferiore rispetto alla *immagine dialettica o monade*) in quanto è campo di forze storiche. Per esempio, quelle della antichità e della cristianità:

Zuletzt ist das Bild der erstarrten Unruhe, das die Allegorie stellt, ein geschichtliches. Es zeigt die plötzlich in ihrem Widerstreit stillgestellten, mitten im unausgetragenen Kampfe versteinerten Gewalten der Antike und des Christentums.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 78a, 2, p. 463)

{In ultima istanza l'immagine della inquietudine pietrificata, che la allegoria fissa, è storica. Essa [*scilicet* l'immagine] mostra le forze della antichità e della cristianità improvvisamente arrestate nel loro contrasto, pietrificate nel mezzo della lotta irrisolta.}

Lo schema della allegoria è così importante per Benjamin poiché in esso la sensibilità barocca coglie il sottile equilibrio tra la inquietudine vitale e la pietrificazione mortale, esprimendo nelle sue immagini una «inquietudine irrigidita», una *erstarrte Unruhe*. È questa la formula ricorrente che definisce la dinamica in arresto delle forze operanti nella allegoria, e quindi, sebbene su un piano di più elevata universalità, anche nella immagine dialettica.

Decisivo è il rinvenimento di una simile dinamica all'interno di una stessa immagine perché questa possa definirsi non solo *allegorica*, ma in genere *dialettica* in senso benjaminiano, e possa quindi soddisfare alle condizioni strutturali dello schema della *Darstellung* dell'oggetto storico. Una eloquente e sintomatica conferma di tale esigenza offre il rilievo che nel sonetto baudelairiano *La Beauté* (come anche nel sonetto XXVII) la dialettica allegorica non trovi spazio alcuno (cfr. BAUDELAIRE, XVII, pp. 36-8, e XXVII, p. 52). La bellezza eterna lì ritratta appartiene a una pietrificazione monumentale e sfingea, che non accoglie in sé nessuna oscillazione vitale, nessuna vibrazione o calore di tramonto, di caducità. La immagine evocata nel componimento non possiede una valenza allegorica (semmai solo simbolica) perché l'unico polo in essa attivo è quello della *Starrheit*. «La Beauté – dà la rigidità. Ma non la inquietudine con cui deve fare i conti lo sguardo dell'allegorista» (*La Beauté – gibt die Starrheit. Aber nicht die Unruhe, auf die der Blick des Allegorikers trifft*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 54a, 4, p. 411). Vediamone alcuni versi (BAUDELAIRE, XVII, pp. 36-8). La bellezza sovrana evocata si annuncia

con queste parole: *Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre* (xvii, 1, p. 36) («Io sono bella, o mortali! come sogno di pietra») – così essa dà accesso in sé al mondo dell'inorganico; l'amore che essa ispira è *Éternel et muet ainsi que la matière* (xvii, 4, p. 36) («Eterno e muto quale materia»); essa è impassibile, nessuna passione la muove e la tradisce: *Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris* (xvii, 8, p. 36) («E mai non piango e mai non rido»); la completa assenza di movimento espressivo culmina nella natura vitrea, anzi speculare – cioè ancora più impenetrabile del semplice vetro – dei suoi occhi: *Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, | De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: | Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!* (xvii, 12-14, p. 38) («Poiché dispongo, per fascinare questi docili amanti, | Di puri specchi che fanno più bella ogni cosa: | I miei occhi, i miei vasti occhi dalle chiarezze eterne!»). La fascinazione pietrificante ingenerata da questo sguardo vitreo e la qualità medusea della figura qui cantata sembrano individuare perfettamente l'ultimo stadio dello sviluppo dell'ideale della Gorgone, che, nella civiltà greca, da una basilare forma animalesca (*von einer thierischen Grundform ausgehend*) perviene infatti – secondo un processo che Konrad Levezow ha ampiamente documentato con materiali provenienti dalle arti poetiche e figurative – a «una elevata compiutezza di demonico-umana, tragica bellezza e sublimità» (*zu einer so hohen Vollkommenheit dämonisch-menschlicher und tragischer Schönheit und Erhabenheit*) (LEVEZOW, p. 99). Nella donna baudelairiana dove regna una simile forza medusea abita anche la desolazione antartica e inorganica, la *Starrheit* incontrastata di un paesaggio desertico (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 33, 2, p. 366). In questo ideale manca evidentemente la vibrazione dell'effimero e dell'umano. Perciò tale idea di bellezza non può corrispondere alla struttura formale dell'idea benjaminiana e, in particolare, allo schema allegorico e dialettico del relativo metodo storico. Nella *Vorrede*, infatti, le idee in genere rilevano nel momento in cui entrano nella vita (*treten die Ideen ins Leben*) (idem, 29 *Ur.*, p. 215/18), divincolandosi dalla forma irrigidita e oltrestorica in cui resterebbero oscure (*bleiben dunkel*) (p. 215/21). Il loro, altrimenti, non sarebbe che un regno di morte, vale a dire il «colombario dove esse si raccolgono in una quiete adespota e priva di desideri»; un regno, cioè, in cui le immagini «non stanno nella vita» (SGALAMBRO, I, pp. 35, 36), ma ristanno, irrigidite, come nel rovescio ctonio della superficie storica dove, solo, invece, esse vivono.

Questa dimensione *superficiale* è la sola *originaria* che individui il piano della *vita delle forme*. In esso Henri Focillon riconobbe una specifica dialettica, e cioè – così Sergio Bettini – il luogo della «lotta» tra le «concrete

determinazioni», le «situazioni condizionanti» e la «interna legge d'autonomia che governa il mondo delle forme» (BETTINI, p. 12). Si tratta, qui, evidentemente, di «limiti dialettici» (*loc. cit.*). E quelle determinazioni, quelle situazioni sono di natura storica e temporale. È a una dialettica analoga che Benjamin rivolge la sua attenzione. Non, dunque, alla isolata *Starrheit* della morte formale. Un appunto preparatorio delle *Thesen* lo testimonia: vi compare una citazione tolta dalla pagina di *Vie des formes* (1934) in cui Focillon formula il desiderio di «ringiovanire» (FOCILLON, p. 19) il termine «classicismo», e – proponendone la definizione in quanto «stato classico di uno stile» (*état classique d'un style*) (p. 20) – lo connota come *brève minute de pleine possession des formes*, un istante, questo, che non coincide affatto con *le moment de la fixité absolue*, ma è invece *immobilité hésitante* che suggerisce la vita della forma. Questa «immobilità esitante» è infatti per Focillon *le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle vit*; «elle» ovvero la bilancia con cui questi rende in immagine la oscillazione tra due poli stilistici (p. 19, cit. in BENJAMIN, 57, p. 149).

Anche nella prospettiva focilloniana, ciò che conta nella forma è dunque la *relazione* tra la dimensione, in sé irrelata, *par delà les courbes du temps* (FOCILLON, p. 19), e la concreta determinazione storico-temporale. Il luogo di questa relazione è superficie vitale delle forme che è immersa nel tempo e segnata dai suoi arresti. La forma considerata soltanto fuori dal tempo è una astrazione malfatta; una astrazione autentica sa cogliere invece la dinamica e l'arresto – temporali e dunque storici – della forma. Una forma che sia «perfetta», «compiuta», «definita», «risolta» (BETTINI, p. 8) non è necessariamente «fuori del tempo». Chi lo pretenda, però, ne fa necessariamente una «idea astratta» (*loc. cit.*), una idea morta.

Wittgenstein ha pensato la perfetta *Unzeitlichkeit*, la Intemporalità, non come fuori dal tempo, ma in una intima connessione con esso, e cioè in quanto arresto di tutte le dimensioni temporali, arresto che ingenera però la autentica vita presente, cioè quella eterna (cfr. WITTGENSTEIN, 2, 6.4311, p. 174; cfr. CACCIARI, 4, p. 280 n. 1). Una chiosa di Werner Hamacher a *Zur Kritik der Gewalt* di Benjamin allude a un analoga visione del tempo scandito dalle manifestazioni della *violenza pura (reine Gewalt)*, ossia puramente mediale, nella *historische Dauer* (la durata storica in quanto mera cronologia): tale visione individua un limite *unzeitig* e *anachronistisch* (HAMACHER, I, pp. 342, 359 n. 3; infra II, 4, 9). È anche alla luce di queste indicazioni che si deve provare a intendere la portata e il senso della appartenenza all'eterno dell'idea

benjaminiana, nonché il rapporto di essa con ciò che è storico. Che «le idee – come si legge nel paragrafo della *Vorrede* in commento – sono costellazioni eterne» (*Die Ideen sind ewige Konstellationen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/3) non viene affatto contraddetto nella lettera a Rang – ovvero nella prima enunciazione della teoria delle idee esposta poi compiutamente nella *Vorrede* – lì dove l'opera d'arte viene definita come espressione di uno speciale «essere storico» (*Geschichtlichkeit*). Tra opere d'arte (che nella lettera in questione valgono come idee nel senso di *Urphänomene*), le relazioni rilevanti per la interpretazione critica «sono intemporalì e tuttavia non senza rilievo storico» (*zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind*) (idem, 25, pp. 392-3). Decisivo è leggere correttamente questa intemporalità: *zeitlos* sono le relazioni tra opere, ma lo sono non in senso generico («senza tempo»), bensì *cronologico* («senza cronologia»). Che il valore di «tempo» qui escluso sia solo quello cronologico e non anche il tempo *überhaupt* – in particolare non l'*idea di tempo storico* su cui Benjamin è tornato con perseveranza dalla *Vorrede* alle *Thesen* – lo conferma indirettamente un altro appunto preparatorio relativo a *Über den Begriff der Geschichte*, e proveniente dallo stesso incartamento di quello sopra citato. Vi si trascrive un altro passo dal focilloniano *Vie des formes*, dove l'opera d'arte è descritta come segue: *À l'instant où elle naît, elle est phénomène de rupture. Une expression courante nous le fait vivement sentir: "faire date", ce n'est pas intervenir passivement dans la chronologie, c'est brusquer le moment* (FOCILLON, p. 99, cit. in BENJAMIN, 57, p. 149). La *forma nel tempo* non è, quindi, il risultato di un operare passivo nella cronologia. L'opera nel tempo non è espressione di successioni di date; le date vengono quasi sbalzate dal continuo temporale, colte nel loro autentico volto di momenti cruciali e istanti di rottura. Solo in quanto avrà saputo restituire la qualità di *fenomeni di rottura* ai suoi oggetti, la scrittura, la esposizione storica così come intesa da Benjamin, potrà «dare alle date la loro fisionomia» (idem, 32 Pass., N 11, 2, p. 595).

Benjamin fa dell'idea un *Ursprung*, e dell'*Ursprung* il campo di forze in cui la forma scaturisce dallo scontro (*Auseinandersetzung*) tra le forze storiche. La forma non cessa di tendere l'oggetto storico che la esprime tra pre-storia e post-storia (idem, 29 Ur., p. 226), fino al raggiungimento di una cristallizzazione, in cui, lungi dal fissarsi cadavericamente, essa si fissa nel culmine della lotta e della vita. Nella *Vorrede* leggiamo una definizione di opera d'arte come *Ursprungsphänomen* che esprime in una sintesi bruciante questo orizzonte di considerazioni: *Ein bedeutendes Werk – entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides* (p. 225). Appunto una simile

opera compiuta, che fonda e abolisce il genere, incarna la dialettica interna che anima l'idea benjaminiana.

L'opera d'arte veramente compiuta è non tanto quella che assomma in sé, come ideale, le caratteristiche di un determinato genere artistico, bensì solo quella che fonda un genere e al tempo stesso lo revoca, e che perciò ha intercettato, fissandole in sé, le forze pre-storiche e post-storiche, prenatali e postume. In una tale opera il conflitto tra forze storiche contrapposte perviene al cristallo immaginale di una inquietudine irrigidita (*erstarrte Unruhe*). Da qui la differenza tra *Gattungsbegriff* e *Idee*: il primo è esemplare ideale in cui il genere si definisce, la seconda è l'Esemplare in cui il genere si ingenera e degenera, nasce e decade, si annuncia e si tradisce.

XIX. *Cristallo*

L'immagine espressa dalla configurazione ideale non è un semplice modello esemplaristico fissato in eterno, dove «eterno» valga semplicemente «fuori dal tempo». Non è infatti l'*Ursprung* esattamente la struttura immaginale che Benjamin escogita per revocare in questione una simile prospettiva esemplaristica, che altro non sarebbe se non una delle espressioni di quella tradizione interpretativa che fa del platonismo un *idéisme rêveur* fondato su forme separate? Esistono, quindi, delle forme con valore conoscitivo, con una potenza di verità, ma che non per questo si tengano separate dal piano storico e dal sensibile in genere? È possibile individuare un certo genere di immagini che sappiano cogliere plasticamente proprio tale rapporto tra forma ideale e sensibile?

È necessario interrogare ancora la natura della immagine teoretica benjaminiana. Tale immagine è quella che si fissa nella *Konstellation* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/3, 4-5; cfr. p. 214/31). Nel paragrafo della *Vorrede* in commento ci si riferisce a tale immagine quando si tratta di *Gestaltung* (configurazione del rapporto tra l'unico-estremo e i suoi pari) (p. 215/8-10), o di *Anordnung* (coordinazione di elementi fenomenici) (p. 214/19-20). All'interno della costellazione – si legge nella tesi XV dell'*Arendt-Manuskript* – si cristallizza una immagine. Si tratta di una immagine *dialettica*, poiché in essa convergono e si scontrano le contrapposte forze di pietrificazione e sommovimento, di raccoglimento e dispersione. «Immagine dialettica» è

appunto la «monade» (cfr. RANCHETTI, *I*, p. 188) che *si cristallizza* all'interno della configurazione storica:

Zum Denken gehört nicht
nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.
[.....]
.....] Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten
Konstellation plötzlich innehält, da erteilt es [.....]
derselben einen Chock, durch den [...] sie sich als Monade ~~konsti-
tuiert~~ kristallisiert. Der historische Materialist geht an [.....]
.....]
.....] einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein
da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt.

(BENJAMIN, *58 Th.*, xv (1), pp. 26-7; cfr. idem, *59 Th.*, xvii, pp. 41-2; idem, *60 Th.*, xvii, p. 67; idem, *61 Th.*, xvii, pp. 80-1; idem, *62 Th.*, xvii, pp. 91-2; idem, *63 Th.*, xvii, p. 104; idem, 57, pp. 118, 119)

{Al pensiero appartiene non solo il movimento dei pensieri ma anche il loro arresto. [...] Dove il pensiero si interrompe improvvisamente in una costellazione satura di tensioni, lì impartisce [...] alla stessa uno choc, per il quale [...] essa si ~~costituisce~~ cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a [...] un oggetto della storia unicamente e soltanto lì dove questo gli si faccia incontro come monade. }

La qualità precipua della immagine in questione è il suo essere dialettica. Essa cristallizza in sé non uno stato bensì una dinamica, o meglio pietrifica uno scontro in corso, e precisamente nel punto ideale in cui esso culmina più aspramente. La costellazione è satura di tensioni nel momento in cui si cristallizza ingenerando al suo interno una monade, una immagine dialettica. Dunque è come *immagine* che va pensata questa forma di cristallizzazione. E la cristallizzazione che definisce la forma benjaminiana è un pietrificarsi della dialettica tra gli estremi. Ma tale pietrificazione non è orientata verso il completo irrigidimento bensì verso l'arresto nel punto stesso in cui più acuto è il contrasto tra le forze contrarie che si agitano sul piano storico, in un determinato fenomeno.

Secondo quale concezione della forma è possibile pensare una simile *erstarrte Unruhe*, questa sfuggente inquietudine irrigidita che definisce l'oggetto storico? Una indicazione decisiva è data da Benjamin stesso attraverso la scelta del termine *immagine* per designare una simile «dialettica in stato di arresto» (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*): per cui la relazione tra le forze storiche in gioco non è di natura temporale (*nicht zeitlicher Natur*),

ovvero meramente cronologica (*rein zeitliche Beziehung*), bensì immaginale (*bildlicher Natur*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, I, p. 578). Questa dialettica in stato di arresto, questa *erstarrte Unruhe*, può essere espressa solo da una immagine. A conferma del loro valore teoretico, Benjamin afferma *palam* che solo le immagini dialettiche sono autenticamente storiche (*Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche*), ovvero esprimono autentici rapporti storici, e non meramente cronologici (*loc. cit.*).

Quella che Focillon definiva *vie des formes*, come si è visto, è affine alla forma teoretica benjaminiana, intesa come idea colta nello scontro con la superficie storica. L'*Ursprungsphänomen* è «la forma in cui l'idea sempre di nuovo si scontra con il mondo storico» (*die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt*) (idem, 29 *Ur.*, p. 226). Per quanto essa abbia un valore eminentemente teoretico, se non addirittura fondativo della conoscenza storica così come intesa da Benjamin, crediamo che tale forma esprima delle qualità che solo la *forma dell'arte* sa riunire in sé. Anche per questo motivo, come si è preannunciato sulla soglia di apertura di questo commento, la idea benjaminiana è coinvolta in una strategia teoretica che mira a qualcosa di più e di meno di una conoscenza discorsiva o dianoetica.

È attraverso le peculiarità della forma dell'arte, o, appunto, dell'*immagine*, che si può intendere la natura eminentemente immaginale della *forma teoretica* che Benjamin individua all'interno delle configurazioni ideali. La fisionomia dell'oggetto del trattato benjaminiano sul *Trauerspiel* si delinea infatti in un *rapporto diretto* tra arte e filosofia (cfr. CARCHIA, 2, p. 29). Ciò non solo per il fatto – già di per sé eloquente – che attraverso la meditazione storica sulla *forma* di un *genere* letterario (il *Trauerspiel*) all'interno di un trattato di filosofia dell'arte (una *kunstphilosophische Abhandlung*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 218), si pervenga alla definizione dell'idea – forma teoretica universale – in quanto *Ursprung*; ma anche perché la forma (*Gestalt*) (p. 226) assunta dalla relazione tra idea e oggetto storico – che è appunto la figura teoretica dell'*Ursprung* – diviene intelligibile solo se si riconoscono in essa alcune caratteristiche costitutive della forma dell'arte. In altri termini la forma teoretica può essere descritta in termini efficaci cioè solo come *immagine*.

Si tocca qui il cuore della struttura dialettica dell'idea benjaminiana. Tale equilibrio di forze è forse il punto decisivo per intendere la natura dell'idea e dello schema teoretico che essa costituisce in quanto configurazione.

Cerchiamo ora di cogliere il senso di un simile equilibrio. Tale equilibrio si realizza in modo cristallino solo nella costellazione. Esso soltanto ci permette di precisare ulteriormente il valore del termine *Konfiguration* che, nel titolo del paragrafo in commento, definisce l'idea.

XX. Michelangelo

A body in motion is something – Aliquid cogitabile; but a body, at one and the same time in motion and not in motion, is nothing, or, at most, air articulated into nonsense. But motory force of a body in one direction, and an equal force of the same body in an opposite direction is not incompatible, and the result, namely, rest, is real and representable.

In un saggio del 1940, Hans Sedlmayr – sul cui contributo programmatico al primo volume delle *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (1931) Benjamin si pronunciò polemicamente (cfr. BENJAMIN, 41, pp. 363 e ss.; idem, 42, pp. 260-1), per poi tuttavia riconoscere in questi, Carl Linfert, in particolare, e Otto Pächt (vale a dire la cosiddetta Seconda Scuola di Vienna) «la speranza della loro disciplina» (*Sie sind die Hoffnung ihrer Wissenschaft*) (idem, 41, p. 369) – si è occupato dell'«originario rapporto di Michelangelo con la pietra» (*das Urverhältnis Michelangelos zum Stein*) (SEDLMAYR, p. 9), ovvero della sua capacità di rappresentare la «esperienza del pietrificarsi del corpo umano» (*Erlebnis des Versteinerns des menschlichen Leibes*) (p. 10). Egli ha notato come, in Michelangelo, anche il più brusco, il più forsennato movimento abbia in sé la tendenza a interrompersi, a irrigidirsi (*Zugleich hat auch die jähste, wildeste Bewegung die Tendenz in sich, zu stocken, zu erstarren*) (p. 32). La relazione originaria con la pietra, ossia con ciò che è assolutamente immoto (*das schlechtin Unbewegliche*), si manifesta in Michelangelo in quanto contrapposto polo (*als anderer Pol*) della relazione altrettanto originaria con il movimento (*Urverhältnis zur Bewegung*) – movimento che peraltro, nel mondo michelangiolesco, non coinvolge elementi naturali ma riguarda esclusivamente i corpi umani e sovrumani (*vollzieht sich für ihn ausschließlich an den menschlichen und übermenschlichen Leibern*) (p. 28). Scrive Sedlmayr:

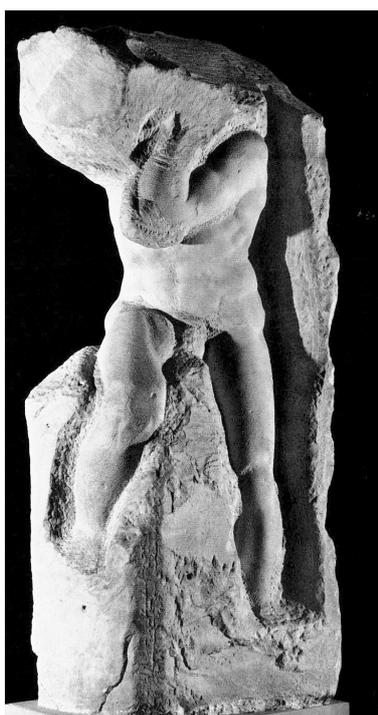
Die Bewegung ist nicht minder stark auch in Gestalten, die nach ihrer "Tätigkeit" betrachtet in Ruhe wären. Es gibt aber bei Michelangelo keine absolute Ruhe. Die Ruhe ist nur eine vorübergehend erstarrte Bewegung, ein spannungsvoller Zustand, in einem ruhelosen Verlauf.

(SEDLMAYR, p. 29)

{Il movimento non è meno forte in figure che venissero osservate in quiete dopo la loro “attività”. Non si dà tuttavia assoluta quiete in Michelangelo. La quiete è solo un movimento momentaneamente irrigidito, uno stato carico di tensione, in un processo inquieto.}

Lo speciale rapporto michelangiotesco, quasi una simbiosi, tra pietra e motilità, tra materia inorganica e vita dei corpi, che Sedlmayr definisce «movimento irrigidito» (*erstarrte Bewegung*) fornisce uno dei più calzanti esemplari plastici di quella immagine dialettica che si cristallizza nella configurazione ideale e che, nelle parole di Benjamin, appare sempre animata da una «inquietudine irrigidita» (*erstarrte Unruhe*). In Michelangelo si assiste al solidificarsi della quiete nell’istante del più aspro conflitto tra due forze, di pari intensità ma di direzione contraria, che si abbattono contemporaneamente su uno stesso corpo.

La critica d’arte si è costantemente interrogata sugli inediti sviluppi raggiunti dalla forma di Michelangelo, e in particolare sulla sua speciale qualità dinamica, che trova la suprema enunciazione del suo enigma nel cosiddetto *non finito*. Proprio talune formulazioni critiche – come la *erstarrte Bewegung* di Sedlmayr, così vicina alla *erstarrte Unruhe* benjaminiana – risultano ai nostri occhi le più efficaci per riuscire a pensare i principi strutturali di una forma che possa esprimere la dialettica immaginale descritta da Benjamin in termini gnoseologici.



Nella «meravigliosa *modernità* dell’incompiuto» (BETTINI, p. 9) di Michelangelo, Sergio Bettini riconosceva la più genuina espressione delle «forze antagoniste» che «si incrociano e lottano» nell’anima umana, «quelle che si dicono natura e spirito», e che troviamo rappresentate con inaudita intensità drammatica nei Prigioni – «E questo conflitto [...] ecco noi lo vediamo lì, concreto fuori di noi plasticamente in quelle statue incompiute» (p. 7). Nello scontro tra la stessa forma umana e la sua dissoluzione nell’oscuro grembo materico della natura, è possibile isolare un secondo conflitto, con risvolti più generali, che vede coinvolta la forma e l’evento che la sconvolge. Lo suggerisce la forma

michelangiolesca, catturando quello scontro *in flagranti*. Ed è proprio il modo peculiare in cui Michelangelo risolve questo conflitto senza accomodarlo in un compromesso, ma anzi raggiungendo un singolare equilibrio nella dinamica stessa, che può essere di grande aiuto nella decifrazione della qualità dialettica della immagine che la costellazione benjaminiana esprime.

La «capacità di esprimere plasticamente la tensione e il movimento» (*loc. cit.*) corrisponde perfettamente alla concezione teorica della forma elaborata dallo stesso Michelangelo. Essa, come nel caso della idea benjaminiana, non consiste affatto in una forma separata. Quella michelangiolesca – ha osservato Erwin Panofsky – sarebbe una concezione di orientamento più aristotelico che platonico. Anche Cesare Brandi – presupponendo, tuttavia, al pari di Panofsky, una troppo semplicistica identificazione tra idea platonica e forma separata – mette in guardia contro la lettura pianamente neoplatonica di Michelangelo: «l'origine platonica dell'immagine come idea preesistente nella materia bruta, non esaurisce affatto la coscienza figurativa del procedimento michelangiolesco» (BRANDI, p. 47). L'idea dell'opera in Michelangelo varrebbe allora nella accezione scolastica di *forma agens*, in quanto ha la sua dimora *nell'intimo dell'artista*, poiché lì viene *concepita* (PANOFSKY, 2, p. 154). Da ciò deriverebbe la preferenza di Michelangelo per il termine «concetto», inteso, secondo lo stesso Panofsky, in modo affine a quella *figura* o *specie* bruniana che – non *sensibilmente o intelligibilmente rappresentata* – *l'animo concipe in se stesso* (BRUNO, I, 4, p. 829; cfr. PANOFSKY, 2, p. 263 n. 286). L'idea vale qui come *concetto* perché *concepita* nell'intimo dell'artista, luogo mediale e genetico. Essa, dunque, non proverrebbe dalla esperienza sensibile (classicismo) né dalla sfera sopraterrena (manierismo) (p. 156). Nella incommensurabile distanza (*unermesslicher Abstand*) tra bellezza terrena e celeste, si interpone l'idea interiore (ἔνδον εἶδος) di cui l'opera d'arte è realizzazione (*das Kunstwerk nicht durch die Nachbildung eines von außen gegebenen Dinges, sondern durch die Verwirklichung einer inneren Idee erzeugt werde*) (p. 155).

Il «concetto» michelangiolesco, in quanto *idea interiore*, intercetta un luogo genetico e mediale: l'opera d'arte, che ne è la più diretta emanazione, si presenta dunque come un possibile ponte lanciato sulla fenditura tra realtà e idea (*eine Möglichkeit, die Kluft zwischen der Idee und der Wirklichkeit zu überbrücken*) (p. 156). È nell'intimo dell'artista, nel luogo del concepimento della forma che si incontrano, o per meglio dire si scontrano costantemente

due forze contrapposte. Proprio tale dissidio ingenera la qualità precipua del movimento nella figura scolpita: «non più fisico, naturalistico: ma – scrive Sergio Bettini – atto a rivelare interamente la vita interiore della figura», e a «esprimere per via di contrasti sempre miracolosamente risolti in scultura l'intima drammaticità del suo spirito» (BETTINI, p. 9). La dialettica che anima la figura corrisponde perfettamente a quella che travaglia dall'interno il luogo del concepimento ideale dell'opera. La forma non sintetica che ne risulta può essere così colta nella sua qualità specifica, ovvero in quanto enunciarsi plastico di una *erstarre Bewegung* (SEDLMAYR, p. 29).

Proponendo un confronto con la plastica greca, che per contrasto dovrebbe enucleare alcuni tratti precipui della scultura di Michelangelo, Sergio Bettini ha osservato quanto segue:

La plastica greca – [...] per negare recisamente [...] la legittimità di certi attributi di classicismo (al senso di tendenza umanistica) applicati all'arte di Michelangiolo – era orientata solo verso un'idea dell'essere immutabile, chiuso, tutto sostanza: di conseguenza la labilità del passaggio da un piano all'altro, il movimento, che sta perpetuamente per rompere la forma statica, apparivano ai Greci come “bruttezza”.

(BETTINI, pp. 7-8)

Tale concezione della scultura, suggerisce Bettini, sembra presupporre una idea di bellezza (una *idea* in genere, potremmo aggiungere) quale forma posta in un assoluto isolamento, irrigidita e incomunicata. (Di una simile idea di bellezza, supremo esemplare fissato in eterno, abbiamo già incontrato il rovescio nella bellezza medusea, nella *Starrheit* monumentale della *Beauté* baudelairiana) (*supra* II, 3, 18). Il gesto scultorio di Michelangelo segna per Bettini la incrinatura di questo canone:

all'opposto di quella greca, la scultura di Michelangiolo si dirige verso il movimento de' corpi; o meglio, verso la motilità: il movimento, cioè, non attuale – che sarebbe meno espressivo ed infinitamente meno scultoreo – ma potenziale; per mezzo del quale l'artista introduce nella scultura, per la prima volta in modo pieno e potente, l'elemento squisitamente spirituale del tempo, il senso d'uno svolgersi temporale, che manca del tutto alla plastica classica. Ma ciò, naturalmente, ei lo fa da vero scultore: con mezzi scultorei, cioè spaziali. Ogni statua di Michelangelo è come un arco teso al massimo, che stia per scattare; è un enorme serbatoio di virtuale e violenta espansione spaziale: ma in sé è statica, come ogni statua dev'essere. Statica quindi, se è permesso il bisticcio, in senso estremamente dinamico.

(BETTINI, p. 8)

È possibile tracciare un parallelo tra la staticità in senso estremamente dinamico di Michelangelo e la *erstarrte Unruhe*, la inquietudine irrigidita di Benjamin. La analogia bettiniana tra la capacità espansiva della figura michelangiotesca e l'arco teso al massimo, sul punto di scattare, possiede delle caratteristiche affini a una dialettica come quella benjaminiana che si compie in una immagine. Ogni opera d'arte riconoscibile come *Ursprung* costituisce una immagine dialettica. Così, per esempio, le *Fleurs du Mal*, in cui Benjamin riconosce la segnatura dell'*Ursprung*, vengono lette come campo dialettico: «Questa opera tende l'arco dal *taedium vitae* romano allo *Jugendstil*» (*Dieses Werk spannt den Bogen von dem taedium vitae der Römer zum Jugendstil*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 7, 6, p. 313; cfr. J 5, 1, p. 309). Storia prenatale e storia postuma dell'opera si scontrano nel suo luogo di origine; e, nella violenta dinamica del loro scontro, l'opera si mostra contesa tra i propri estremi storici, cioè tesa al modo di un arco.

La realizzazione di una figura «statica» ma «in senso estremamente dinamico» (BETTINI, p. 8), frutto della capacità, precipua del gesto scultorio di Michelangelo, di «esprimere plasticamente la tensione e il movimento» (p. 7), sembra tradurre visivamente la formula della *erstarrte Unruhe* con cui Benjamin definisce il proprio schema teoretico. Una simile «inquietudine irrigidita» non riguarda soltanto gli elementi della configurazione, gli *Ursprungsphänomene*, presi singolarmente, ma anche la configurazione stessa nel suo insieme, ovvero lo schema di relazioni tra i fenomeni di origine che la compongono. Questo schema è infatti immagine configurata dalla tensione tra le forze della *Zerteilung* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/23) che disperdono liberando gli estremi, e le forze della *Einsammlung* (p. 215/22) che raccolgono le singolarità in quanto tali; tra le forze della *Auslösung* che estraggono gli estremi dai fenomeni (p. 215/6), e le forze della *Anordnung* (p. 214/20) che coordinando determinano (*bestimmen*) la reciproca coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) delle singolarità. In altre parole, la immagine dialettica benjaminiana rappresenta l'oggetto storico preso tra irrigidimento e sommovimento, tra una forza di concentrazione e una di dispersione.

La dinamica interiore che fa delle figure di Michelangelo un «serbatoio di virtuale e violenta espansione spaziale» (BETTINI, p. 8) raccogliendo una forza sempre sul punto di liberarsi dalla rigidità del marmo, corrisponde, nella dialettica benjaminiana, a una immagine teoretica che è il cristallo in cui si

concentra al massimo grado una forza di dispersione. La «statica in senso estremamente dinamico» (*loc. cit.*) espressa da quella scultura potrebbe allora essere letta come il perfetto *pendant* plastico della immagine dialettica del metodo benjaminiano.

XXI. Movimento

niente metafisica senza fisica, ciò si sapeva una volta

Sorge qui il problema di una forma teoretica, come quella della immagine dialettica benjaminiana, che, viste le analogie strutturali appena rilevate con la forma michelangiotesca, risulterebbe del tutto incompatibile con la forma greca in genere pur iscrivendosi all'interno di un tentativo di rilettura della dottrina platonica delle idee. Ci domandiamo, tuttavia, se una concezione della plastica greca il cui canone esigesse un'opera d'arte «compiuta, definita, risolta, proiettata verso quella dimensione unica fuori del tempo, che è l'idea» (BETTINI, p. 8) – concezione, questa, strategicamente evocata da Sergio Bettini per tessere il contrasto con l'opera di Michelangelo –, sia poi del tutto rispondente alla esperienza della forma nel pensiero greco. La lettura bettiniana ha, certo, il pregio di mettere efficacemente in risalto per contrasto alcune essenziali caratteristiche michelangiotesche, ma tace sugli elementi che appartengono alla forma greca in modo precipuo e che, tuttavia, proprio il confronto con Michelangelo avrebbe potuto mettere in luce. In fondo, non è forse vero che *la forma* «appare per la prima volta in Grecia, e poi si perde, e poi riappare nel Rinascimento» (DIANO, I, pp. 33, 49)? Al tempo stesso la forma greca si rivela in un certo senso irripetibile, e la forma michelangiotesca resta comunque estranea a certi «attributi di classicismo (al senso di tendenza umanistica)» (BETTINI, p. 7).

Per recuperare quei tratti lasciati in ombra, muoveremo, nel breve *excursus* che segue, dalla forma dei fenomeni naturali, prendendo in considerazione la possibilità che, se non nella realizzazione artistica e scultoria in particolare (a cui secondo Bettini mancherebbe «del tutto») (p. 8), almeno nella riflessione filosofica, i Greci abbiano avuto piena contezza non tanto di una generica motilità della forma, ma piuttosto di un movimento fissato nella forma in quanto potenziale, e quindi proprio di una «statica in senso

estremamente dinamico» (*loc. cit.*). Non potrebbe infatti darsi il caso che una lente deformante di noi moderni, concresciuta nell'alveo di una certa tradizione, ci impedisca di cogliere il senso della esperienza del movimento e della forma presso i Greci, e con essa il senso stesso dell'idea che potrebbe non esprimere esclusivamente un «essere immutabile, chiuso, tutto sostanza», e «fuori del tempo» (pp. 7-8)?

Per quanto ci siamo proposti è necessario riesaminare la interpretazione che in *Vom Wesen und Begriff der Φύσις* (1939) Martin Heidegger ha dato del primo capitolo del libro *B* dei *Physica* di Aristotele, «il fondamentale libro nascosto della filosofia occidentale». Sebbene non possa dirsi filologica in senso proprio, questa lettura intende iscriversi in un più ampio progetto volto a restituire un «pensare greco», che altro non sarebbe se non quello autenticamente filosofico (cfr. HEIDEGGER, 5, p. 244); un progetto, in altri termini, teso a «raggiungere l'Iniziale» (*das Anfängliche zu erreichen*), «il grandioso inizio della filosofia greca, il primo inizio della filosofia occidentale» (*das große Anfang der griechischen und das erste Anfang der abendländischen Philosophie*) (pp. 275, 300). Le traduzioni di Heidegger dal greco antico rappresentano un aspetto sintomatico di questo atteggiamento, poiché esse – su ciò risultano istruttivi i rilievi di Gino Giometti – pur non costituendo semplici traduzioni letterali, intendono essere *wortgetreu*, «fedeli alla parola» (GIOMETTI, p. 23; cfr. pp. 9-36).

Nel saggio qui convocato, la interpretazione heideggeriana del concetto aristotelico di φύσις si rivela da subito una interpretazione della κίνησις nella sua relazione con la μορφή. Si tenga presente che per Heidegger il concetto aristotelico di movimento rappresenta uno dei più ardui e carichi di conseguenze per la storia del pensiero occidentale (HEIDEGGER, 5, pp. 283, 242). La centralità di questo concetto nello stesso pensiero heideggeriano è stata già opportunamente segnalata (AGAMBEN, 10, pp. 298-9 n. 14). Egli traduce κίνησις non con *Bewegung* (movimento), come ci si aspetterebbe, ma con *Bewegtheit* (motilità o mozione) (cfr. HEIDEGGER, 5, p. 243); e μορφή non con *Form* (forma) ma con *Gestaltung in das Aussehen*, sintagma che – se il *Gestell* dell'ultimo Heidegger vale *dispositivo* (AGAMBEN, 18, p. 275; idem, 17, p. 19) – potrebbe essere tradotto «disporsi» o anche «ordinarsi nell'aspetto». In questo sintagma si insinua perciò un riferimento alla κίνησις di cui invece risulterebbe sprovvisto il *Formbegriff* (HEIDEGGER, 5, p. 276).

Nella κίνησις annida la essenza della φύσις (p. 243). La φύσις è la «iniziale

disposizione – così Heidegger traduce il termine ἀρχή – alla motilità di ciò che è in sé mosso» (*Die φύσις ist die ausgängliche Verfügung (ἀρχή) über die Bewegtheit des an ihm selbst Bewegten*) (p. 266); o, secondo una formulazione affine, «la φύσις stessa è la ἀρχή – avvio e disposizione alla motilità» (*Die φύσις selbst ist die ἀρχή – Ausgang für und Verfügung über die Bewegtheit*) (p. 270; cfr. ARISTOTELES, *Physica*, 200b 12, p. 89). La essenza della φύσις si illumina così solo in quanto ἀρχή κινήσεως (*Erst so hellt sich das Wesen der φύσις als der ἀρχή κινήσεως auf*) (HEIDEGGER, 5, p. 283).

Ma la φύσις ha come ulteriore tratto essenziale la forma (μορφή), che si affianca perciò al movimento. Quale la relazione tra questi due tratti in apparenza inconciliabili? Il «disporsi nell'aspetto» (ovvero la μορφή) è – scrive Heidegger – κίνησις, cioè un rivolgimento di qualcosa in qualcosa; tale rivolgimento è in sé un «buttare», nel senso di «germogliare», quasi un «portarsi fuori» (*Die Gestellung in das Aussehen ist κίνησις, d.h. ein Umschlagen von etwas zu etwas, welches Umschlagen in sich ein «Ausschlagen» ist*) (p. 297). Il movimento in questione è quindi un venire alla presenza o alla luce, e allo stesso tempo un disporsi, un ordinarsi secondo un disposto originario. Questo, il movimento espresso dalla forma in quanto «disporsi nell'aspetto».

Siamo quindi ben distanti dalla concezione della forma che una certa tradizione scolastica ha costantemente attribuito alla forma platonica, in quanto separata dal singolo ente, intesa cioè in senso meramente esemplaristico. È solo a questo senso deteriore che Heidegger fa riferimento quando esclude dal significato di *Aussehen* la prospettiva platonica:

Aussehen [εἶδος] und Gestellung in das Aussehen [μορφή] dürfen nicht platonisch wie etwas für sich Abstehendes genommen werden
(HEIDEGGER, 5, p. 281)

{Aspetto [εἶδος] e disposizione nell'aspetto [μορφή] non possono essere nominati platonicamente come qualcosa per sé separato}

Che questo *etwas für sich Abstehendes* sia «aspetto» solo in senso pseudo-platonico, sia, cioè, un mero *Aspekt* (HEIDEGGER, 6, p. 214) (quindi qualcosa di esclusivamente esteriore e distaccato, una *forma separata* che – nelle parole di Victor Goldschmidt – fa del platonismo *un idéalisme rêveur*) (GOLDSCHMIDT, 1, p. 46), e non un *Aus-sehen* (ossia una «e-videnza», come traduce

suggestivamente Franco Volpi), è quanto ha cura di precisare lo stesso Heidegger in uno scritto su Platone (*Platons Lehre von der Wahrheit*, 1940): stando nella sua «evidenza» – cioè nell'«aspetto» in senso *autenticamente platonico* – l'ente stesso si mostra (*In seinem «Aussehen» stehend zeigt sich das Seiende selbst*) (*loc. cit.*). Poiché «aspetto», in quanto «evidenza», si dice in greco εἶδος o ἰδέα (*Aussehen heißt griechisch εἶδος oder ἰδέα*), «le cose dimoranti nella luce» (*die am Tag liegenden Dinge*) sono le cose stesse in quanto stanno nel loro aspetto, nella loro idea (*loc. cit.*).

La essenza degli enti naturali (φύσει ὄντα) è di avere in sé un principio di movimento inteso come «disporsi nell'aspetto». A differenza degli artefatti (ποιούμενα), in cui è la ποίησις guidata dalla τέχνη a fare venire alla presenza la forma e l'aspetto, gli enti naturali vengono alla presenza, cioè si installano in un aspetto, ponendosi in cammino da sé a sé, restando sempre nella natura. Per questo la natura è un «essere-in-cammino» (*Unterwegssein*) (*idem*, 5, p. 291). Tale movimento – decisivo (*entscheidend*) per la *Wesensbestimmung*, la definizione della essenza della φύσις – è γένεσις (pp. 248, 288). Da qui l'idea di «φύσις come μορφή, cioè come γένεσις, e quindi come κίνησις» (p. 298). Quella genetica è la specie omessa nella elencazione aristotelica dei tipi di movimento (cfr. ARISTOTELES, *Physica*, 192b 13-15, p. 59): ma proprio la γένεσις – nota Heidegger – è la specie di movimento decisiva che caratterizza la essenza della φύσις (cfr. HEIDEGGER, 5, pp. 248, 288).

La μορφή come γένεσις è ὁδός, via, cioè l'«In cammino» da un «non ancora» a un «non più» (*Die μορφή als γένεσις ist ὁδός, das Unterwegs von einem «Noch nicht» zum «Nicht mehr»*) (p. 297). Per esempio, suggerisce Heidegger, il formarsi del frutto, il disporsi nel suo aspetto, è il venire a mancare del fiore (cfr. *loc. cit.*). L'essere sulla via, l'*Unterwegssein*, è anche un *Wegsein*, un essere-via, cioè un venire a mancare. In ὁδός, infatti, Heidegger riconosce un duplice motivo: non solo il cammino verso la presenza, il presentarsi, ma anche il mancare (*das Fehlen*) (p. 296), cioè la στέρησις – privazione, *privatio*, *Beraubung* (p. 295), o, secondo la traduzione heideggeriana, *die Abwesung*, «l'assentarsi» (p. 297):

Στέρησις als Abwesung ist nicht einfach Abwesenheit, sondern *Anwesenung*, diejenige nämlich, in der gerade *die Abwesung* – nicht etwa das Abwesende – anwest. Die στέρησις ist εἶδος, aber εἶδος πως – ein irgendwie geartetes Aussehen und Anwesen. [...] Die Gestellung in das Aussehen, die μορφή, hat στέρησις-Charakter, und das sagt [...]: die μορφή ist διχῶς, *in sich zwiefach*, *Anwesenung der Abwesung*.

(HEIDEGGER, 5, pp. 296-7)

{*Στέρησις* in quanto assentarsi non è semplicemente assenza, ma un *presentarsi*, e precisamente quello in cui proprio *l'assentarsi* – non ciò che è assente – si presenta. La *στέρησις* è *εἶδος*, ma *εἶδος πως* – una certa specie di aspetto e presenza. [...] Il disporsi nell'aspetto, la *μορφή*, ha carattere di *στέρησις*, e ciò significa [...]: la *μορφή* è *διχῶς*, *in sé duplice*, presentarsi dell'assentarsi. }

È dunque sotto la luce della *στέρησις* che Heidegger invita a pensare il rapporto aristotelico tra forma e movimento negli enti naturali. Ma a questa relazione morfologica tra venire alla presenza e assentarsi, si intreccia, nel concetto di *φύσις* di Aristotele, una ulteriore, essenziale: quella tra quiete e movimento. Secondo la ipotesi ricostruttiva heideggeriana, ciò che è infatti decisivo (*das Entscheidende*) nella esperienza greca della motilità (*die griechische Erfahrung der Bewegtheit*) (HEIDEGGER, 5, p. 283) consiste nel concepire la motilità dalla quiete (*besteht darin, daß die Griechen die Bewegtheit aus der Ruhe begreifen*) (pp. 283-4). «Ogni ente naturale – afferma Aristotele – ha in se stesso un principio di movimento [*Bewegtheit*] e di quiete [*Stillstand (Ruhe)*]» (τὰ μὲν γὰρ φύσειν ὄντα πάντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ στάσεως) (ARISTOTELES, 192b 13-14, p. 59; cfr. HEIDEGGER, 5, pp. 246-7); «la natura è principio e causa di movimento [*das Sichbewegen*] e di quiete [*das Ruhen*] per la cosa in cui essa ha sede immediatamente, per essenza e non per accidente» (ὡς οὐσης τῆς φύσεως ἀρχῆς τινὸς καὶ αἰτίας τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἡρεμεῖν ἐν ᾧ ὑπάρχει πρῶτως καθ' αὐτὸ καὶ μὴ κατὰ συμβεβηκός) (ARISTOTELES, 192b 21-23, p. 59; cfr. HEIDEGGER, 5, p. 254).

Ecco dunque come Heidegger legge questa intima simbiosi di movimento e quiete nell'ente naturale:

Bewegtheit meint das Wesen, aus dem sich Bewegung und Ruhe bestimmen. Ruhe gilt dann als das «Aufhören» (*παύεσθαι Met. Θ 6, 1048b 26*) der Bewegung. Das Fehlen von Bewegung läßt sich als Grenzfall dieser (=0) berechnen. Aber gerade die so als Abart der Bewegung begriffene Ruhe hat gleichwohl zu ihrem Wesen die Bewegtheit. Deren reinste Wesensentfaltung ist dort zu suchen, wo die Ruhe nicht Aufhören und Abbruch der Bewegung bedeutet, sondern wo die Bewegtheit sich in das *Stillhalten* sammelt und dieses Innhalten die Bewegtheit nicht aus, sondern ein, ja nicht nur ein, sondern erst aufschließt.

(HEIDEGGER, 5, p. 284)

{Motilità significa la essenza da cui si definiscono movimento e quiete. Quietè

vale dunque come il «cessare» (*παύεσθαι* *Met. Θ* 6, 1048b 26 [cfr. *Metaphysica*, p. 1254]) del movimento. Il mancare del movimento si lascia calcolare come caso limite di questo (=0). Ma proprio la quiete così concepita come specie del movimento ha nondimeno per essenza la motilità. Il cui più puro dispiegamento di essenza è da ricercarsi non lì dove la quiete significa cessazione o interruzione del movimento, ma dove la motilità si raccoglie nel *tenersi-in-arresto* e questo interrompersi o tenersi-dentro [*Innehalten*] non esclude, bensì include, anzi non solo include ma in primo luogo dischiude la motilità.}

È alla luce di queste considerazioni del 1939 che, solo, si può intendere il senso altrimenti enigmatico del passo dei *Beiträge zur Philosophie* (1936-38), redatto tra il 1936 e 1937, che propone in una concisione estrema la visione della *κίνησις* qui richiamata:

Physikalisch ist *Ruhe* Stillstand, Aufhören, *Wegsein* der Bewegung, zahlenmäßig rechnerisch dieses gedacht: *Ruhe* ein Grenzfall der Bewegung in der Richtung ihrer Minderung.

Metaphysisch aber ist *Ruhe* im eigentlichen Sinne die höchste Sammlung der Bewegtheit, Sammlung als das *Zumal* der Möglichkeiten in der ständigsten und erfüllten Bereitschaft.

ens «actu» ist gerade das Seiende in der «*Ruhe*», nicht in der «*Aktion*», das *Insichgesammelte* und in diesem Sinne voll Anwesende.

(HEIDEGGER, 4, p. 194)

{In senso *fisico*, *quiete* è stato di arresto, cessazione, *essere-via* del movimento; pensato numericamente, per un calcolo: quiete come un caso-limite del movimento orientato verso la sua diminuzione.

In senso *metafisico*, invece, quiete è propriamente il più alto raccoglimento di motilità, raccoglimento come il *Tanto-più* delle possibilità nella più ferma e compiuta disponibilità.

ens «actu» è proprio l'ente in «*quiete*», non in «*azione*», l'*In-sé-raccolto* e in questo senso il pienamente Presente.}

Non si tratta di un passaggio dalla prospettiva fisica a quella metafisica, poiché – lascia intendere Heidegger – la metafisica non è semplicemente di là dalla fisica: i *μετὰ τὰ φυσικά* «appartengono e tuttavia non appartengono ai *φυσικά*» (*zu den φυσικά gehören und doch nicht dazugehören*) (HEIDEGGER, 5, p. 299). Per cui la concezione fisica della quiete va affiancata a quella metafisica, non disgiunta, né tantomeno contrapposta: così la quiete come *Wegsein*, essere-via, cioè assentarsi (*στέρησις*) del movimento, è *la stessa* che, da un punto di vista metafisico, appare quiete dell'*In-sé-raccolto* e del pienamente Presente. In questo senso, non solo il movimento è pensato a partire dalla quiete, ma alla relazione tra quiete e movimento si

intreccia quella tra forma e movimento, che – come si è visto – va letta attraverso il concetto di *στέρησις*.

Dal passo dei *Beiträge* apprendiamo che *il più alto raccoglimento di motilità coincide con la quiete*. Dove il «dischiudersi» (*Aufschließen*) della motilità coincide con il «tenersi nel dentro» e «interrompersi» (*Innehalten*) (cfr. p. 284) della motilità stessa, lì il raccoglimento supremo di movimento coincide con la quiete. Infatti, il termine *Bewegtheit*, motilità, designa – come si è visto – la comune essenza del movimento e della quiete (*Bewegtheit meint das Wesen, aus dem sich Bewegung und Ruhe bestimmen*) (loc. cit.). Il raccoglimento supremo del movimento ingenera la quiete nel cuore del movimento stesso.

Consideriamo, quindi, come si innesti su questa relazione tra movimento e quiete, quella tra movimento e forma. Idea e forma sono un «*presentarsi nell'aperto*» (*die Anwesenung ins Offene*); *ἰδέα* e *εἶδος* nominano il luogo in cui la essenza del movimento come *ἐντελέχεια* diviene visibile (*wird sichtbar*) (p. 301). La *κίνησις* della natura, il genetico disporsi nell'aspetto, appare qui come essenziale disvelatezza (loc. cit.), come portarsi nell'aperto o portarsi alla luce. Decisivo è stabilire il senso da attribuire a *ἐντελέχεια*, e in particolare al *τέλος* che il termine contiene. La fine del movimento («*Ende*») non è qui «conseguenza del cessare del movimento» (*nicht Folge des Aufhörens der Bewegung*) (p. 284). Piuttosto, il movimento che «si ha nella fine» (*im Ende sich «hat»: ἐν τέλει ἔχει*) (loc. cit.) andrebbe letto in quanto raccogliersi in sé e quietarsi, aversi nella quiete ultima. In tale fine (*τέλος*) il movimento perviene al massimo grado di intensità e presenza.

Dunque, «la più alta motilità» viene raggiunta «nella quietezza del semplice vedere in sé raccolto» – «*höchste Bewegtheit in der Ruhigkeit des in sich gesammelten (einfachen) Sehens*» (loc. cit.). Ora, questo «vedere», reso possibile da quella dischiusione (*Aufschließen*) della motilità nel suo raccoglimento e nella sua interruzione (*Innehalten*) (cfr. loc. cit.), allude al *vedere la essenza della motilità in una forma*. Questo culmine del raccoglimento della motilità è il suo compimento, il suo *τέλος*, o meglio la sua *ἐντελέχεια*, termine che la traduzione heideggeriana restituisce come *das Sich-im-Ende-Haben*, «l'avere-sé-nella-fine». Lì dove Aristotele afferma: *ἢ τοῦ δυνατοῦ ἢ δυνατόν ἐντελέχεια φανερόν ὅτι κίνεσις ἐστιν* («è chiaro che se il movimento è una *ἐντελέχεια*, lo è di ciò che è in potenza in quanto in potenza») (ARISTOTELES, *Physica*, 201b 4, p. 91), Heidegger traduce: *Das Sich-im-Ende-*

Haben des Geeigneten als eines Geeigneten (d.h. in seiner Eignung) ist offenkundig (das Wesen der) Bewegtheit (HEIDEGGER, 5, p. 285) – «L'avere-sé-nella-fine dell'adatto come un adatto (*id est* nella sua attitudine) è chiaramente (l'essenza della) motilità».

Dunque il supremo raccogliersi del movimento è un aversi nella fine, un compiersi, ma un compiersi dinamico, non una semplice cessazione, non un consumarsi della potenza:

In der Ruhe dieses Standes (des Zu-Stande-Gekommenen) sammelt sich und «hat» sich (*ἔχει*) als in ihrem Ende (*τέλος*) die hervorkommende Eignung (*δύναμις*) des Geeigneten (*δυνάμει*).
(HEIDEGGER, 5, p. 285)

{Nella quiete di questo stato (del Compiuto [o, alla lettera, del Venuto-allo-stato]) si raccoglie e si «ha» (*ἔχει*) come nella sua fine (*τέλος*) la fuoriuscente attitudine (*δύναμις*) di ciò che è adatto (*δυνάμει*).}

Nella fine, la potenza come tale viene alla luce. Per questo la *δύναμις* è *hervorkommende*, ovvero, potremmo dire, «sulla via del fuori». La potenza non vale qui come presupposto del *τέλος*, ma è contemporanea a esso, poiché si mostra perfettamente nella forma. E l'*εἶδος* va letto come la venuta della potenza nel fuori.

Nello stesso senso, la potenza non è il presupposto dell'opera compiuta. Questa idea di potenza vale quindi tanto per gli enti naturali (*φύσει ὄντα*) che per gli artefatti (*ποιούμενα*). Così l'opera non si compie se non nel momento in cui la sua potenza ha sé stessa, ossia nella fine. Il che non vuole dire che essa potenza, nella fine, cessa. Piuttosto, è nella sua fine solo quando si ha compiutamente, e cioè quando è massimamente raccolta e esposta, posta nel fuori del visibile:

Ἐνέργεια besagt griechisch gedacht: Im-Werk-Stehen; das Werk als das, was voll im «Ende» steht; aber das «Vollendete» ist wieder nicht gemeint als das «Abgeschlossene», sowenig wie *τέλος* den Schluß bedeutet, sondern *τέλος* und *ἔργον* sind, griechisch gedacht, durch das *εἶδος* bestimmt und nennen die Art und Weise, wie etwas «endlich» im Aussehen steht.
(HEIDEGGER, 5, p. 284)

{*Ἐνέργεια*, pensata al modo greco, significa: stare-in-opera; l'opera come ciò che sta pienamente nella «fine»; ma – di nuovo – il «Compiuto» non è inteso

come il «Conchiuso», tantomeno τέλος significa chiusa, ma τέλος e ἔργον, pensati al modo greco, sono definiti attraverso l'εἶδος e nominano la specie e la maniera in cui qualcosa «finalmente» sta nell'aspetto.}

Nel passo dei *Beiträge* su citato (HEIDEGGER, 4, p. 194), l'atto (*ens «actus»*), distinto dalla azione («*Aktion*»), si lascia pensare come un vertiginoso *actus confusionis*, la cui esperienza si può descrivere come l'essere in atto, lo «stare-in-opera» (*Im-Werk-Stehen* – così Heidegger rende ἐνέργεια, termine di solito tradotto con «atto») che porta all'aperto il cuore ospitante dell'opera, dischiudendolo come *vuoto* di movimento in quanto azione, e, allo stesso tempo, come *pieno* di movimento in quanto atto. Atto (ἐνέργεια) è qui disposizione nell'aspetto e esposizione della potenza (δύναμις). In altri termini: *atto di quiete in cui si raccoglie e culmina eideticamente una determinata potenza dinamica.*

XXII. Arte

Nel *griechisch Denken* così come ricostruito da Heidegger, la forma appare, in particolare nel pensiero della φύσις, costitutivamente legata al movimento. In quanto μορφή, essa è *Gestellung in das Aussehen* (HEIDEGGER, 5, pp. 281, 297), «disporsi nell'aspetto»; in quanto εἶδος, è *Aussehen* (p. 281), «evidenza», cioè un ultimo portarsi all'esterno, un compiersi supremo dell'aspetto ma solo come dinamica raccolta al massimo grado nella fine. *Il movimento «si ha» in modo compiuto nella quiete altamente dinamica della forma.* La ricostruzione heideggeriana su esposta permette, dunque, di cogliere già nella esperienza greca una costitutiva dinamicità della forma quale esposizione della potenza come tale. Ma si tratta di una idea di potenza – si è detto – comune agli enti naturali (φύσει ὄντα) e agli artefatti (ποιούμενα). Carlo Diano – figura spiritualmente prossima a Sergio Bettini – indicò *nell'arte* il luogo stesso della «dinamicità della forma» (DIANO, 1, p. 65), affermando che l'εἶδος è, sì, «la «cosa veduta»», «assolutamente veduta», cioè veduta nel suo «essere «per sé» (καθ' αὐτό)» (p. 22), ma che tale assoluta visibilità, incarnata dalla forma dell'arte greca, contiene già sempre una tensione e una vibrazione essenziali:

Nella tradizione poetica ed artistica greca forma e luce fanno uno, e la luce non è esterna, è interna alla forma. Ma è particolarmente sensibile al limite, che ne è la parte più precaria: è come una aureola, e vi crea una tensione che,

annullando quanto è d'intorno, fa della figura una cosa assoluta.

(DIANO, *I*, p. 45)

La forma, dunque, nella specifica declinazione greca, «arde al limite e lo chiude» (DIANO, *I*, p. 46). Lo chiude, quindi, solo accendendolo in una fiamma, facendolo vibrare. «Tensione e vibrazione – continua Diano – sono manifestazione di forza: una luce che vibri è già dinamica e, come tale, epifanica: tocca, anche se in grado minimo, all'esistenziale e fa presente l'«altro»» (*loc. cit.*). Queste parole descrivono la specificità della forma greca, eppure contengono una evidente allusione a qualcosa che resta esterno alla forma pur riguardandola costantemente: è il suo polo opposto, che, nella terminologia di Diano, costituisce una categoria altrettanto universale della forma, ossia l'*evento*. La relazione tra forma e evento non assume evidentemente in questa prospettiva i tratti di una opposizione secca. Infatti, sia pure *in grado minimo*, l'evento preme, come estraneità, nella forma. Vi insiste, cioè, in quanto *esistenziale* («esistenzialità, e cioè eventicità») (*loc. cit.*), *altro* («L'«altro» infatti è l'evento») (p. 23), *epifania* («Perché l'epifania [...] appartiene alla sfera dell'evento») (p. 58).

Il rapporto tra queste due categorie universali – Diano lo ribadisce più volte – *non è dialettizzabile*. Si tratta di una relazione tra elementi eterogenei e inconciliabili: la specularità («è - è») della forma e la polarità («è - non è») dell'evento (p. 56). Ciononostante si realizza tra essi una speciale sintesi:

Perché, se la forma nella sua specularità è statica, l'evento per la sua polarità è dinamico, e, statico e dinamico dando dinamico, la forma non può mantenersi in rapporto con l'evento se non facendosi essa stessa dinamica e comunicando ad esso una parte della sua staticità.

(DIANO, *I*, pp. 64-5)

Si presenta qui una dialettica la cui sintesi non è una unità sintetica, ma una «unità duplice ed una» (DIANO, *I*, p. 69), una unità duale – una *sintesi non sintetica*, si potrebbe dire (cfr. CARCHIA, *I*, p. 60). In questo senso «indialettizzabile» (DIANO, *I*, pp. 57, 61). In tale sintesi restano degli ostacoli (noi diremmo, delle minorità). L'esserci dell'evento «urta contro la chiusura» della forma (p. 66), ma, al contempo, la forma incontra una «resistenza» alla propria chiusura, e, in quanto assume «dinamicità», «prende quella apparenza di «immagine» che caratterizza la «forma dell'arte» (p. 65).

Proprio questa *imperfetta sintesi* – la cui minorità costituisce precisamente ciò che ne assicura la unità duale – definisce l'«*immagine*», ovvero quella che per Diano è la *forma dell'arte* in genere. Così anche la forma greca viene letta da Diano secondo tale sintesi («Da questa contrarietà irriducibile e reale, indialettizzabile eppure sempre unificata, nascono la tensione e la vibrazione che abbiamo trovate nella forma scolpita e cantata dai Greci») (pp. 57, 88). La forma raggiunge la sua peculiare visibilità nel rapporto non dialettizzabile con l'evento (cfr. pp. 64-5). Ribadiamo che con «indialettizzabile» (pp. 57, 61) Diano qualifica un rapporto non descrivibile in termini dialettici solo se per «dialettica» si intenda un processo che necessariamente risulti nella unità sintetica degli opposti. La forma dell'arte può essere invece descritta come unità e sintesi, ma, in essa, la unità è «duplice e una» (p. 68), e la sintesi «va a balzi» (p. 117). Solo in questo senso la forma dell'arte esprime una dialettica, *una dialettica dalla sintesi non sintetica*.

Tale sintesi è, inoltre, «sempre in atto» (p. 56), al contrario di quanto accade nella forma filosofica e in quella religiosa, dove invece – così Diano – essa risulterebbe «sempre presupposta» (p. 55). Sintesi e unità in questione nell'arte appartengono a una forma che si fa evento e a un evento che si fa forma, a «una specularità che si fa polare» e a «una polarità che si fa speculare» (p. 75). E ciò – si noti bene – senza un progressivo passaggio, ma a balzi, all'improvviso. Cioè, secondo l'ἔξαιφνης platonico, nell'istante (p. 33).

Questa dialettica che Diano, per i caratteri peculiari della relativa sintesi, preferisce definire «polarità», non è dunque un «processo» (p. 67). Da qui anche la precarietà dell'equilibrio raggiunto in tale sintesi (cfr. p. 46), un equilibrio che va sempre di nuovo riconquistato, poiché è sempre in procinto di perdersi. Nella forma dell'arte la sintesi tra forma e evento è *colta in atto*. «L'arte dunque non è forma, ma forma ed evento in uno» (p. 54). E tuttavia, non secondo una unità acquisita una volta per tutte al termine di un processo, bensì secondo una dialettica che culmina in una sintesi non sintetica. L'equilibrio così raggiunto nella unità duale della forma dell'arte non è mai stabile, ma sempre oscillante, cioè sempre sul punto di nascere o di perdersi. È un equilibrio segnato da una «contrarietà irriducibile e reale, indialettizzabile eppure sempre unificata» (p. 57). In esso, la chiusura della forma sempre di nuovo scivola nella apertura dell'evento, e la illimitatezza di questo non cessa di urtare al limite di

quella. *La forme* – ha scritto Focillon –, *par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté* (FOCILLON, p. 100).

È la dinamica a fare della forma una immagine. La dialettica espressa da questa dinamica perviene a una sintesi in atto, o a *una sintesi imperfetta*, segnata dalle minorità che impediscono una unità assoluta e permettono solo una unità duale. Come sintesi imperfetta è descrivibile la benjaminiana *Nicht-Synthesis* (BENJAMIN, 8 Prog., p. 166). Una «non-sintesi» governa la immagine dialettica cristallizzata nella configurazione e fissata (secondo il principio monadologico) in ogni singolo *Ursprungsphänomen* di cui quello schema teoretico si compone.

Se, quindi, la forma dell'arte greca esprime una determinata sintesi di forma e evento, la forma michelangiolesca ne realizza una diversa, ma sempre tra quelle stesse categorie – appunto *forma e evento* – che Diano pensò universali (DIANO, I, p. 11). Per cui quella di Michelangelo non si distingue dalla prima semplicemente perché introduce il movimento in ciò che ne sarebbe privo. La forma michelangiolesca come quella greca segnano, nelle infinite gradazioni possibili tra gli estremi della forma assoluta e dell'evento puro, due differenti punti, due diversi rapporti tra forma e evento. Mentre Sergio Bettini – ciò almeno nel citato saggio su Michelangelo – riconduce la plastica greca a una idea in quanto forma assoluta, priva di ogni motilità, «essere immutabile, chiuso, tutto sostanza» e «fuori del tempo» (BETTINI, pp. 7-8), Carlo Diano distingue la forma assoluta, o filosofica, da quella dell'arte, attribuendo a quest'ultima le peculiarità dinamiche di cui si è detto, argomentando che la forma dell'arte greca, pur essendo la forma artistica più prossima alla forma filosofica, ovvero alla cosa osservata nel suo «essere <per sé> (καθ' αὐτό)» (DIANO, I, p. 22), rappresenta una visibilità assoluta che contiene già una tensione ineliminabile (p. 45).

Con questo essenziale legame tra dinamicità e immaginalità riceve una risposta, sia pure ancora parziale, la questione adombrata sulla soglia di apertura del commento in corso circa la possibilità di una immagine nel cuore di uno schema teoretico. Se infatti l'idea come *Ursprung* non è che lo scontro tra la forma assoluta e il piano storico, la forma dell'*Ursprung*, la forma originaria di un fenomeno, non può che essere immaginale. Inoltre la coordinazione tra diversi fenomeni originari costituita dalla costellazione benjaminiana non è immutabile e chiusa, tutta sostanza e fuori del tempo,

ma – come si legge nel paragrafo della *Vorrede* che principalmente ci interessa – una *virtuelle Anordnung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/19-20). Questa coordinazione virtuale è appunto una forma che esprime non una chiusura bensì una tensione costitutiva, un movimento di potenza. La più interna struttura che caratterizza lo schema e i suoi elementi è infatti monadologico, ovvero una tensione massimamente raccolta. Da qui la specifica *intensità* della monade, la precipua *intentio* della immagine dialettica.

XXIII. *Natura*

Un de ces mythes disait à peu près ceci: «Au commencement, la Sphère et le Tétraèdre étaient unis en une seule Forme impensable, inimaginable. Concentration et Expansion mystérieusement unies en une seule Volonté qui ne voulait que soi. Il y eut une séparation, mais l'Unique reste l'unique. La Sphère fut l'Homme primordial... Le Tétraèdre fut la Plante primordiale...»

In the same sense the transcendental philosopher says: Grant me a nature having two contrary forces, the one of which tends to expand infinitely, while the other strives to apprehend or find itself in this infinity, and I will cause the world of intelligences with the whole system of their representations to rise up before you.

Benjamin ascrive, in modo controintuitivo, le opere d'arte al dominio della natura (BENJAMIN, 25, p. 393). Questa concezione rientra nell'ambito di una più vasta e complessa visione dei rapporti tra le categorie di storia e natura, che ha come punto focale la forma.

In un appunto dell'incartamento N del *Passagen-Werk* in cui si raccolgono osservazioni di natura gnoseologica, Benjamin afferma che la propria concezione dell'*Ursprung* non sarebbe altro che la *Übertragung* – la *trasposizione*, se non addirittura la *traduzione* – dell'*Urphänomen* goethiano dal regno naturale al dominio storico (idem, 32 Pass., N 2a, 4, p. 577). Quale affinità lega la forma naturale alla forma storica nel metodo benjaminiano? Quale la loro relazione con lo schema teoretico della configurazione ideale? E, soprattutto, che ne è della distinzione tra categorie fondamentali della tradizione occidentale come natura e storia? Si tratta, nell'orizzonte benjaminiano, di una riarticolazione della loro distinzione, di una semplice

ridefinizione di confini, o è la loro stessa separazione a essere in un certo senso revocata? Esiste una forma storica che corrisponda alla forma naturale della foglia, da cui si dispiegherebbe tutta la ricchezza del mondo empirico delle piante (*loc. cit.*)?

La forma è involta essenzialmente nel processo *genetico*, non ne costituisce semplicemente il risultato. Abbiamo visto che per Heidegger il formarsi del frutto, il disporsi nel suo aspetto, è il venire a mancare del fiore, e che quindi la forma naturale, la *μορφή* come *γένεσις*, è *ὁδός*, via, cioè l'«In cammino» da un «non ancora» a un «non più» (*Die μορφή als γένεσις ist ὁδός, das Unterwegs von einem «Noch nicht» zum «Nicht mehr»*) (HEIDEGGER, 5, p. 297).

La piena coscienza di una simile visione della forma sembra sostenere la mano e lo sguardo di López García, almeno così come essi vengono



restituiti nel film *El sol del membrillo* (1992) di Víctor Erice, dove il regista segue il pittore mentre realizza il ritratto di un albero di mele cotogne. Ebbene, lo scrupolo realista di López García è tutt'altro che teso a fissare l'aspetto dell'albero in un momento isolato della sua vita. Ciò che egli intende cogliere – fatto che ci permette di

comprendere come mai reputi incompiuto un primo tentativo di ritratto a olio mentre consideri compiuto il disegno a matita che viene intrapreso in seguito (e non prima come accade solitamente nei lavori preparatori) – è null'altro che una certa densità, poiché solo essa decide della compiutezza o meno di un'opera: «¿Qué significa *sin acabar*? Nadie lo sabe. Cuando hay una sustancia lo suficientemente densa, la obra está acabada» (LÓPEZ GARCÍA).

La densità di cui qui si parla crediamo sia proprio quella intensità che una immagine raggiunge solo in quanto forma di un raccoglimento supremo degli antecedenti e dei successivi assetti vitali del suo *obiectum*. Solo i tempi di esecuzione del *dibujo*, non anche quelli della *pintura*, permettono di cogliere, nelle contingenze anche stagionali e climatiche del ritratto in questione, quella fragile, fuggevole simultaneità. La stessa che vediamo

fissata per sempre nel *Membrillero de Ciudad Florida* (1970), qui riprodotto. Il vaporoso vanire e, al contempo, avvenire degli elementi della pianta, in



quelle che potremmo definire «zone di densità virtuale» o «di intensità monadica», è un allusivo convergere degli sviluppi e degli antecedenti in una *forma di potenza* (e non “in potenza”). Una pre-storia e una dopo-storia naturale si incontrano in questa forma. Prefigurazione e postfigurazione sono la sostanza momentanea del suo trapassare eterno.

Tale è dunque il movente del gesto realista. Partecipare alla vita della forma vegetale, cogliere metessicamente nella fissità della rappresentazione il configurarsi vitale di nascite e trapassi del singolo elemento; in altri termini, adeguare la forma artistica al ritmo, ovvero al *tempo genetico*, della forma naturale. Da qui le modifiche quotidiane apportate all’opera in corso, nel prosaico attendere ai dettagli del *membrillero*, incessantemente varianti per il crescente peso dei frutti che maturano piegando i rami. Il processo artistico si rivela nel suo senso precipuo solo in quanto adeguamento perseverante, ma non infinito, al processo naturale. Il film di Erice è il documento fedele di questa perseverante conformazione che si arresta solo nel raggiungimento di una certa soglia di densità. La attenzione micrologica al dettaglio, alla forma che cambia, alla vita della forma, muove la mano dell’artista al solo scopo di condensare nell’immagine una certa *intensità monadica* che riassume in sé le prefigurazioni e postfigurazioni di un determinato oggetto in un determinato contesto di contingenze. Tale intensità monadica, come dimostra il gesto visuale congiunto di Erice e López García, è *intemporale istante di contatto* tra la forma artistica e quella naturale. Ne risulta una impura forma storico-naturale. E il quotidiano rito di osservazione compiuto alla luce mattutina, rincorrendo il volto caduco di frutti e foglie nell’incalzare dell’autunno, sembra tutto teso a potersi sussurrare «mon âme aujourd’hui se fait arbre». Ovvero, «la mia flebile sostanza storica è oggi quella stessa dell’albero».

Una simile poetica pittorica, perciò, dimostra piena fede nella possibilità di una *forma* che sia al tempo stesso *vita*. Dove forma e sviluppo vengano accostati, non necessariamente costituiscono un ossimoro. Essi erano intesi secondo una endiadi nella biologia antica (STIMILLI, 2, p. 47), e Goethe se ne dimostra in un certo senso ancora fedele quando scrive di una «Forma impressa, che vivendo si sviluppa» (*Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*) (GOETHE, 2, p. 7). A tale prospettiva invece Simmel ribatte quasi con scherno: «Come può qualcosa, una volta “impresso”, poi “svilupparsi” ancora, cosa vuole significare una “impressione” esattamente, se essa non si fissa per un certo tempo ma è incessante trasformazione?» (*Wie kann das einmal ‘Geprägte’ sich noch weiter ‘entwickeln’, was will ‘Prägung’ überhaupt besagen, wenn sie nicht irgendeine Zeitlang beharrt, sondern nie stillhaltender Wandel ist?*) (G. Simmel, cit. in STIMILLI, 2, p. 154 n. 78; cfr. p. 47). Ma nell’*Urphänomen* – il concetto centrale, come è noto, delle ricerche sulla natura di Goethe – viene pensata non una forma che si sviluppi all’interno di una serie di trasformazioni cronologiche, bensì una *forma originaria come simultaneità virtuale di forme*, una forma originaria che contiene in sé la totalità degli sviluppi successivi. La prospettiva goethiana è stata compendiata come segue:

Il concetto di metamorfosi, così come lo intendeva Goethe, condurrebbe all’assenza di forma, se non fosse anche un processo generativo: come una *vis* centrifuga si perderebbe all’infinito se non intervenisse a fungere da contrappeso l’azione di una *vis* centripeta opposta. Queste sono le due forze principali a cui ricorre la natura per generare un’infinità di forme diverse. [...] Goethe [...] considera il principio della polarità delle forze il motore principale dei processi metamorfogenetici [...]. Le forze polari di contrazione ed espansione, nel loro ritmico alternarsi, consentono alla natura di portare a termine il processo della morfogenesi di tutte le parti che compongono la pianta, dal seme alla foglia, al fiore, nella loro ciclica rinascita. La vita della pianta è scandita dalla successione di sei metamorfosi generative di un unico organo (la foglia), con le quali consegue le forme più diversificate [...]: è sempre la foglia che si espande dal fusto, si contrae nel calice, torna a espandersi nei petali, si contrae negli stami e nei pistilli e si espande nuovamente nel frutto.

(DI NAPOLI, pp. 154-6)

Dalle osservazioni naturalistiche di Goethe si apprende che la foglia, in quanto *Urpflanze* (GOETHE, 2, pp. 79-80), fissa in sé, in modo germinale e intensivo, la totalità degli sviluppi della pianta. La foglia è cioè la forma di origine, o genetica, in cui, potremmo dire, le forze polari di concentrazione e estensione si cristallizzano nella massima tensione reciproca,

simultaneamente e virtualmente. Mentre *solo in modo isolato*, cioè in due forme distinte (non più dunque *in una sola* come nella foglia), «la più alta concentrazione» (*die größte Konzentration*) si rende visibile nel seme, e «la più alta estensione» (*die größte Ausdehnung*) nel frutto (p. 42). Quando Benjamin scrive che solo nell'arte, dove la cosa non è sommersa dalla apparenza (*durch die Erscheinung überblendet*), si mostra la «“vera” natura visibile» («*wahre*» *sichtbare Natur*), cioè il contenuto fenomenico originario (*urphänomenal*), contenuto «presente ma nascosto» (*präsent aber verborgen*), egli allude all'evento urfenomenico della visibilità (BENJAMIN, *10 Begriff*, p. 258 n. 124/14-15 – Texteingeschub; cfr. pp. 206-7). E per «visibile» non si intende, qui, la grezza empiria. Bensì il mostrarsi simultaneo di una totalità di sviluppi postumi e anticipazioni prenatali in una certa forma. Proprio per questa *simultas*, la forma di quell'evento si definisce *monadica*. (A osservazioni analoghe a quelle di Simmel sopra riportate, si potrebbe peraltro replicare che della fondatezza della analisi goethiana porge indiretta conferma, in tempi relativamente recenti, la teoria cosmologica bohiana dell'*implicate order*, che si dichiara *in a certain way similar* alla monadologia di Leibniz) (BOHM, p. 263).

Benjamin riprende evidentemente le coordinate fondamentali della concezione goethiana della forma quando definisce le forze attive nella configurazione ideale come raccolta (*Einsammlung*) e dispersione (*Zerteilung*) (idem, *29 Ur.*, p. 215/22, 23), e quando pone nell'*Ursprung* una certa totalità di anticipazioni (*Vorgeschichte*) e svolgimenti (*Nachgeschichte*) connotandola come *virtuale*, cioè come *totalità di potenza* o *monadologica*. Non va dimenticato, infine, che l'esergo della *Vorrede* (p. 207), dove è in questione proprio la distinzione tra estensività del generale (*das Allgemeine*) e intensità del tutto (*das Ganze*) – la cui la totalità, a differenza del carattere “espansivo” (*Überschwängliches*) del primo, si espone (*darstellt sich*) in ogni singolo esemplare (*in jedem einzelnen*) (GOETHE, *I*, pp. 332-3) – proviene dalla *Farbenlehre*, e ciò pone sotto il segno degli studi naturalistici di Goethe l'intero testo benjaminiano.

Perciò quella *Übertragung*, di cui, come si è visto, Benjamin scrive nel *Passagen-Werk* (BENJAMIN, *32 Pass.*, N 2a, 4, p. 577), si realizza proprio rispettando tale distinguo, e cioè trasponendo o traducendo in termini storici questa totalità intensiva. Da qui la critica distruttiva al metodo storicistico che invece si caratterizza – come si ricorderà (*supra* II, 2, 11) – per la sua temporalità estensiva. Alla critica benjaminiana può quindi affiancarsi – lo

si è visto – la condanna del metodo à la *Wilamowitz* pronunciata da Kerényi, che stigmatizzava tale atteggiamento con la formula *durch die Extensität die Intensität zu ertöten* (KERÉNYI, I, p. 107). Ci si deve tuttavia chiedere fino a che punto e in che senso si possa parlare nel caso del metodo storico benjaminiano di trasposizione o traduzione (*Übertragung*) di uno naturalistico, per quanto *sui generis*. Non potrebbe quel metodo presupporre o implicare una sorta di *simbiosi* tra le stesse categorie di storia e natura, favorendo un loro connubio «improprio» (*uneigentlich*) e «impuro» (*nicht rein*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227)? Non è questo che la *Vorrede* indica con la irruzione inattesa, al termine della sezione precipuamente gnoseologica, del sintagma *natürliche Historie* (*loc. cit.*)? Sorprendente è che – come vedremo – tale simbiosi pervenga alla sua intelligibilità proprio nel pensiero di una forma – *forma di vita* e *forma espositiva* – come quella della *traduzione*.

XXIV. Traduzione

... *et toute vie n'est pas organique*

Il paragrafo della *Vorrede* titolato *Monadologie*, paragrafo che ne conclude la trattazione gnoseologica, contiene un breve passaggio sulla «vita naturale» (*natürliches Leben*) delle opere e delle forme dell'arte (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227). Per chiarirne il senso, Benjamin effettua in nota (cfr. pp. 410-1, n. 14) un rimando a un saggio la cui redazione lo aveva impegnato approssimativamente da marzo a novembre del 1921, e cioè *Die Aufgabe des Übersetzers*. Vi si afferma che le opere d'arte, non solo gli enti naturali, hanno una loro vita. E ciò *non metaforicamente*, ma, appunto, secondo una «concretezza affatto priva di valore metaforico» (*in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit*) (idem, 21 *Auf.*, p. 11). Non ogni vita è infatti vita organica (*man nicht der organischen Leiblichkeit allein Leben zusprechen dürfe*) (*loc. cit.*).

Una delle forme di vita delle opere d'arte è la traduzione (*Übersetzung ist eine Form*) (p. 9). Insieme alla critica, essa ne individua una delle più importanti (cfr. p. 15). A volte, nel saggio sul traduttore, sembra presentarsi come la più significativa. È nella traduzione che troviamo gli elementi necessari per intendere, secondo la prospettiva benjaminiana, la relazione tra forma e vita, nonché quella tra storia e natura.

Lo stretto (*nächst*) e intimo (*innig*) rapporto tra originale e traduzione «può essere definito naturale, e cioè più precisamente un rapporto di vita» (*Er darf ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens*) (p. 10). Ma ciò è possibile affermare, precisa Benjamin, non perché il concetto di vita sia da estendere (*auszudehnen*) a un grado superiore all'umano (come intese fare Gustav Theodor Fechner con le creature della sua angelologia) o a uno inferiore (vale a dire, includendovi l'animalità) (p. 11). Il dominio della vita (*Umkreis des Lebens*) (*loc. cit.*) – afferma recisamente Benjamin – deve essere determinato *dalla storia*, non dalla natura (*von der Geschichte, nicht von der Natur*) (*loc. cit.*), poiché «solo quando a tutto quello di cui si dà storia e che non sia soltanto la scena di questa, viene riconosciuta la vita, il relativo concetto riceve giustizia» (*nur wenn allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist, Leben zuerkannt wird, kommt dessen Begriff zu seinem Recht*) (*loc. cit.*). Si trovano qui le premesse della visione di una storia «impropria» (*uneigentlich*), cioè «storico-naturale» (*naturhistorisch*) (idem, 29 Ur., p. 227), che verrà esposta nel paragrafo *Monadologie* della *Vorrede*.

La lettera a Rang del 9 dicembre 1923 – più volte da noi chiamata in causa per via della sua importanza decisiva nella interpretazione della teoria benjaminiana delle idee – riprende, a tratti con gli stessi termini, la concezione della storia e della natura già espressa in *Die Aufgabe des Übersetzers*. Una natura che non sia scena dell'accadere storico (*Schauplatz der Geschichte*) (idem, 21 Auf., p. 11) è infatti esattamente quella di cui scrive Benjamin nella lettera a Rang. In essa le opere d'arte sono definite «modelli di una natura che non è scena della storia né dimora degli uomini» (*Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort der Menschen ist*) (idem, 25, p. 393).

Nel vivo della trattazione sul *Trauerspiel*, Benjamin osserva che nel dramma barocco la scena – e in particolare il cuore di essa, cioè la corte (*der Hof ist der innerste Schauplatz*) (idem, 29 Ur., p. 271) – è il luogo in cui si compie una «secolarizzazione senza resti di ciò che è storico nello stato creaturale» (*restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande*) (*loc. cit.*). Potremmo dire che la scena sia qui il luogo stesso della *traduzione* della storia in natura. Nel dramma barocco spagnolo, la corte, la rappresentazione dell'ordine sociale, è essa stessa concepita come un fenomeno naturale; d'altro canto, la natura tutta è come colta nella sua sottomissione al sovrano (p. 272). Se la concezione della storia del XVII secolo è stata definita *panoramica*, o

paesaggistica («*panoramatisch*») (p. 271), ciò non è perché la natura sia semplicemente lo scenario degli eventi rappresentati, o perché il luogo della rappresentazione sia la mera riproduzione di un paesaggio. Lo spazio scenico è piuttosto la chiave interpretativa che permette di intendere la storia nella natura (*Das Bild des Schauplatzes, genau: des Hofes, wird Schlüssel des historischen Verstehens*) (loc. cit.), la chiave, cioè, che permette di decifrare la concezione della storia come proiezione del corso temporale nella dimensione spaziale (*der zeitliche Bewegungsvorgang in einem Raumbild eingefangen und analysiert*) (loc. cit.). La storia, essenzialmente riconducibile al tempo, diviene *leggibile* nel paesaggio naturale che la scena – e in particolare la corte come *Naturphänomen* (p. 272) – raccoglie in sé conservando la dispersione degli elementi storici, proprio come «i drammi pastorali disperdono la storia al modo di semi sulla terra materna» (*Schäferspiele streuen die Geschichte wie Samen in den Mutterboden aus*) (p. 271). In questo senso, il *luogo della rappresentazione* è lo stesso in cui avviene la *traduzione* della categoria temporale in quella spaziale, cioè della storia in natura.

Nella *Vorrede*, e precisamente nel paragrafo *Monadologie*, dove non per nulla si allude alla comune paternità leibniziana della monadologia e del calcolo infinitesimale (p. 228), viene prefigurata tale concezione paesaggistica della storia che nel corso della sezione prima della prima parte del *Trauerspielbuch*, e in particolare nel paragrafo *Schauplatz* (pp. 270-3), si presenterà come traduzione del tempo in una immagine spaziale. In questa concezione Benjamin riconosce la stessa tendenza metafisica che, nella medesima epoca, condusse al metodo infinitesimale (*Wenn die Geschichte sich im Schauplatz säkularisiert, so spricht daraus dieselbe metaphysische Tendenz, die gleichzeitig in der exakten Wissenschaft auf die Infinitesimalmethode führte*) (p. 271). Non è un caso, come vedremo, che questa immagine spaziale (*Raumbild*) (loc. cit.), che coincide con il luogo stesso della traduzione della storia in natura, sia una immagine monadologica, proprio come la *Darstellung* espressa dalla traduzione in genere.

La concezione della storia già esposta nel saggio sul compito del traduttore e nella lettera a Rang ritorna dunque nel paragrafo *Monadologie*, e precisamente nel passo in cui si legge della vita ultima delle opere e delle forme, che accedono, salvandosi, al recinto delle idee (*Gehege der Ideenwelt*) (p. 227):

Das Leben der Werke und Formen, das in diesem Schutze allein sich klar und ungetrübt vom menschlichen entfaltet, ist ein natürliches Leben. Ist dies

gerettete Sein in der Idee festgestellt, so ist die Präsenz der uneigentlichen nämlich naturhistorischen Vor- sowie Nachgeschichte virtuell. Sie ist nicht mehr pragmatisch wirklich, sondern, als die natürliche Historie, am vollendeten und zur Ruhe gekommenen Status, der Wesenheit, abzulesen.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 227-8)

{La vita delle opere e delle forme, che solo in questo rifugio [cioè *das Gehege der Ideenwelt*, il recinto delle idee] si dispiega chiara e non intorbidita dall'umano, è una vita naturale. Se questo essere salvo si stabilisce nella idea, allora la presenza della pre- e post-storia in senso improprio, e cioè storico-naturale, è virtuale. Essa [cioè quella presenza] non è più da leggersi in modo pragmatico e effettivo, ma come la storia naturale della essenza nello stato compiuto e pervenuto alla quiete.}

Il passaggio annoda diversi temi. Nel prosiegua proveremo a scioglierli dalla fitta simultaneità in cui risultano qui esposti.

XXV. Finalità

Si è detto che è la traduzione a fornire gli elementi necessari per intendere il rapporto tra forma e vita, nonché quello tra storia e natura. Qui di seguito interrogheremo il passo della *Vorrede* da ultimo citato in merito al ruolo svolto dal termine *virtuell* (di cui tale passo ospita una ulteriore, decisiva occorrenza, da affiancare a quelle già segnalate sopra) (*supra* II, 3, 9 e 11), e alla sua relazione con il *vollendeter und zur Ruhe gekommener Status* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 227-8), lo «stato compiuto e pervenuto alla quiete» nel quale le opere accedono all'essere delle idee.

Per fare ciò dovremo prendere in considerazione più approfonditamente quella forma di vita delle opere costituita dalla traduzione, a cui, come si ricorderà, il passo della *Vorrede* qui in questione rimanda in nota. Tale forma di vita è «una modalità del tutto speciale di esposizione e rappresentazione» (*ein ganz eigentümlicher Darstellungsmodus*), e cioè il *Darstellungsmodus* della *finalità* (*Zweckmäßigkeit*) verso cui tende la vita delle opere (idem, 21 Auf., pp. 12, 11).

Le traduzioni autentiche appartengono al *Fortleben*, alla vita postuma dell'originale. In questa fase, l'opera rende visibile la propria possibilità di essere tradotta, come in un supplemento di splendore. Uno dei segni della

compiuta traducibilità (*Übersetzbarkeit*) (p. 10) di un'opera è infatti la sua gloria (*Ruhm*) (p. 11). Quello della gloria è il tempo delle traduzioni autentiche. Ma esso non coincide con il tempo della nascita (*Entstehung*) (p. 10), né con quello della vita superiore («*Überleben*» o *hohes Leben*) (pp. 10, 11) dell'opera. Di quest'ultimo, il *Fortleben* è solo premessa. Nella economia del saggio *Die Aufgabe des Übersetzers*, infatti, «*Überleben*» non ha la stessa valenza di *Fortleben* (cfr. BERMAN, p. 85). Benché in altri contesti i due termini possano equivalersi, e possano essere entrambi tradotti con «sopravvivenza», qui il *Fortleben* è «vita postuma», non ancora «vita superiore», «*Überleben*». La vita superiore non appartiene né alla discendenza dalle fonti (*Vorgeschichte*, storia o vita prenatale), né all'epoca dell'autore (*Entstehung*, nascita), né al perdurare presso le generazioni successive (*Fortleben*, vita postuma, o *Nachgeschichte*, storia postuma) (BENJAMIN, 21 *Auf.*, p. 11). Il rapporto tra vita e opera fissato nella *forma* della traduzione (*Übersetzung ist eine Form*) (p. 9) corrisponde al rapporto tra storia e opera colto nella *figura* (*Gestalt*) dell'*Ursprung* (cfr. idem, 29 *Ur.*, p. 226).

Il traduttore – questo il suo compito, questa la sua *Aufgabe* – deve rappresentare e esporre la *vita superiore* dell'opera, il suo «*Überleben*» (idem, 21 *Auf.*, p. 10). La vita superiore dell'opera è la «finalità» (*Zweckmäßigkeit*) (p. 11) che non coincide con nessuna delle dimensioni storiche della sua vita, ma tutte le eccede. In questo senso, la stessa traducibilità (*Übersetzbarkeit*) attiene alla vita superiore dell'originale, mentre le singole traduzioni alla sua vita storica. Infatti, lascia intendere Benjamin, il *τέλος* (*Zweck*) della vita delle opere (come per ogni vita) non va cercato nella sua stessa sfera bensì in una più alta (*in einer höheren Sphäre*) (*loc. cit.*), e dunque in un certo senso *fuori* dalla vita stessa. Questo fuori viene espresso dalla traduzione solo *allusivamente*. Appunto la allusività costituisce il tratto caratterizzante della *Darstellung* realizzata dalla traduzione. La allusione è rivolta all'intimo rapporto (*innerstes Verhältnis*), alla *affinità a priori* tra le diverse lingue (p. 12), un rapporto, questo, distinto da tutte le relazioni storiche e cronologiche, temporali e estensive tra le lingue (cfr. idem, 25, pp. 392-3). Ciò a cui la traduzione allude, dandone rappresentazione «in modo germinale o intensivo» (*keimhaft oder intensiv*), è la lingua pura (*reine Sprache*) (idem, 21 *Auf.*, p. 19), cioè l'*idea della lingua*. Le diverse lingue storiche vi tendono e la intendono come cocci di un unico vaso (*Scherben eines Gefäßes*) (p. 18), nello stesso senso in cui i fenomeni si stringono intorno all'idea in genere (cfr. idem, 29 *Ur.*, p. 215/16-22).

La lingua madre in quanto idea della lingua individua il τέλος della vita delle opere. Si badi bene che, in questo orizzonte, si può parlare di «lingua madre» a condizione di non intenderla come lingua appresa per pura imitazione durante la infanzia. La lingua madre (il *parlar materno* che, dice Dante, è *uno e solo*) coincide con l'idea della lingua, «*medium* supremo di tutte le lingue» (HELLER-ROAZEN, p. 177), *affinità a priori* di tutte le lingue storiche (cfr. BENJAMIN, 21 *Auf.*, p. 12). *Unica*, sì, ma non nel senso in cui può esserlo un singolo idioma (HELLER-ROAZEN, p. 177); unica, piuttosto, perché in essa insistono simultaneamente tutti gli idiomi, come sul loro piano di potenza e consistenza, di coesistenza e coappartenenza. Abbiamo già visto sopra diffusamente, infatti, che Benjamin definisce l'idea come ciò che *determina*, e dunque rende possibile, *la reciproca coappartenenza* di una determinata molteplicità di fenomeni (*die Idee als objektive Interpretation der Phänomene erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/1-3). La rappresentazione dell'idea della lingua in quanto lingua madre corrisponde essenzialmente alla rappresentazione dell'idea in genere.

L'Unica è l'idea della lingua. In essa si determina il destino dell'opera che la forma della traduzione espone in un raccoglimento monadico, in una *intensive Darstellung* (idem, 21 *Auf.*, p. 12). In una glossa a quella che Paul Celan chiamava «la destinale unicità della lingua» (*das schicksalhaft Einmalige der Sprache*) (CELAN, 2, p. 30) è stato osservato che non sarebbe lì questione di *destino*. Crediamo, invece, che proprio lo *Zweck* di cui parla Benjamin (BENJAMIN, 21 *Auf.*, p. 11) sia l'Unica in quanto destino della lingua storica. Per cui il τέλος non si trova affatto oltre la unicità, al di là della potenza linguistica originaria, cioè nel tramandamento storico delle singole lingue. Il *fine* di cui parla Benjamin è quel *medio* linguistico, quella potenza *originaria* che tende la *Dichtung* – cioè ogni grande opera di poesia – nel fuori della sua stessa vita, verso una vita superiore. Nella traduzione viene esposta (*dargestellt*) questa tensione. Da qui la intensità e la allusività della relativa *Darstellung*.

Per tale motivo non è possibile, in *Die Aufgabe des Übersetzers* come in ogni altro testo benjaminiano da noi analizzato o richiamato, rendere «*Darstellung*» con «*présentation*», come invece vorrebbe Antoine Berman (BERMAN, pp. 90, 91). Dal saggio di Benjamin sul compito del traduttore si apprende inequivocabilmente che l'idea di lingua è *rappresentata* nella forma-traduzione. Questa forma non può *presentare* il legame tra tutte le lingue storiche, non può restituire l'idea di lingua come totalità assoluta e

assolutamente rivelata. Ciò – afferma Benjamin *sans ambages* – è impossibile per la traduzione: «Essa non può in nessun modo rivelare o produrre questo legame nascosto; ma rappresentarlo e esporlo, nella misura in cui lo realizzi in modo germinale o intensivo, essa può» (*Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es*) (BENJAMIN, 21 Auf., p. 12). L'idea dunque può essere *esposta* solo se *rappresentata* secondo un principio monadologico. Infatti, la «rappresentazione e esposizione», la *Darstellung* operata dalla traduzione autentica è costitutivamente germinale e intensiva (*keimhaft oder intensiv*) (*loc. cit.*), giammai diretta presentazione. È il caso di ricordare il fondamentale teorema benjaminiano per cui la rappresentazione costituisce lo strumento primo di un metodo inteso come *deviazione* (*Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg*) (idem, 29 Ur., p. 208)?

Quindi la *Darstellung* del segreto legame di tutte le lingue storiche, la rappresentazione dell'idea della lingua, si compie nella autentica traduzione come una *totalità virtuale*, poiché il principio di tale rappresentazione è monadologico. Il *virtuell*, dove lo si riconosca quale *terminus technicus* della gnoseologia benjaminiana, non indica per nulla una totalità «in» potenza, bensì una *totalità «di» potenza* (cfr. GOLDSCHMIDT, 2, p. 209). Ebbene, proprio il termine *virtuell* sigilla il saggio sul compito del traduttore (BENJAMIN, 21 Auf., p. 21).

Ancora una volta il compimento è contrassegnato dalla virtualità, dalla potenza monadica. La ἐντελέχεια di un'opera è espressa dalla traduzione. L'opera *si ha nella fine* in forma di traduzione. La traduzione ovviamente non va qui confusa con la lingua in cui si traduce. La forma-traduzione (*Übersetzung ist eine Form*) (p. 9) è una speciale modalità di rappresentazione e esposizione (*ein ganz eigentümlicher Darstellungsmodus*) (p. 12). In questo senso «la traduzione è in fondo conforme al fine della espressione del più intimo legame delle lingue tra loro» (*So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander*) (*loc. cit.*). Ma *zweckmäßig* non vuol dire soltanto «conforme al fine», nel senso che la traduzione allude al τέλος (*Zweck*) di quella vita superiore che eccede la vita dell'opera pur riguardandola intimamente (cfr. pp. 10-2); piuttosto, poiché la traduzione è la sola forma in cui è possibile esporre in modo intensivo quel τέλος, essa individua la forma in cui l'opera «si ha nella fine» (ἐν τέλει ἔχει), cioè accede alla sua vita superiore («Überleben») nell'idea.

Infatti, la *virtuelle Übersetzung*, con cui si chiude il saggio sul compito del traduttore (p. 21), è una *intensive Darstellung* che coglie perfettamente l'idea della lingua. La «traduzione virtuale» è infatti immagine originaria, immagine di origine (*Urbild*). Eppure, non solo *Urbild* delle singole traduzioni, come nel caso della versione interlineare del testo sacro (*Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzungen*) (*loc. cit.*); bensì anche e soprattutto *Urbild* della stessa potenza della lingua vera (*der wahren Sprache*) (*loc. cit.*) in quanto luogo che si apre solo *zwischen den Zeilen*, cioè nello spazio interlineare, vuoto e bianco, che in ogni grande testo costituisce l'emblema topologico del suo essere «assolutamente traducibile» (*übersetzbar schlechthin*) (*loc. cit.*). La forma-traduzione è la esposizione (*Darstellung*) di questa assoluta traducibilità. Da qui la sua totalità di potenza e il suo carattere virtuale.

La traduzione svolge nei confronti delle singole opere e dell'idea di lingua lo stesso ruolo della configurazione nel rapporto tra fenomeni e idea. Come quest'ultima, la *Darstellung* costituita dalla forma-traduzione è una *keimhafte* o *intensive Darstellung* (cfr. p. 12). In essa devono essere riconosciuti i caratteri monadologici (appunto: l'essere *keimhaft* o *intensiv*) della rappresentazione dell'idea in genere. Si pensi alla descrizione del nocciolo della pura lingua che cerca di esporsi e prodursi nel divenire delle lingue (*Und was im Werden des Sprachen sich darzustellen, ja herzustellen sucht, das ist jener Kern der reinen Sprache selbst*) (p. 19). Analogamente, nell'idea in genere, l'*Ursprung* è – come si ricorderà – ciò che scaturisce dal divenire (*dem Werden Entspringendes*) (*idem*, 29 *Ur.*, p. 226) quale figura dialettica che raccoglie virtualmente in sé storia prenatale e storia postuma.

La monadologia benjaminiana esposta del paragrafo conclusivo della parte teoretica della *Vorrede* sembra costituire il luogo di una simbiosi ideale tra l'*Urphänomen* goethiano come forma naturale e l'*Ursprung* come forma storica. Nel paragrafo che immediatamente precede quest'ultimo, invece, l'*Ursprung* era stato definito «categoria integralmente storica» (*loc. cit.*). Ma entrambe le forme, quella naturale goethiana e quella storica benjaminiana, comunicano nel comune principio monadologico che le innerva. L'*Urphänomen* in quanto raccoglimento in germe dei successivi sviluppi formali, l'*Ursprung* in quanto raccoglimento virtuale della storia prenatale e postuma. La chiave della relazione tra storia e natura nella *Vorrede* risiede perciò nella qualità monadica della *Darstellung* tanto della origine storica che della origine naturale. Possiamo quindi enunciare la

seguinte tesi: *il fondamento teoretico che legittima il gesto con cui Benjamin iscrive le opere d'arte nell'ambito della natura è la comunità della forma naturale e della forma storica nella struttura monadologica della rappresentazione. Ovvero: natura e storia si compiono in una monade comune, una comune immagine dialettica.*

XXVI. *Naturhistorisch*

Keine geschichtliche Kategorie ohne ihre naturale Substanz, keine naturale ohne ihre geschichtliche Filterung.

Sia nella lettera a Rang (BENJAMIN, 25, p. 393) che nel paragrafo *Monadologie* della *Vorrede* (idem, 29 Ur., p. 227) si specifica che la natura in cui vivono le opere che hanno avuto accesso alle idee non è «scena della storia» (*Schauplatz der Geschichte*). Si tratta evidentemente del tentativo di liberare la interpretazione delle opere d'arte e dei loro reciproci rapporti dalla «*Kunstgeschichte*», o *sogenannte «Geschichte»*, cioè la storia in quanto estensione temporale (*zeitliche Extension*) (idem, 25, pp. 392-3). La autentica interpretazione delle opere d'arte legge la loro «specificità storica» (*spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken*), che è, al contrario, intemporale (*zeitlos*) e intensiva (*intensiv*) (loc. cit.).

La *storia* delle opere non è quella della estensione cronologica, né la loro *vita* è quella organica. Si tratta piuttosto di una vita determinata all'interno di un *περιέχον* storico, non misurabile in estensione, anzi incommensurabile *tout court*, se le unità di misura vengono prese sulla organicità della vita naturale e sulla temporalità cronologica della vita storica. Nella qualità non organica di questa vita, nella qualità non cronologica di questa storia sta il segno caratteristico dell'orizzonte in cui l'opera si iscrive una volta che la critica e la traduzione ne hanno liberata l'idea.

Ma in che termini è possibile parlare di una vita naturale delle opere, se proprio la critica che ne individua una precipua *forma di vita* (cfr. idem, 21 Auf., p. 15) si definisce *mortificazione* delle stesse (*Kritik ist Mortifikation der Werke*) (idem, 25, p. 393; idem, 29 Ur., p. 357)? L'accesso dell'opera al dominio delle idee coincide con l'insediamento del sapere nell'opera (*Ansiedlung des Wissens*) (idem, 25, p. 393). Per insediarvi la conoscenza è necessaria la mortificazione. Questo, il compito della critica. Al processo critico l'opera non sopravvive

se non come resto, torso. Ma proprio questo frammento è «il nocciolo indistruttibile dell'opera» (*der unzerstörbare Kern des Werkes*) (idem, 10 Begr., p. 115) in cui, solo, essa si compie accedendo al dominio dell'idea. Dunque la mortificazione non è semplice distruzione, bensì emersione, esposizione del nocciolo in cui l'opera sopravvive in eterno, vive la sua vita superiore.

Converge, dunque, con il compito del critico il compito del traduttore. Questi deve rappresentare e esporre nell'opera tale *hohes Leben* o «Überleben» (idem, 21 Auf., pp. 10, 11). Ciò, quindi, non contraddice affatto alla mortificazione praticata dalla critica in quanto esposizione del nucleo dell'opera che sopravvive a ogni distruzione; in questo senso «Überleben» è anche *sopravvivenza*. La critica e la traduzione – vere e proprie forme della vita superiore dell'opera d'arte – delineano i due tratti di una sola idea di opera, un'opera dalla *vita non organica* e dalla *storia non cronologica*. «Non cronologico» vale qui «non puro» (*nicht rein*), «improprio» (*uneigentlich*), cioè «storico-naturale» (*naturhistorisch*) (idem, 29 Ur., p. 227). La sfera in cui le opere accedono in quanto idee non è, infatti, puramente storica, bensì storico-naturale.

La *critica* incarna una forma di vita dell'opera che è frammento, e solo in quanto frammento ne discopre la pienezza. A proposito della forma espositiva della critica, Antoine Berman ha osservato: *Que l'«essai» comme forme soit fragment, torse et germe, et n'atteigne sa plénitude qu'en le restant, cela, je crois, est assez évident* (BERMAN, p. 94). Parallelamente la *traduzione* è una forma di vita dell'opera essenzialmente frammentaria (*essence fragmentaire de la traduction*) (p. 93), e solo come frammento ne tocca la realizzazione. *Les traductions réelles* – scrive sempre Berman – *sont des «fragments» ou des «torses»; plus précisément, elles en sont les germes qui jamais ne se réaliseront autrement que comme germes* (p. 94). Entrambe le forme sono emersioni del resto eterno dell'opera, cioè della forma in cui essa accede al proprio *Überleben*, alla propria vita superiore. Le opere – come Benjamin sostiene nella *Doktordissertation* e in *Goethes Wahlverwandtschaften* – vengono ridotte a frammento di verità (*Fragment der wahren Welt*) (BENJAMIN, 24 Wahl., p. 181; idem, 22, p. 833), ovvero alla loro sobria e inviolabile forma prosaica (*unantastbare nüchterne prosaische Gestalt*), che, nucleo indistruttibile (*unzerstörbarer Kern des Werkes*) (idem, 10 Begr., p. 115), individua la loro vita più alta e autentica.

La riduzione in frammenti di verità è per le opere la via di accesso all'idea. Qui, *Mortifikation* è *Überleben*. In altri termini, *la minorità è la forma di vita*

superiore delle opere. Solo in quanto *immagini di minorità*, cioè frammenti del mondo vero, le opere divengono parte di una inedita storia naturale (*natürliche Historie*) (idem, 29 Ur., p. 227).

Il sintagma «*natürliche Historie*» che compare in modo del tutto inatteso nel paragrafo *Monadologie* a chiudere la esposizione gnoseologica della *Vorrede* (loc. cit.), dopo che nel paragrafo immediatamente precedente era stata affermata la integrale storicità della categoria dell'*Ursprung* (*durchaus historische Kategorie*) (p. 226), invita a ripensare la stessa concezione di storia e quella di natura, nonché i loro reciproci rapporti. Alla luce di questa *natürliche Historie* diviene allora più chiara, ma al tempo stesso più fitta, e, se possibile, ancora più pregnante di conseguenze, la definizione di *monade* che segue immediatamente alla irruzione, nella *Vorrede*, di quella inedita «storia naturale» che *Die Aufgabe des Übersetzers* e la lettera a Rang già tratteggiavano.

La monade è immagine scorciata del mondo (p. 228). La monade – termine che nel *Passagen-Werk* e nelle *Thesen* diverrà sinonimo di «immagine dialettica» (*dialektisches Bild*), cioè immagine della dialettica storica tra *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* – è immagine del mondo: *Bild der Welt* (loc. cit.), cioè della φύσις. *Natura e storia qui si compiono in una immagine comune*. Anche questo concorre a determinare filosoficamente – secondo quanto si stabilisce in *Die Aufgabe des Übersetzers* – il concetto di vita e la sua estensione a partire dalla storia (*von der Geschichte den Umkreis des Lebens bestimmen*) (idem, 21 Auf., p. 11). Sommando in sé la autentica storicità dell'*Ursprung* e la abbreviatura cosmica di una figura oscura (*verkürzte und verdunkelte Figur*) (idem, 29 Ur., p. 228), la monade si presenta come la suprema *immagine storico-naturale* in cui culmina il percorso teoretico benjaminiano. Qui balena un inedito περιέχον storico e cosmico.

Ursprung (*Ursprung ist Idee*) (idem, 27, p. 936) e *Monade* (*Die Idee ist Monade*) (idem, 29 Ur., p. 228) sono due inseparabili aspetti dell'idea benjaminiana. La integrale storicità dell'*Ursprung* (p. 226) e la dimensione storico-naturale della monade (per un verso *Bild der Welt*, cioè immagine della φύσις, e per l'altro polarizzazione e concentrazione intensiva di *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*) (p. 228) sono le forme di un «essere salvo» (*gerettetes Sein*), che ha avuto accesso alla sfera delle idee, alla sfera cioè della *natürliche Historie* (p. 227). È in questa dimensione storico-naturale (*naturhistorisch*) (loc. cit.) che vanno pensate, in un solo gesto esecutivo (*in einem und demselben Vollzuge*) (p. 215/25), la *Rettung der Phänomene* e la *Darstellung der Ideen*, il duplice compito filosofico che

Benjamin assegna al filosofo (p. 215/26-7).

Il pensiero della *Rettung der Phänomene* nelle idee è il pensiero di una forma di vita, ovvero di una immagine in cui la rappresentazione delle idee e quella dei fenomeni coincidono (p. 225). Non solo: in questa comune immagine cristallizzata nella configurazione ideale si incontrano storia e natura. Il fenomeno di origine storico (l'*Ursprung* benjaminiano) tocca il fenomeno di origine naturale (l'*Urphänomen* goethiano). In questo senso l'idea è immagine dialettica, cioè monade, in cui si cristallizza la dinamica tra *Ursprung* e *Urphänomen*.

La dimensione storica e quella naturale dell'idea comunicano nella loro qualità «virtuale» (*virtuell*). Il virtuale caratterizza infatti la *natürliche Historie*. Un simile ordine storico-naturale non può essere letto «in modo pragmatico e effettivo» (*pragmatisch wirklich*). Il *virtuell* non designa mera possibilità e incompiutezza (lo sarebbe solo in senso pragmatico e effettivo); è invece il contrassegno dello «stato compiuto e pervenuto alla quiete» (*am vollendeten und zur Ruhe gekommenen Status*) (pp. 227-8). Nella economia della *Vorrede*, come si è visto diffusamente sopra (*supra* II, 3, 9 e ss.), il termine *virtuell* è infatti indice inequivocabile del principio monadologico secondo cui, solo, si cristallizza l'immagine all'interno della configurazione ideale, compendosi in essa la salvezza e la raccolta (*Rettung oder Einsammlung*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227) delle opere, e in genere degli *Ursprungsphänomene*. Storia e natura comunicano nella qualità monadica di tale immagine.

La quiete (*Ruhe*) e la salvezza (*Rettung*) (*loc. cit.*) di cui è questione nel paragrafo *Monadologie* vanno dunque pensate secondo il principio monadologico. È esso che stabilisce in una unica *immagine monadica* il legame tra natura e storia. Il tratto che unisce, nella forma storico-naturale della *Monade*, la forma storica dell'*Ursprung* e la forma naturale dell'*Urphänomen* è la loro comune qualità intensiva o monadologica. Come la forma storica (*Ursprung*) si determina nel momento di arresto (*Stillstand*) (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595) in cui la tensione tra gli opposti dialettici – *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* – è al culmine (*wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist*) (*loc. cit.*), così l'*Urphänomen* goethiano, dove il movimento espansivo è massimamente raccolto, individua la forma originaria in cui le forze naturali di contrazione e estensione si fissano al culmine del loro scontro.

La quiete nella forma naturale – lo si è visto – può essere espressa (in termini heideggeriani) come il più alto raccoglimento di motilità (*die höchste Sammlung der Bewegtheit*) (HEIDEGGER, 4, p. 194). Il *vollendeter und zur Ruhe gekommener Status* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 227-8), ovvero lo «stato compiuto e pervenuto alla quiete» delle opere d'arte e di ogni *Ursprung* storico esprime una quiete monadica simile alla ἐντελέχεια della forma naturale. *Tanto l'origine storica che quella naturale possono essere rappresentate in una forma la cui attualità sia esposizione del virtuale proprio di una totalità di potenza.*

Possiamo infine concludere che la configurazione dell'idea – l'idea come configurazione («Idee als Konfiguration») – è il luogo teoretico della cristallizzazione di una immagine dialettica storico-naturale; è cioè l'ambito contemplativo in cui la monade si fa simbiosi tra «Ursprung» e «Urphänomen». Nella «erstarrte Unruhe» fissata da una simile immagine, la «Ruhe», la quiete in cui appare pietrificato il divenire storico-naturale, è il massimo raccoglimento («Sammlung» o «Einsammlung») – ossia l'aversi nella fine (ἐντελέχεια) – di una dinamica di dispersione («Zerstreuung» o «Zerteilung»). Il coordinarsi dei singoli elementi secondo l'equilibrio fuggevole e istantaneo di questa «inquietudine irrigidita» delimita l'interno monadico di una configurazione che scorcia in sé, o, vorremmo dire, minora, come totalità di potenza, come «intensive Totalität», un determinato orizzonte (περιέχον) storico-naturale. È tale abbreviatura, o minorazione, ciò che assicura alla rappresentazione («Darstellung») il rango della oggettività. La «intensive Darstellung» è «objektive Interpretation der Welt» (p. 228). La configurazione ideale è oggettiva interpretazione di un certo insieme di fenomeni storici e naturali solo in quanto coordinazione virtuale («virtuelle Anordnung») della totalità cui essi appartengono. La rappresentazione oggettiva fa di tale insieme una totalità di potenza. A sua volta, la rappresentazione intensiva di questo tutto sarà – monadologicamente – abbreviatura e minorazione del mondo.

IV. QUARTO TORNANTE – EWIG

I. Costellazione

L'idea... ridiventerebbe legittima se fosse pensata come l'esplosione di un centro ideale, di una X, e questa colta solo nell'atto del disgregarsi.

L'immagine di qualcosa che si distrugge, dunque.

Nella *Vorrede* – come si è potuto constatare – la configurazione ci viene incontro sotto diversi nomi: *Anordnung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/19), *Zuordnung* (p. 214), *Gestaltung* (p. 215/8); ma anche – nel titolo e nell'*incipit* del paragrafo che qui ci siamo proposti di commentare e analizzare nell'intorno – *Konfiguration* (p. 214/16; cfr. pp. 214, 227). Ebbene, in tutti questi casi si tratta di una *costellazione* (*Konstellation*) (p. 215/3, 4-5). Di «costellazione», nella *Vorrede*, si parla esplicitamente in tre luoghi, che accolgono complessivamente quattro occorrenze del termine. Se si prendono in considerazione i tre vocaboli corrispondenti in lingua tedesca, e cioè – *Sternbilder* (p. 214/31), *Konstellationen* (p. 215/3, 4-5), *Gestirne* (p. 217) – delle quattro occorrenze, ben tre cadono nel nostro paragrafo. Ecco il passo che accoglie la prima («Sternbilder») di queste tre:

Ein Vergleich mag deren [*scilicet* der Ideen] Bedeutung darstellen. Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/30-2)

{Una similitudine può esporre il loro [*scilicet* delle idee] significato. Le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle.}

Il passo che accoglie le altre due («Konstellationen») recita:

Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/3-6)

{Le idee sono costellazioni eterne, e nella misura in cui gli elementi [*scilicet* gli elementi fenomenici] vengono colti come punti in simili costellazioni, i fenomeni sono scomposti e salvati a un tempo.}

Da quanto precede possiamo concludere, tuttavia, che il cielo e la eternità

di queste costellazioni non sono affatto quelli della tradizione interpretativa che ha fatto del platonismo un *idéisme rêveur*, e delle idee mere forme separate (cfr. GOLDSCHMIDT, I, p. 46). La vita eterna dell'idea deve essere ricondotta alla natura «intemporale» (*zeitlos*), cioè «non cronologica», delle autentiche relazioni storiche (BENJAMIN, 25, p. 393). L'idea in quanto *Ursprung* (*Ursprung ist Idee*) (idem, 27, p. 936) individua la prestazione specifica della *Vorrede*, e forse della intera produzione benjaminiana. In quanto *Ursprung*, l'idea non è fuori del tempo, tutta sostanza, immutabile. E tuttavia, *in quanto costellazione*, è eterna (idem, 29 Ur., p. 215/3). Non è una contraddizione. Vi è sotteso un determinato pensiero del tempo. Lo si è visto: le opere d'arte, mortificate dalla critica e ridotte al loro prosaico nocciolo ideale e indistruttibile, stabiliscono reciproche relazioni vivendo in modo intemporale, e tuttavia non privo di rilievo storico (cfr. idem, 25, pp. 392-3).

L'idea appare – tanto nella figura dell'*Ursprung* che in quella della costellazione di *Ursprungsphänomene* – come la immagine di una dinamica violenta, di uno scontro (*Auseinandersetzung*) con il sensibile (cfr. idem, 29 Ur., p. 226). *La costellazione è la forma sotto cui si mostra l'idea nel suo impatto con la superficie storico-naturale*. I frammenti che si distaccano dal corpo celeste, sollevandosi e restando idealmente sospesi possono essere colti dal contemplante come emblemi di una immagine allegorica. Il luogo della allegoria infatti – ne abbiamo indicato alcuni significativi esemplari nella *Kinderstube* e nella *Corte confusa* – suggerisce con forza l'immagine di una idea che continua a deflagrare, cioè a scontrarsi con il suolo della storia e della natura, disperdendo i suoi frammenti. La costellazione è *Katastrophe in Permanenz* (idem, 32 Pass., J 66a, 4, p. 437). Così l'oggetto storico – ovvero il campo di forze (*Kraftfeld*) da cui è costituito l'*Ursprung* – «si polarizza sempre di nuovo secondo pre-storia e post-storia, mai nella stessa maniera» (*Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise*) (N 7a, I, pp. 587-8). *La crisi* – qualcuno ha detto ricordando una lettera di Leon Battista Alberti in cui questi lamentava la decadenza dei *propri* tempi – è *sempre in atto*. Ciò disfa completamente la comoda concezione di «epoca di decadenza», in perfetto accordo con il pathos del *Passagen-Werk* – *es gibt keine Verfallszeiten* (N I, 6, p. 571).

Se idea è rappresentabile come la immagine di una «permanente catastrofe» – cioè di un costante cambiamento di stato, di una continua frattura, di una costante discontinuità, di una crisi sempre in atto – allora *ogni costellazione è una costellazione di pericolo*. Essa coglie una simultaneità, una

collezione di istanti di pericolo. Questa istantaneità è il tratto preminentemente simbolico della costellazione. La dispersione, la continua conflagrazione, quello preminentemente allegorico. *La costellazione è la immagine dialettica tra allegoria e simbolo.* Ovvero, la immagine di una *simultas*. Da qui il suo valore temporale. La costellazione è in fondo uno speciale equilibrio tra i tempi, la cristallizzazione di una determinata relazione temporale. Essa cristallizza l'istante. Due forze contrapposte vi si fronteggiano, e scontrandosi si eternano nello scontro stesso. Eternano l'istante in cui culmina la loro battaglia dialettica.

La costellazione è espressione di un certo tempo. Un tempo istantaneo e intemporale, storico e eterno. A ben vedere, nello schema teoretico benjaminiano che abbiamo cercato di esporre *non vi è elemento immaginale che non abbia gravidanza temporale.* La costellazione stabilisce una ritmica intermittente tra i suoi elementi; in ogni suo elemento vige la dialettica tra *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*, cioè tra due momenti del passato leggibili nell'ora della contemplazione storica; la cristallizzazione dell'immagine nel cuore della configurazione è un arresto nell'ora; e la monade è una ἀποχάτασις storico-naturale.

II. Ritmica

... Bacchius et antibacchius en valeurs irrationnelles (la brève est une double croche de quintolet). Diïambe: 1er iambe, valeurs irrationnelles; 2e iambe, valeurs normales. Ditrochée: 1er trochée: la brève est une noire de triolet; 2e trochée: la brève est une croche pointée. Ionique majeur irrationnel. Péon III: quintolet de doubles croches dans un triolet de noires. Ionique mineur: le fantaisiste exagère, l'amusement dépasse les bornes: 1er d'une longueur ridicule: blanche de triolets de noires liée à la croche – 2e brève croche – les 2 longues: 2 croches pointées. (Les voix supérieures commence un monnayage). Choriambe...

La costellazione è una figura ritmica, cioè una immagine che ha concentrato in sé un certo tempo, una certa scansione temporale. Tale figura è visibile secondo un ordine ritmico nell'istante di deflagrazione in cui viene fatta brillare la carica di tempo che la caratterizza. Questo ordine, questa coordinazione è una ritmica intermittente (*intermittierende Rhythmik*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208). La sua discontinuità è ciò che rende possibile concentrazione e espansione di una certa totalità all'interno della figura. La coordinazione

(*Anordnung*) (p. 214/20) è disposizione ritmica. Attraverso la loro disposizione *ritmica* i frammenti alludono, come intorno (*um*) (p. 215/18, 19, 22), all'idea.

La disposizione degli elementi fenomenici in una costellazione è scandita da una «interruzione controritmica» (*gegenrhythmische Unterbrechung*) (HÖLDERLIN, 3, p. 250/16-17; cit. in BENJAMIN, 24 *Wahl.*, p. 181). La intermittenza ritmica allude perciò alla presenza di cesure nello schema ritmico, non riconducibili tuttavia a semplici sincopi, o a momenti di distensione e arresto che si alternano a momenti di tensione e slancio. Nelle cesure, secondo la prospettiva hölderliniana, *si arresta il ritmo perché la figura ritmica – la configurazione e la coordinazione degli elementi temporali – si mostri nella sua totalità.*

Bisogna intendersi sul valore di questa *controritmica*. Essa non rinuncia al principio di articolazione ritmica in favore di una anti-ritmicità che consegnerebbe il tutto a una continuità deteriore. E tuttavia la articolazione ritmica a cui essa mira non può essere ridotta al mero battere, o al suo negativo, il levare sincopato, che contraddice ma riconferma una regolare pulsazione. Dunque una diversa idea di ritmo è quella a cui Benjamin si interessa, non solo, in generale, nel frequente ricorso al termine «ritmo» (cfr. idem, 29 *Ur.*, pp. 208, 226/8 e 11, 373; idem, 24 *Wahl.*, p. 182; idem, 17 *Th.-pol.*, p. 204; idem, 10 *Begr.*, p. 111), ma anche, in particolare, nel richiamo alla «cesura» hölderliniana in quanto «interruzione controritmica» (idem, 24 *Wahl.*, p. 181).

Su questo punto risulta estremamente istruttivo quanto è venuto precisando in più occasioni Olivier Messiaen, uno dei più acuti osservatori dei fenomeni ritmici nonché uno dei protagonisti della svolta ritmica che la musica del ventesimo secolo ha attraversato. Questi è convinto assertore della *primauté du rythme* in musica, tanto che la armonia e il contrappunto, nelle sue parole, sembrano a volte passare in secondo piano rispetto alla dimensione orizzontale della melodia e della sua predominante componente ritmica (MESSIAEN, 2, p. 40): «Pour le musicien [...] la durée est une arme [...] et le singulier pouvoir qu'il a de la diviser de tant de façons différentes reste à mes yeux sa plus haute prérogative» (p. 21).

Messiaen colloca al più basso rango le musiche comunemente ritenute «ritmiche» ma di fatto scandite su valori uguali che, per quanto contraddetti da sincopi (idem, 1, p. 72), darebbero solo una parvenza di ritmo. In questo senso, egli qualifica «non ritmiche» – anzi, «negazioni» del ritmo

– le marce militari, caratterizzate da una *succession ininterrompue de valeurs absolument égales* (loc. cit.). Ma con ciò si lascia intendere che tutti i fenomeni ritmici più facilmente percepibili, quelli cioè che pertengono esclusivamente agli aspetti più appariscenti del ritmo, non ne esauriscono la vera natura. La concezione corrente, infatti, riconosce la ritmicità solo nella alternanza di *élans et repos, élévations et dépositions, ὄροις e θέσις* (idem, 1, p. 73); ovvero, con Platone, nella *ordonnance du mouvement* (loc. cit.; idem, 2, p. 41), nella *séquence ordonnée de mouvements lents et rapides* (BENVENISTE, 2, p. 334).

Casi ben più interessanti, e, agli occhi di Messiaen, genuinamente ritmici, sono invece ravvisabili nei *groupes rythmiques* mozartiani che modulano tre intensità diverse, l'*anacrouse* (MESSIAEN, 2, p. 82), l'*accent* e la *muette* o *désinence* (idem, 1, p. 73); come anche nei *personnages rythmiques* (pp. 74, 75, 84-5) di conio stravinskiano, in cui interagiscono *accroissement, décroissement* e *immobilité*, secondo un procedimento già prefigurato dallo «sviluppo per eliminazione» beethoveniano (pp. 74, 75, 211; idem, 2, p. 26). Se è vero, come ha notato Luciano Berio, che i rilievi critici di un compositore hanno valore poetico e autoanalitico (BERIO, pp. 100-1), da queste osservazioni di Messiaen si ricavano elementi della concezione del ritmo che egli mette in atto nelle proprie opere. Così in una annotazione manoscritta relativa alle battute 14-21 del quinto movimento della *Turangalîla* (1946-8; 1990) si legge che le lettere A, B, C contrassegnano «tre personaggi ritmici», «A croît, B décroît, C reste immobile». Le osservazioni di Messiaen su Mozart, Beethoven, Stravinskij sono dunque formulate dal punto di vista della propria concezione compositiva. E la articolazione ritmica in tre momenti va intesa come una rottura della dualità arsi / tesi, e come una apertura verso *una vera e propria frammentazione, se non distruzione della durata*. È precisamente quanto Messiaen persegue nella propria produzione. A tale fine egli trae dai più diversi ambiti i suoi paradigmi ritmici. È noto infatti come egli abbia attinto, tanto per le composizioni che per le improvvisazioni organistiche, non solo agli schemi ritmici appartenenti a tradizioni extra-europee (e in particolare al vastissimo repertorio dei ritmi indù) (MESSIAEN, 2, pp. 245 e ss.), ma anche alle strutture metriche della poesia greca antica (pp. 71 e ss.), e, in ambito non strettamente musicale, ai «ritmi naturali», tanto del regno animale (sopra ogni cosa, il canto degli uccelli) (pp. 53-5; cfr. idem, 3) che del regno minerale (idem, 2, p. 55) e vegetale (p. 56), nei quali egli coglie il ritmo visivo delle formazioni geologiche o botaniche. *Mon langage rythmique* – afferma Messiaen – *est précisément un mélange de tous ces éléments: les durées distribuées en nombres irréguliers, l'absence des temps égaux, l'amour des nombres*

premiers, la présence de rythmes non rétrogradables et l'action des personnages rythmiques (idem, 1, pp. 84-5).

Ciò che, nella metrica greca, desta l'interesse di Messiaen sono certi rapporti tra sillabe brevi e lunghe che danno luogo a combinazioni inattese, come ritmi non retrogradabili (pp. 81-2) e strutture in numeri primi (*par le simple fait qu'ils ne sont pas divisibles en fractions égales*) (p. 84). Certi valori assolutamente inusuali nella musica occidentale (p. 78) sono a volte ottenuti attraverso un *procédé du substitut*, un procedimento di sostituzione, che a cavallo tra un piede e il successivo – *à l'intersection* (p. 79) – pratica una permutazione tra le sillabe. Il procedimento per sostituzione serve infatti a dissolvere la regolarità introducendo degli slittamenti di accento, secondo una singolare tecnica, analoga a quella praticata nel XVI secolo da Claude Le Jeune e Antoine Baïf in *Le printemps* (idem, 2, pp. 183 e ss.).

Si potrebbe dire che Messiaen si interessi a tutti i procedimenti che avvicinino la costruzione artistica a quella naturale, fino a confonderle. La *summa divisio* tracciata da Messiaen nel dominio ritmico vede da una parte i ritmi «anti-naturali», a volte parificati a negazioni del ritmo, come la marcia, dove la regolarità è data dalla successione ininterrotta di valori assolutamente uguali (idem, 1, p. 72); dall'altra i ritmi naturali, come per esempio in Debussy, dove la attenzione alla natura porta alla *irrégularité dans les durées*, irregolarità che per Messiaen individua *le propre du rythme* (p. 74).

Per questo, nella concezione ritmica di Messiaen, un ruolo eminente svolgono le *superpositions de tempos* (p. 86). La poliritmia – *qui existe dans la nature, mais qui est très difficile à réaliser à l'orchestre* (p. 87) – è per Messiaen *la substance du monde*. Se *l'univers et l'être humain sont également faits de rythmes superposés* (idem, 2, p. 30), allora il riflettersi nell'uomo della stessa struttura poliritmica del cosmo definisce una armonia monadologica (cfr. DELEUZE, 11, p. 176). Compito del musicista è coglierla. *Tous les musiciens – afferma Messiaen – devraient être des rythmiciens et des polyrythmiciens! Le sont-ils vraiment? Les Orientaux sont tous rythmiciens, les Hindous plus que les autres réunis. Les Occidentaux sont plus harmonistes que rythmiciens. Quant à la polyrythmie, elle est mal connue, assez peu pratiquée en Orient, presque pas en Occident. Cela tient à ce que son usage présente une grande difficulté: sa destruction à peu près totale par ses pires ennemis: les facteurs de cohésion* (MESSIAEN, 2, p. 30). Diversi fattori fanno ostacolo alla riproduzione della ricca poliritmia naturale. Uno di essi è la *ressemblance de timbres* (loc. cit.), massimamente evidente in quell'*hédonisme musical* (p. 40) che risulta dalla

compattezza e dalla mistione timbrica dell'orchestra wagneriana. In essa è completamente sopita la *mélodie de timbres* (idem, 1, p. 56) che invece Mahler (secondo una prospettiva che la Seconda scuola di Vienna – Webern in particolare – condurrà ai suoi esiti estremi) realizza come separazione dei singoli timbri strumentali, fino all'isolamento, in una stessa opera sinfonica, di brevi episodi cameristici («la orchestrazione – scrive icasticamente Mario Bortolotto – viene purificata dal mastice wagneriano, raffreddata in colori acidi, in tempere crude») (BORTOLOTTO, p. 194).

In Messiaen, la nettezza timbrica è necessaria alla percezione delle singole e eterogenee componenti ritmiche sovrapposte. La struttura ritmica appare alle volte come una sorta di intrico dato per una sovrapposizione organizzata di tempi: *j'obtiens un fouillis organisé avec la superposition de tempos très différents* (MESSIAEN, 1, p. 87). È ben noto come sia stato un preciso modello naturale a ispirare in Messiaen tale «intrico organizzato»: *Pour moi* – egli scrive –, *ce sont les oiseaux qui m'ont conduit vers les superpositions de tempos* (loc. cit.; cfr. idem, 2, p. 26). Ogni specie infatti ha il suo proprio tempo personale (*chacun chante dans son propre tempo; leur tempo personnel*) (idem, 1, p. 87). La riproduzione di questo groviglio armonico è realizzata con luminosa evidenza nel *Saint François d'Assise* (1975-1983), e precisamente nei due minuti e mezzo del *Grand concert d'oiseaux* (*Sixième Tableau – Prêche aux oiseaux*), dove gli strumenti, o le singole famiglie strumentali, si sovrappongono al modo di gruppi di uccelli ognuno secondo il proprio tempo personale. *Le résultat* – scrive Messiaen – *est un fouillis absolument impénétrable, un prodigieux enchevêtrement, qui reste cependant toujours harmonieux. C'est ce que j'ai voulu traduire dans ma musique* (loc. cit.).

A questo proposito si è potuto parlare della musica di Messiaen come di una «“traduzione” dei canti naturali» praticata attraverso «singolari procedimenti di riscrittura del ritmo» (TERNI, p. 71); e, contestualmente, è stata chiamata in causa una meditazione di Italo Calvino sull'ambiente sonoro costruito dal canto degli uccelli. Possiamo aggiungere che tale meditazione presenta una interessante discrepanza rispetto alle parole di Messiaen da ultimo citate. Calvino scrive di uno «spazio acustico irregolare, discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali si eleva sugli altri per intensità o frequenza, e tutti s'intessono in un ordito omogeneo, tenuto insieme non dall'armonia ma dalla leggerezza e trasparenza» (CALVINO, 2, p. 25; cfr. TERNI, p. 73). Qui, contrapponendo «leggerezza» a «armonia», si intende quest'ultima nella

accezione comune, ovvero come organizzazione della verticalità secondo un unico tempo. Evidentemente non è di questa armonia che è possibile parlare in un campo sonoro tessuto dal canto degli uccelli.

Da una lettura sinottica delle due descrizioni si deduce che mentre Calvino non rinviene armonia in questo insieme sonoro – o, al limite, vi riconosce solo una armonia del tutto indecifrabile – e attribuisce la relativa forza aggregante esclusivamente a una «leggerezza» che si sorregge rimanendo in sospeso, librandosi nell'aria in virtù della sua «trasparenza», la incomparabile acutezza di Messiaen nell'ascolto e nella decifrazione del singolare spazio acustico del tessuto canoro degli uccelli, pur proclamandone la «assoluta impenetrabilità», vi riconosce una invincibile armonia (*un fouilli absolument impénétrable qui reste cependant toujours harmonieux*). Da qui è possibile dedurre la precipua qualità armonica di quell'insieme di canti. Armonia e leggerezza, infatti, diversamente da quanto lascia intendere la osservazione di Calvino, non sono necessariamente contrapposte. È possibile che la leggerezza sia una specie di armonia, una armonia speciale. Esiste, come insegna Messiaen, una accezione di «armonia» che non è mera verticalità scandita secondo un unico tempo, ma una *armonia ritmica*, vorremmo dire, che – scontato il paradosso della formula – può essere intesa come sovrapposizione di differenti ritmi, e cioè (verticalmente e orizzontalmente, ovvero secondo una dimensione diagonale) come *simultaneità di articolazioni irregolari della durata*.

Facendo della categoria della «leggerezza» un suo termine tecnico, la poetica calviniana può definire la conoscenza del mondo come la dissoluzione della compattezza del mondo (CALVINO, 3, p. 13). Ciò esprime, a ben vedere, una idea di armonia analoga a quella poliritmica di Messiaen: una ritmica discontinua e irregolare va contrapposta al continuo inarticolato, alla mera pesantezza di un tutto senza salti, proprio come «la vera natura della materia» (cfr. *loc. cit.*) va contrapposta alla falsa.

È forse con in mente una simile armonia ritmica che Benjamin scriveva: «la verità non è fitta» (*Die Wahrheit ist nicht dicht*) (BENJAMIN, 12, p. 23). La costellazione benjaminiana, la sua struttura rarefatta e discontinua, è infatti libera dal falso contrassegno della fittezza (*das falsche Merkmal der Dichtigkeit*) (*loc. cit.*). La *relazione armonica* tra le idee, che Benjamin identifica con la verità (*Das tönende Verhältnis solcher Wesenheiten ist die Wahrheit*) (idem, 29 Ur., p. 218) appare infatti segnata – lo si è visto sopra diffusamente (*supra* II, 2) –

da «discontinuità» (*Diskontinuirlichkeit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218), «isolamento» (*Isolierung*) (p. 217), «intangibilità» (*Unberührtheit*) (loc. cit.).

In un senso analogo a quello per cui il musicista secondo Messiaen dovrebbe essere un *rythmicien* o meglio un *polyrythmicien*, il critico, per Benjamin, è un frammentarista. *Il a la possibilité* – così si presenta il gesto del *compositeur-rythmicien* o *musicien-rythmicien* (cfr. MESSIAEN, 2, pp. 26, 28) nelle parole di Messiaen – *d'écrire le même texte en mouvement droit et en mouvement rétrograde, et même de superposer les deux sens (canons rythmiques rétrogrades); mieux encore, il peut pousser ses recherches dans tous les sens possibles offerts par les interventions ou permutations de durées: mouvement droit, mouvement rétrograde, mouvement centre aux extrêmes, mouvement extrêmes au centre, et des milliers d'autres mouvements qui paraîtraient au vieux Chronos une horrible chirurgie pratiquée sur son empire, une mutilation inesthétique de la durée – ces mouvements existent cependant, le rythmicien les retrouve* (loc. cit.). È in questa «mutilation», o, noi diremmo, *minorazione della cronologia* che si può riconoscere la natura ritmica (o controritmica, in senso hölderliniano) della monade benjaminiana che si cristallizza nella costellazione storico-naturale. Vedremo meglio nel prosieguo in che senso intendere questa minorazione del tempo. Per ora basti notare che la stratificazione ritmica di Messiaen, in cui ogni elemento timbrico viene preservato nella propria unicità ritmica ha il suo *pendant* teoretico nella relazione tra pari della costellazione, dove ogni elemento è ridotto in estremo e salvato nella sua unicità. Qui la totalità disomogenea, lì un *fouillis organisé*.

La ricerca ritmica, afferma Messiaen, *c'est probablement la caractéristique la plus importante de la musique du XXe siècle, celle qui marquera notre époque par rapport aux siècles précédents* (idem, 1, p. 88). Non è forse un caso che circa un decennio prima che Benjamin cominciasse a pensare i propri schemi teoretici secondo la *ritmica intermittente* delle costellazioni e a esporla nella corrispondente *intermittierende Rhythmik* del trattato filosofico, la musica occidentale stesse varcando un limite con l'avvento delle figure ritmiche stravinskiane. Il procedimento di montaggio utilizzato per il *Sacre du Printemps* (1910-3) (cfr. BERIO, pp. 74-5) potrebbe essere utilmente interrogato in parallelo alla modalità espositiva del trattato (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 207-212) e alla *literarische Montage* (idem, 32 Pass., N 1a, 8, p. 574; cfr. N 1, 10, p. 572) così come intese da Benjamin.

III. *Figura*

La costellazione è una totalità rappresentata *per estremi*, ovvero *schematicamente*. L'immagine che si fissa nella costellazione è *sprunghaft* (cfr. BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 2a, 3, p. 577), «a sbalzi», «discontinua» come uno schema, e *σχῆμα* è il termine greco che meglio corrisponde al latino *figura* (cfr. AUERBACH, 1, p. 57). È stata già segnalata la possibilità che il termine *Bild* della tesi IV (BENJAMIN, 58 *Th.*, IV, p. 18) corrisponda, quale citazione nascosta, allo *σχῆμα* di *I Cor.* 7, 31 (cfr. AGAMBEN, 13, p. 132). È legittimo riferirsi a tale immagine dialettica o monade che si cristallizza nella costellazione (BENJAMIN, 58 *Th.*, xv (1), p. 27) con il termine «figura» (negli *Astronomica* di Manilio *figura* è «costellazione») (AUERBACH, 1, p. 61), oltre che (se «monade» corrisponde a «immagine dialettica») (RANCHETTI, 1, p. 188) con quello di «immagine»? Nella *Vorrede* i due termini – *Bild* e *Figur* – sono equipollenti. Nel paragrafo *Monadologie* si legge infatti:

Die Idee ist Monade. Das Sein, das da mit Vor- und Nachgeschichte in sie [*scilicet* in die Idee als Monade] eingeht, gibt in der eigenen verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt [...] Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer [*scilicet* der Idee] Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner [*scilicet* des Bildes] Verkürzung zu zeichnen.
(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 228)

{L'idea è monade. L'essere che accede a essa [*scilicet* all'idea in quanto monade] come pre- e post-storia, restituisce, nascosta nella propria, la figura abbreviata e oscura del restante mondo delle idee [...] L'idea è monade – ciò significa in breve: ogni idea contiene la immagine del mondo. Alla sua [*scilicet* dell'idea] rappresentazione è assegnato come compito niente di meno che mostrare questa immagine del mondo nella sua [*scilicet* della immagine] abbreviatura.}

Tanto *Bild* che *Figur* sono qui *Monade*, vale a dire rappresentazione (*Darstellung*) che esprime una *totalità di potenza*, una *totalità intensiva*.

Alla luce di alcuni luoghi del *Passagen-Werk* e delle *Thesen* si può tuttavia sostenere che i due termini acquisiscano delle peculiarità che li differenziano. Ma non si tratta in nessun caso di una contrapposizione, bensì della tendenziale assegnazione, a due termini distinti, di *due distinti aspetti e indisgiungibili*, relativi alla medesima *Darstellung*. Ciò si ricava da passi ben noti. Siano prima quelli del *Passagen-Werk* contenenti il termine «Bild»:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild <,> sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d. h. nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.

■Erwachen■

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 2a, 3, p. 577)

{Non è che quanto è passato getta la sua luce su quanto è presente o quanto è presente la sua luce sul quanto è passato, ma immagine è quello in cui ciò che è stato si congiunge in modo fulmineo con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in stato di arresto. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è temporale, continua, quella di ciò che è stato con l'ora è dialettica: non è corso ma immagine <,> a sbalzi. – Solo immagini dialettiche sono immagini autentiche (*i. e.* non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra è il linguaggio. ■Risveglio■ }

Una diversa stesura dello stesso passo è contenuta in N 3, 1:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, 1, p. 578)

{Non è che quanto è passato getta la sua luce su quanto è presente o il presente la sua luce su quanto passato, ma immagine è quello in cui ciò che è stato si congiunge in modo fulmineo con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in stato di arresto. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è meramente temporale, quella di ciò che è stato con l'ora è dialettica: non di natura temporale bensì immaginale. Solo immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, *i. e.* non arcaiche.}

Il *Konvolut II* dei materiali preparatori alle *Thesen* presenta una ulteriore stesura, con, al termine, un esplicito rimando a N 2a, 3:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin die Vergangenheit mit der Gegenwart zu einer Konstellation zusammentritt. [...] Während die Beziehung des Einst zum Jetzt eine kontinuierliche rein zeitliche ist, ist die der Vergangenheit zur Gegenwart eine dialektische, ~~diskontinuierl~~ sprunghafte. (N 2a, 3)

(BENJAMIN, 57, p. 128)

{Non è che quanto è passato getta la sua luce su quanto è presente o quanto è presente la sua luce su quanto è passato, ma immagine è quello in cui il passato si congiunge con il presente in una costellazione. [...] Mentre la relazione dell'un-tempo con l'ora è continua, meramente temporale, quella del passato con il presente è dialettica, ~~discontin~~ a sbalzi. (N 2a, 3)}

Si consideri, infine, il valore del termine «Figur» all'interno della tesi XVII (citata qui secondo l'*Arendt-Manuskript*):

Die "Jetztzeit", die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbeviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die menschliche Geschichte im Universum macht.

(BENJAMIN, 58 Th., XVII, pp. 28-9)

{Il "tempo-ora", che, come modello di quello messianico, raccoglie la storia della intera umanità in una immane abbreviatura, coincide al capello con la figura che la storia umana costituisce nell'universo.}

Disponendo da un lato i passi provenienti dalla *Vorrede* e dall'altro quelli del *Passagen-Werk* e delle *Thesen*, si può osservare quanto segue. Mentre nei primi, come si è detto, sia *Bild* che *Figur* esprimono una abbreviatura monadica, nei secondi, «immagine» sarebbe la forma sotto cui appare una *dialettica* temporale, mentre «figura» la forma in cui si mostra una *ricapitolazione* del tempo. Ma questa distinzione può essere correttamente intesa soltanto all'interno di un'unica concezione dell'immagine e del tempo. Si ricorderà infatti che la *immagine dialettica* si compie solo all'interno della costellazione, cioè in una collezione di istanti, ovvero secondo la *ricapitolazione monadica*. A ciò si aggiunga che ogni istante viene raccolto nella costellazione solo in quanto, a sua volta, esprime in sé una dialettica immaginale. In questo si deve riconoscere il segno del principio monadologico che governa il pensiero dell'immagine e del tempo in Benjamin.

A ben poco giova qui distinguere «immagine» e «figura», se il distinguo serve solo a contrapporre la valenza benjaminiana di *Bild* a quella che la Patristica latina ha assegnato a *figura*. Non ci sembra corretto invocare N 2a, 3 per sostanziare la tesi che la mera «reciproca illuminazione» tra passato e presente additata da Benjamin sia proprio una relazione di tipo figurale, mentre la immagine così come da questi intesa – e cioè la costellazione – sia «ein allgemeineres Schema», uno schema più generale (HAVERKAMP, p. 46). Lo schema della costellazione non è «più generale» di quello della relazione tipologica della Patristica: non è su questo che vi è divergenza. Benjamin infatti opera una ripresa dello *stesso* schema tipologico, intervenendo però sui suoi presupposti, cioè sulla generale concezione del tempo che ne costituisce solo lo sfondo e non il necessario fondamento. La differenza non è affatto ravvisabile nel grado di universalità dei due schemi.

La contrapposizione, ricavata dal testo del *Passagen-Werk* su citato (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 2a, 3, pp. 576-7), per cui *Bild* designerebbe una relazione dialettica, per salti, mentre la relazione meramente temporale, cronologica, lì criticata, sarebbe riconducibile alla *figura* della interpretazione scritturale, è semplicemente falsante. Poiché nulla in quel testo autorizza a inferire la equivalenza tra la *rein zeitliche, kontinuierliche Beziehung* dello storicismo e la concezione figurale. Al contrario: la relazione figurale non è continua ma avviene per salti, poiché non si stringe tra due punti contigui nel tempo, legati da un rapporto di causalità. Proprio questa lettura per salti della storia della salvezza è il tratto saliente che viene ripreso da Benjamin e isolato dalla prospettiva di un progressivo compimento che quella concezione sottende. A quanto ci risulta, gli unici passi dove compaiono in stretta prossimità entrambi i termini – *Figur* e *Bild* – sono quelli su citati, provenienti dalla *Vorrede*, da cui si deduce agevolmente che *Figur* e *Bild* hanno lo stesso valore teoretico, indicando entrambi una struttura monadica, e dunque un rapporto dialettico (giammai continuo e cronologico).

Tanto nella figura che si cristallizza come *Monade* all'interno della costellazione (BENJAMIN, 58 *Th.*, xv (1), p. 27), quanto nella lettura tipologica, si tratta precisamente di un *figuram implere* (AUERBACH, I, p. 66), cioè di *compiere la figura*. Questo compimento (*Erfüllung*) (p. 67), si svolge in una cristallina, perfetta *illatenza*. Puech scrive a proposito di una *pleine actualité* (PUECH, I, p. 18).

Siamo dunque lontani dal costitutivo «difetto di manifestazione» («Mangel an Manifestation») di una *figura cryptica* (HAVERKAMP, p. 42). La *verdunkelte Figur* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 228), la «figura oscura» che compare nel paragrafo della *Vorrede* titolato significativamente *Monadologie*, non si differisce nella eterna latenza di una *figura cryptica*: quella benjaminiana è «oscura» (non a caso la Patristica adopera *umbra* con il valore di *figura*) (AUERBACH, I, p. 67) solo in quanto vi si addensa una somiglianza umbratile; ma ciò che rende la figura piena di ombra è la sua natura *intensiva*, cioè *abbreviata*. La *verkürzte Figur* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 228), la «figura abbreviata», esprime una somiglianza in modo intensivo: non tanto la adombra quanto piuttosto la infittisce e la potenzia (nello stesso senso in cui *virtuell* non è qualcosa «in potenza» ma «di potenza»). Infatti, la *Verkürzung* (*loc. cit.*) è una abbreviatura *monadologica*, e quello monadologico è un principio di esposizione (*Darstellung*) (*loc. cit.*), non di occultamento. Il raccoglimento che abbreviando infittisce e oscura per eccesso di concentrazione non è altro che un *Darstellungsmodus*.

La distinzione benjaminiana tra una storia autentica e una «cosiddetta» storia riposa su due differenti concezioni del tempo: un tempo estensivo e un tempo intensivo (*idem*, 25, pp. 392-3). Ora, è proprio la esperienza di un simile tempo intensivo che si «affaccia a tratti» nel cristianesimo delle origini (*cfr.* AGAMBEN, 2, p. 100). Infatti, «malgrado il suo disprezzo per il “secolo”, è il cristianesimo che ha posto le basi per un’esperienza della storicità» (p. 99). Evidentemente la storicità qui in questione risponde alla *Geschichtlichkeit* delle relazioni «intensive» (cioè non leggibili nella *zeitliche Extension*) (BENJAMIN, 25, pp. 392-3), una storicità che non va associata al «tempo che comunemente si chiama storico», il quale è «tempo vuoto», ovvero «un’astrazione» (DIANO, I, p. 40).

Proprio la lettura tipologica segna infatti una netta incrinatura nella incantata fede nel «tempo come concatenazione da causa a effetto» (*cfr.* CACCIARI, 2, p. 206). La relazione figurale si stabilisce attraverso il riconoscimento *per similitudinem* di due fatti, separati cronologicamente (AUERBACH, I, p. 65). Non vi è, qui, tra presente e passato, contiguità, come tra causa e effetto; non vi è continuità logica e cronologica, o meglio *pseudologica* (in questi termini, lo si ricorderà, si era espresso Benjamin su una analoga «concatenazione», *Zusammenhang* o *Kette*, a proposito del continuo deduttivo dei concetti deteriori – *ein pseudo-logisches Kontinuum*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 212, 213, 225).

L'evento che può essere riconosciuto come *umbra* o *figura* non è continguo al suo compimento, né lo è al momento in cui la relazione figurale diviene riconoscibile. Un certo lasso temporale li separa. Ciò avvicina questa relazione alla dialettica tra passato e presente della immagine benjaminiana (cfr. idem, 32 *Pass.*, N 2a, 3, pp. 576-7). La storicità non si riduce affatto a un mero nesso causale. Nessun oggetto può ritenersi, solo perché causa, autenticamente storico: «Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale tra diversi momenti della storia. Ma nessun fatto in quanto causa è proprio per questo storico» (*Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer*) (idem, 58 *Th.*, xv (2), pp. 27-8). Nella stessa direzione muove la seguente affermazione: «Perché un pezzo di passato sia colpito dall'attualità, non deve esistere alcuna continuità fra essi» (*Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen*) (idem, 32 *Pass.*, N 7, 7, p. 587).

Benjamin sembra riprendere e radicalizzare il costitutivo elemento di discontinuità della concezione tipologica. In particolare, egli porta agli estremi tale concezione privandola completamente della visione del tempo quale *progressivo compimento* della storia della salvezza. Benjamin scioglie la figura da tale concezione lasciandone sussistere il nudo schema temporale. Nonostante questa radicalizzazione, non è improbabile che proprio la lettura tipologica sia uno dei dispositivi teologici di cui Benjamin si serve in esecuzione al proponimento esposto in forma di allegoria scacchistica nella celebre tesi di apertura di *Über den Begriff der Geschichte*. Utilizzato in origine per la esegesi dei testi sacri e la esposizione della storia della salvezza, nelle sue mani esso diviene espressione di una idea di tempo diversa da quella progressiva sottesa a tale storia, mutandosi in grimaldello nascosto nella armatura gnoseologica di un materialismo affatto eretico, da applicare al dominio integralmente profano degli oggetti storici.

Tale ipotesi trova una conferma indiretta nella indagine su Paolo condotta da Giorgio Agamben. Con il consueto acume filologico, questi ha portato alla luce alcuni esempi eloquenti della fitta trama di rimandi «senza segni di citazione» (*ohne Anführungszeichen*) (N 1, 10, p. 572) che lega le *Thesen* di Benjamin alle *Lettere* di Paolo, concludendo che «tutto il vocabolario delle tesi appare di conio genuinamente paolino» (AGAMBEN, 13, p. 133). In particolare è stato chiarito che il *Bild* del decisivo appunto N 2a, 3 (ripreso nei materiali preparatori delle *Thesen*, tesi che, come si è visto,

rappresentano una sorta di *Erkenntniskritische Vorrede* del *Passagen-Werk*) (TAUBES, 1, p. 68), non sarebbe altro che una «citazione senza virgolette» del τύπος paolino di *Rm.* 5, 14, termine che, non a caso, nella traduzione di Lutero è reso con *Bilde* (cfr. AGAMBEN, 13, p. 132), benché di solito nella Vulgata venga tradotto con *figura*, come in *I Cor.* 10, 6, dove τύποι è «in figura». Se si tiene presente che – nelle parole di Erich Auerbach – i Padri della Chiesa, per giustificare la loro interpretazione figurale (*zur Rechtfertigung der Figuraldeutung*), si richiamano frequentemente (*häufig*) a alcuni luoghi della tradizione cristiana delle origini appartenenti in gran parte (*meist*) alle *Lettere* apostoliche (AUERBACH, 1, p. 75), e, in particolare, quasi esclusivamente a luoghi paolini incentrati sul termine τύπος (*exempli gratia I Cor.* 10, 6 e 11, p. 78; *Rom.* 5, 14, p. 20; cfr. AUERBACH, 1, p. 75), allora non risulterà affatto incongruo affermare che la costellazione benjaminiana e la lettura della immagine in essa cristallizzata rappresentino un risveglio – attuato, significativamente, tramite *citazioni* dalle *Lettere* – della concezione figurale e tipologica.

Tuttavia – qui sta il tratto precipuo della concezione benjaminiana – l'immagine che nella costellazione si cristallizza, la figura che in essa si perfeziona, *non* va per questo identificata con quello tra i due *termini* della relazione tipologica che compie e illumina la prefigurazione umbratile dell'altro. Poiché l'immagine compiuta nella costellazione «è questa stessa relazione» (AGAMBEN, 13, p. 74). *L'immagine cristallizzata nella costellazione è la figura in cui la relazione tipologica – non, dunque, uno dei due termini, bensì il loro medio – si espone, perviene alla «Darstellung».* In questo senso l'idea – lo abbiamo visto più volte – viene definita, nel paragrafo della *Vorrede* che preminentemente ci interessa, come *la configurazione del rapporto (Gestaltung des Zusammenhanges)* tra l'unico-estremo e il suo simile (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/8-10). Da qui – cioè dal fatto che sia il medio stesso della relazione il luogo dell'immagine – la radicale discontinuità su cui si tende il salto nel passato dello storico benjaminiano.

IV. Ora

Ci vorrebbe un arresto generale delle cose.

Una mano con un coltello sta per trafiggere l'animale ma tutto si interrompe prima che il coltello arrivi a destinazione... Un bambino, staccato dal gruppo, sta seduto su un muretto a contemplare il mare. Una nave, poco distante, passa. Di colpo è sera.

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Das déjà vu ist jetzt historisch

La costellazione è una immagine a tal segno carica di tempo da andare in frantumi. Una immagine che tiene insieme, sul limite della più alta tensione, raccoglimento e dispersione, *figura* della ricapitolazione e *immagine* dialettica, *Monade* e *Ursprung*.

La dialettica immaginale è una dialettica temporale. Ogni istante, ogni elemento della costellazione la esprime come scontro tra una storia prenatale e una storia postuma, ovvero come *prefigurazione* e *postfigurazione*. Si consideri ancora una volta l'*Ursprungssiegel*, il «sigillo di origine», la cui scoperta (*Entdeckung*) è possibile solo negli estremi dialettici della *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*, estremi che Benjamin indica «nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni» (*im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene*), «nei più deboli e maldestri tentativi» (*in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen*), «nelle alterate manifestazioni della epoca tarda» (*in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227). Appunto la prefigurazione è il presagio che annida nei tentativi più deboli e maldestri; la postfigurazione l'eco che permane nelle alterate manifestazioni della epoca tarda. Tra prefigurazione e postfigurazione, l'*Ursprung*. Cioè l'*ora* in cui si stabilisce l'incontro tra la dimensione prenatale e quella postuma. Il luogo di un simile incontro tuttavia non è costantemente disponibile alla sua individuazione. Solo in un determinato momento esso è conoscibile. La scoperta dell'*ora originario* (*Ursprung*) è l'*ora della conoscibilità* (*Jetzt der Erkennbarkeit*) (cfr. idem, 32 Pass., N 3, I, p. 578) in cui avviene il riconoscimento (*Wiedererkennen*) di quel sigillo di origine (idem, 29 Ur., p. 227).

L'ora della conoscibilità è l'istante attuale in cui lo storico coglie l'immagine come luogo dialettico dello scontro tra due forze del passato, la storia prenatale e la storia postuma di

un fenomeno. Solo scomposti negli estremi della propria pre-storia e post-storia i fenomeni accedono all'idea (*in sie eingeht*) (p. 228). Non è in questione il futuro. Il futuro, o meglio «ciò che viene», *das Kommende*, è semmai la promessa di cui è gravida questa lettura del tempo, dove non si tratta soltanto del rapporto tra presente e passato, bensì più precisamente di una complessa relazione dialettica che vede una polarizzazione tra due momenti del passato (primo grado dialettico), la cui polarità diviene intelligibile alla lettura storica solo in un determinato ora (secondo grado dialettico). I due livelli dialettici, beninteso, si stabiliscono nella reciproca corrispondenza in modo simultaneo, istantaneo, non per successione. *Solo una volta che si è presa coscienza di tale complessità temporale si può parlare di una relazione tra passato e presente, intendendo per «passato» l'ora dell'«Ursprung» e per «presente» l'ora del suo riconoscimento*. Quindi tra quell'ora del passato e questo ora del presente si stabilisce una simultaneità immediata che Benjamin, nel già citato appunto N 2a, 3 del *Passagen-Werk*, definisce «immagine»:

Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild <,> sprunghaft.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 2a, 3, pp. 576-7)

{immagine è quello in cui ciò che è stato si congiunge in modo fulmineo con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in stato di arresto. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è temporale, continua, quella di ciò che è stato con l'ora è dialettica: non è corso ma immagine <,> a sbalzi.}

Una simile concezione dell'ora come arresto dialettico del tempo esprime una complessa struttura in cui viene pensata la storicità autentica secondo un tempo pieno e intensivo. Il *modello* del «tempo-ora» (*Jetztzeit*) (BENJAMIN, 58 *Th.*, xvii, p. 28) si compone di due elementi inseparabili: l'*Ursprung* in quanto immagine dialettica, e la *Monade* in quanto ricapitolazione. In precedenza abbiamo definito *Ursprung* e *Monade* come due aspetti dell'idea benjaminiana. Nella già citata tesi XV (1) dell'*Arendt-Manuskript* è possibile coglierne la articolazione. Riconsideriamo la tesi isolandone due estratti relativi rispettivamente alla immagine dialettica e alla ricapitolazione:

Zum Denken gehört nicht
nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.

[.....]
] Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten
 Konstellation plötzlich innehält, da erteilt es [.....]
 derselben einen Chock, durch den [...] sie sich als Monade ~~konsti-
 tuiert~~ kristallisiert. Der historische Materialist geht an [.....
]
] einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein
 da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt.

(BENJAMIN, 58 Th., xv (1), pp. 26-7; idem, 59 Th., xvii, pp. 41-2; idem, 60 Th., xvii, p. 67; idem, 61 Th., xvii, pp. 80-1; idem, 62 Th., xvii, pp. 91-2; idem, 63 Th., xvii, p. 104; idem, 57, pp. 118, 119)

{Al pensiero appartiene non solo il movimento dei pensieri ma anche il loro arresto. [...] Dove il pensiero si interrompe improvvisamente in una costellazione satura di tensioni, lì impartisce [...] alla stessa uno choc, per il quale [...] essa si ~~costituisce~~ cristallizza come monade. Il materialista storico si accosta a [...] un oggetto della storia unicamente e soltanto lì dove questo gli si faccia incontro come monade.}

La cristallizzazione qui descritta non è che il compimento della immagine dialettica come scontro tra l'idea e il mondo storico, scontro che, nel punto dell'impatto, determina la frattura della superficie storica in storia prenatale e storia postuma, dimensioni che così si fronteggiano sul limite fissato dall'idea. Questa dinamica va ricondotta al passo della *Vorrede* in cui si parla della *figura (Gestalt)* di tale dialettica:

In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie [*scilicet* die geschichtliche Welt] in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 226)

{In ogni fenomeno di origine si determina la figura in cui sempre di nuovo una idea si scontra con il mondo storico, fino a che questo non giaccia compiuto nella totalità della propria storia.}

Dunque l'*Ursprung* è la figura (*Gestalt*) dello scontro tra l'idea e il mondo storico, che perdura fino a che questo non si compia e non si trovi raccolto nella sua totalità (*Und so weiter in infinitum, bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist*) (BENJAMIN, 32 Pass., N 1a, 3, p. 573). Qui la immagine dialettica dell'*Ursprung* appare già come *Monade*. Poiché la cristallizzazione dello scontro tra la *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte* di un fenomeno non è altro che il raccoglimento della totalità della sua storia in una apocatastasi. Così proprio nella analisi del «piccolo singolo

momento» si scopre «il cristallo dell'accadere totale» (*Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken*) (N 2, 6, p. 575).

Possiamo quindi leggere il secondo estratto della tesi XV (1), in cui si rivela la struttura della immagine dialettica cristallizzata in quanto *Monade*, e quella apocatastasi si mostra appunto nella sua struttura monadologica:

In dieser Struktur

erkennt er [*scilicet* der historische Materialist] das Zeichen einer
[messianischen Stillstellung des Geschehens; anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogene Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche; so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.

(BENJAMIN, 58 Th., xv (1), pp. 26-7; idem, 59 Th., xvii, pp. 41-2; idem, 60 Th., xvii, p. 67; idem, 61 Th., xvii, pp. 80-1; idem, 62 Th., xvii, pp. 91-2; idem, 63 Th., xvii, p. 104; idem, 57, pp. 118, 119)

{In tale struttura egli [*scilicet* il materialista storico] riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere; detto altrimenti, di una chance rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la avverte per fare saltare fuori dal corso omogeneo della storia una determinata epoca; così fa saltare una determinata vita dall'epoca; così una determinata opera dall'opera di una vita. Il raccolto del suo procedere consiste nel fatto che nell'opera è custodita e levata l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca e nell'epoca l'intero corso storico. Il frutto nutriente di quanto è storicamente compreso ha il tempo nel suo interno come seme prezioso, ma privo di gusto.}

La struttura della *Monade* sembrerebbe qui scomposta in un «processo di enucleazione per concentrazioni successive» (RANCHETTI, 1, p. 187); ma, a ben guardare, quella struttura non è qualcosa che vada letta secondo un procedere o uno svolgimento successivo, dato che quanto viene sciolto (come potrebbe la scrittura fare altrimenti?) nella successione *opera-vita-epoca-storia* esige, tacitamente, eppure in modo inequivocabile, di essere colto *in perfetta simultaneità*. La simultaneità dell'*ora*.

Questo modello temporale dell'ora – è noto – proviene (come si ricava peraltro dalla tesi XV (2) (BENJAMIN, 58 Th., xv (2) p. 28), e soprattutto dalla XI (xi, p. 24) dalla concezione ebraica del tempo messianico dove ogni istante (*jede Sekunde*) rappresenta la piccola porta per la quale può entrare il Messia (*die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte*) (loc. cit.). Una concezione affine è anche quella espressa dal pensiero religioso islamico, che – *occasionaliste* – ignora la durata continua (*dahr*), e guarda al tempo come a *une constellation, une «voie lactée» d'instant*. Per l'Islam – scrive Louis Massignon – *seul existe l'instant (hîn o ân)*. Presso i primi psicologi dell'estasi, esso acquisisce la tonalità di un «istante di angoscia» (*yawm al-hasra*), istante *noir et obscur* cui viene negata ogni durata reale ma che ne possiede una «virtuale», intensiva, e che, quale *promesse subsistante de plénitude e persistance «cachée»*, si cristallizza in germe di immortalità – *germe d'immortalité caché, enterré au fond du cœur (tadmîn)*. Secondo Hallâj l'istante integra gli estremi di una profezia della «Realizzazione» (*tahqîq*) che trasfigura per sempre la nostra memoria (Massignon, 3, pp. 319, 321, 324-6). L'«istante del pericolo» (*Augenblick der Gefahr*) in cui si configura la costellazione, che Benjamin per questo definisce «costellazione di pericolo» (*Gefahrenkonstellation*) (BENJAMIN, 32 Pass., N 10 a, 2, p. 595), appare in questa luce come una sorta di traduzione storica e profana di quell'istante «nero e oscuro» che opera una trasmutazione della sostanza mnesica e quindi del rapporto tra passato e presente.

Se, come ha notato Jacob Taubes, Benjamin appartiene spiritualmente a quelle *Stunden der Plastizität* (TAUBES, 1, pp. 64, 65), di cui, nella nostra epoca, si devono ricercare le lampeggianti possibilità, non è escluso che proprio seguendo la eresia materialista benjaminiana, si possa muovere verso un dialogo tra le Religioni del Libro – dunque non solo tra cristianesimo e ebraismo – che sappia distinguersi da quello ufficiale e stantio. Non era stato Benjamin stesso a definire la propria una «concezione mistica della storia» (*mystische Geschichtsauffassung*) condizionata (*bedingt*) dalla relazione tra il profano e il messianico (BENJAMIN, 17 Th.-pol., p. 203)? Il suo materialismo dialettico va letto in questa luce.

I *verhängnisvolle Augenblicke*, gli «istanti fatali» che Creuzer identificava con i σύμβολα, la *fruchtbare Kürze*, la «brevità fruttifera» che lo stesso definì *das Momentane*, vale a dire l'Istantaneo che «nasconde un futuro gravido di conseguenze» (*eine folgenreiche Zukunft verbirgt*) (F. Creuzer, cit. in BENJAMIN, 29 Ur., p. 340), corrispondono, secondo una singolare profanazione – lo abbiamo visto sopra diffusamente (*supra* II, 3, 5) –, alla struttura teoretica che occupa il

centro della conoscenza storica benjaminiana come «costellazione di pericolo», ovvero come configurazione riconoscibile nell'«istante di un pericolo»:

Vergangnes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen “wie es denn eigentlich gewesen ist”. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzte. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt [...] unversehens einstellt.

(BENJAMIN, 58 *Th.*, V, p. 18)

{Articolare storicamente ciò che è passato non significa conoscerlo “come esso è stato veramente”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Nel materialismo storico si tratta di fissare una immagine del passato come essa insorge, inattesa, [...] nel soggetto storico nell'istante del pericolo.}

Si richiede allo storico una speciale «prontezza di spirito» (*Geistesgegenwart*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 7, 2, pp. 586-7) per riconoscere l'Istantaneo in questa apparizione. Prontezza e memoria appartengono così in modo costitutivo alla eresia del materialismo dialettico benjaminiano: «decisivo – scrive Benjamin – è che il dialettico non possa osservare la storia se non come una costellazione di pericolo, che questi, seguendone memore [*denkend*] lo sviluppo, è in ogni momento [*jederzeit*] sul punto di scongiurare» (*Entscheidend ist, daß der Dialektiker die Geschichte nicht anders denn als eine Gefahrenkonstellation betrachten kann, die er, denkend ihrer Entwicklung folgend, abzuwenden jederzeit auf dem Sprunge ist*) (N 7, 2, p. 587).

Possiamo quindi affermare che l'Istantaneo di Creuzer – polo *simbolico* della concentrazione, che nella costellazione si pietrifica in uno speciale equilibrio con il polo *allegorico* della dispersione – si tramuta nell'*Augenblick einer Gefahr* in cui è possibile riconoscere una determinata *Gefahrenkonstellation*. Tale istante del pericolo è l'«ora della conoscibilità» (*Jetzt der Erkennbarkeit*) (N 3, 1, p. 578).

Riconsideriamo quindi il modello temporale della *Jetztzeit* con cui si chiudono le tesi *Über den Begriff der Geschichte* (idem, 58 *Th.*, XVII, pp. 28-9). È stato Giorgio Agamben a segnalare per primo – riprendendo la prospettiva di Taubes su descritta – la sorprendente «corrispondenza letterale» (AGAMBEN, 13, p. 133) tra *il tempo-ora (die Jetztzeit)* delle *Thesen* e *il tempo di ora (ὁ νῦν*

καιρός) (Rm. 11, 5) delle *Lettere* di Paolo. Si tratta di una intima affinità strutturale. Anche l'ora paolino presenta infatti due dimensioni corrispondenti a quelle del modello benjaminiano, e altrettanto inscindibili (cfr. AGAMBEN, 13, pp. 73-6): τύπος e ἀνακεφαλαίωσις, *figura* e *recapitulatio*, cioè relazione figurale e ricapitolazione di tutte le cose nel Cristo (ἀνακεφαλαιώσασθαι τὰ πάντα ἐν τῷ Χριστῷ) (Ef. 1, 10). Per questo «il tempo-ora» (*die Jetztzeit*) e «il tempo di ora» (ὁ νῦν καιρός) non vanno confusi con il «presente», almeno non con il presente in quanto «passaggio» (*nicht Übergang*) (BENJAMIN, 58 *Th.*, XIV, p. 26). Queste formule – «il tempo-ora» (*die Jetztzeit*) o «il tempo di ora» (ὁ νῦν καιρός) – sono i nomi di un modello temporale in cui «la ricapitolazione non è che l'altra faccia della relazione tipologica» (AGAMBEN, 13, p. 76). Queste formule designano l'istante in cui diviene riconoscibile la relazione figurale, ossia *il luogo tipologico di trasformazione del tempo*, la piega in cui il tempo non viene più esperito *cronologicamente*, ma *dialetticamente*.

V. Ritorno

Eppure quanto io dico è stato detto tante volte e con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancor continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole.

C'è il ritorno, sì, ma non è eterno.

La lettura del tempo in cui l'ora non è passaggio ma arresto è stata ricondotta dallo stesso Agamben (AGAMBEN, 2, pp. 106-8) alla concezione gnostica così come ricostruita da Puech, e cioè al tempo pensabile come *ligne brisée* (PUECH, 1, p. 217). A questa prospettiva genealogica va, però, affiancata qualche precisazione.

In primo luogo la gnosi nega recisamente ogni possibilità di lettura figurale poiché niente giustifica né prepara (*rien ne justifie ni ne prépare*) la brusca irruzione di Cristo nella storia (p. 268). Da qui la polemica gnostica, e marcionita in particolare, contro il Dio ebraico. La indipendenza (*Unabhängigkeit*) (HARNACK, p. 76) del Nuovo dall'Antico Testamento, secondo Marcione, non registrerebbe alcun annuncio profetico dell'avvento di Cristo, poiché la sua novità assoluta (*absolute Neuheit*) (*loc. cit.*) è quella di un *deus sine teste* – riferisce Ireneo –, un Dio estraneo e sconosciuto, *qui a nemine*

unquam annuntiatus est (cfr. PUECH, I, p. 243 n. 1). Perfettamente conseguente la rottura di ogni legame con il passato (*le passé est condamné et rejeté; le présent est absolument désolidarisé d'avec lui, comme le Nouveau Testament l'est d'avec l'Ancien*) (p. 243), come anche la dissoluzione della prospettiva storica: *loin d'être – scrive Puech – une continuité une, organique et progressive, où le présent est plenitudo et extensio, expansion et accomplissement du passé sous forme de plenitude, le temps est ici rompu en deux parties que se contredisent et dont la seconde rend vaine et dissout la première. D'une façon plus générale, l'histoire ne sert à rien: elle est, ainsi que toute l'économie ordinaire du monde, l'œuvre du dieu inférieur, et si le Dieu transcendant y intervient subitement à un moment donné, cet événement, que rien ne relie à un antécédent quelconque, brise l'histoire en morceaux et la révèle comme une imposture* (p. 244). Proprio per questa frammentazione della linea storica, che nella concezione cristiana primitiva aveva un ruolo fondativo (da qui la *Conservierung des A. T.*) (A. v. Hamack, cit. in PUECH, I, pp. 143-4 n. 2), il pensiero gnostico si rivelerebbe «antistorico» o «non storico», «indifferente o ostile alla storia» (pp. 244-5).

La conservazione dell'Antico Testamento nella prospettiva cristiana fu possibile solo sulla base di una idea di tempo «rettilineo, continuo, irreversibile e progressivo», teatro di una *Heilsgeschichte* intesa come «storia continua» di una «realizzazione progressiva» (pp. 7 e 228, 9-10 e 230, 12 e 231, 13 e 232). È solo in questo senso che si può intendere la affinità tra la gnosi e il pensiero benjaminiano del tempo: la storia che viene smascherata come impostura e ridotta in pezzi è la storia continua presupposta dal cristianesimo e dalla sua secolarizzazione storicistica. Ma – qui è il punto decisivo – anziché abbandonare integralmente il passato e sacrificarlo alla *novitas*, Benjamin riprende proprio la lettura figurale vuotandola da ogni progressiva realizzazione, e rovesciandone il senso, cioè pensando l'ora come il luogo da cui spiccare il salto felino *verso il passato* (*der Tigersprung ins Vergangene*) (BENJAMIN, 58 *Th.*, XII, p. 24). L'ora, perciò, non appare come il fine in cui il passato strumentalmente si dissolve, bensì *il compimento del passato nella sua rinnovata possibilità*. Il passato appare altrettanto nuovo del presente in cui lo si ridesta. Il rapporto tra i due istanti, tra ora dell'origine (*Ursprung*) e l'ora del suo riconoscimento (*Wiedererkennen*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227), stabilisce una *costellazione tra pari*. Si ricorderà, infatti, che – come recita il nostro paragrafo della *Vorrede* – tra gli elementi di una costellazione si dà coappartenenza reciproca (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2), non preminenza e subordinazione; e che, inoltre, l'idea è la configurazione del rapporto tra l'unico-estremo (e cioè l'ora del riconoscimento dell'*Ursprung*, o della

discoperta dell'*Ursprungssiegel*) (p. 227) «con i suoi pari», *mit seinesgleichen* (cioè con i diversi *Ursprünge*, con le differenti scaturigini storiche).

Il ritorno alla possibilità del passato non è tuttavia eterno, poiché ha luogo solo fino a quando non sarà contenuto nella immane abbreviatura dell'idea, cristallo dell'intero accadere storico, cioè, come si è visto, *bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist* (idem, 32 *Pass.*, N 1a, 3, p. 573), ovvero «bis sie [*scilicet* die geschichtliche Welt] in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt» (idem, 29 *Ur.*, p. 226).

Benjamin assolutizza la lettura tipologica, in quanto tale schema viene sciolto dal presupposto del progresso; la porta all'estremo, poiché la distanza temporale che separa la figura dalla sua realizzazione viene vuotata da ogni idea di gradualità; la rovescia, poiché è il presente a tendersi verso il passato e non viceversa; la radicalizza, poiché l'ora della leggibilità di quello schema segna non la dissoluzione strumentale del passato nel presente, bensì l'arresto che spezza ogni continuità e permette allo storico di riconoscere in modo fulmineo un preciso istante del passato (non certo, come nella gnosi, per cancellarlo indifferenziatamente).

VI. *Mito*

Oltre che per il suo proclamare una novità senza passato, la gnosi diverge dalla concezione benjaminiana del tempo per una ragione ulteriore, intimamente connessa alla prima, vale a dire il generale atteggiamento mitologizzante, che emerge con nettezza proprio in relazione al tempo. Abbiamo a che fare – ha osservato Puech – con un *intemporale* e con un *temporale* concepiti entrambi da un pensiero dalla struttura essenzialmente mitica. «Il mondo intemporale e intelligibile, il Pleroma, perde la sua immutabilità, per divenire il teatro delle avventure successive e cangianti degli Eoni, mentre gli avvenimenti concreti della durata storica sono trasformati in supporti, echi o simboli delle avventure di questo dramma intemporale»; ciò è perché «il mito articola la visione del mondo trascendente e quella della durata storica – il mito che in sé non è né eternità o intelligibilità ellenica, né storia o durata di tipo cristiano» (PUECH, I, p. 269).

Le mythe – scrive Puech – *est de l'intemporel articulé*. La dimensione greca puramente intemporale (*mundus intelligibilis*) e la dimensione cristiana puramente temporale (storicità e incarnazione) si contaminano e trasformano a vicenda. Un dispositivo mitico fa sì che ciò che sembra temporale sia assorbito dall'intemporale e ciò che sembra intemporale sia penetrato dal temporale. Questa articolazione intermedia del mito deforma la concezione greca e quella cristiana, tanto che se ne ricaverebbe l'impressione di un *concept bâtard* (tra eternità greca che subisce delle vicende successive, e storicità cristiana che si fa dramma simbolico), se si omettesse di ricondurre questa lettura del tempo a una *attitude spécifique, autonome*, e quindi né greca né cristiana (pp. 269-70).

Per tale centralità del dispositivo mitico come articolazione tra l'eterno e lo storico, il pensiero gnostico del tempo si allontana sensibilmente da quello benjaminiano che mira invece a dissolvere la mitologia nello spazio della storia (*Auflösung der «Mythologie» in den Geschichtsraum* (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1, 9, p. 571). In un appunto programmatico della sezione gnoseologica del *Passagen-Werk*, Benjamin si propone, in una immagine, di avanzare con l'ascia affilata della ragione nella foresta primigenia del mito per diboscare e bonificare l'area relativa al secolo XIX (N 1, 4, pp. 570-1). Si è creduto di riconoscere in quella ascia la cifra, se non la tara, di «un'eredità illuministica che lo obbligava a vedere nella natura sacra e segreta – quella del mito – solo un *Verblendungszusammenhang*, una «concatenazione dell'accecamiento»» (CALASSO, p. 34). A questo fraintendimento, che rimprovera a Benjamin di avere declinato ogni invito al mito tacitamente rivoltogli da Baudelaire (ponendo così un gravame sulla complessiva interpretazione data dal critico berlinese a un suo autore di elezione), può essere affiancato un secondo, che, con atteggiamento simmetricamente opposto, segnala, approvandola, la «assenza di suggestioni gnostiche» in Benjamin (CACCIARI, 1, p. 205 n. 5; idem, 3, p. 80 n. 5). Tutto dipende qui da cosa si intenda per «gnosi»: se ci si riferisce alla gnosi teosofica o in genere moderna, più o meno “ottimistica”, cui fanno capo le polverizzate *ecclesiolae* della «nebulosa esoterica» novecentesca (cfr. FILORAMO, 2, pp. 53 e ss. in particolare pp. 59, 89, 90, e idem, 1, p. IV n. 1), allora la osservazione è pertinente: Benjamin fu del tutto esente da simili suggestioni e si pronunciò senza reticenze sui *vulgäre mystische Bücher* e i loro splendori velati (BENJAMIN, 37, p. 588). Dove invece per gnosi si intenda il movimento combattuto dagli eresiologi dei primi secoli, allora la affermata «assenza di suggestioni gnostiche» andrebbe se non altro mitigata alla luce degli studi di Jacob Taubes.

Tanto la storicità che la trascendenza sono in Benjamin restituite alla loro purezza. Si pensi infatti al rapporto tra idee e fenomeni. Dal nostro paragrafo della *Vorrede* apprendiamo che, in quanto tale, l'idea appartiene a un dominio altro rispetto al fenomeno; e il paragrafo che a esso segue immediatamente non lascia dubbi in merito, lì dove si legge che non si dà idea nel mondo fenomenico, e che non si stabilisce alcuna relazione tra l'idea in quanto elemento di verità e la *intentio* soggettiva (idem, 29 *Ur.*, pp. 214/25-7, 215, 216). Il contatto violento tra idea e fenomeno è descritto nei termini di uno scontro che ha luogo in determinati istanti della storia. Le incisioni che tale impatto pratica sulla superficie storica sono appunto le discontinuità originarie, gli *Ursprungsphänomene*. Ora, proprio queste discontinuità possono essere avvicinate ai vuoti della *ligne brisée* con cui Puech rappresenta il tempo gnostico. Ma questo non ci autorizza nemmeno per un momento a distogliere la mente dal fatto che la concezione benjaminiana resta estranea a ogni articolazione mitica. L'intelligibile pensato da Benjamin non è soggetto a «turbamento», come invece accade – per esempio, in alcuni testi di provenienza valentiniana – al Pleroma e alle sue emanazioni (Eoni) (HIPPOLYTUS ROMANUS, *Refutatio*, VI, 31, 1-8, pp. 330-3). In Benjamin, le crisi e le discontinuità storiche sono *puramente* intemporalì (*zeitlos*), e tuttavia – come si è cercato di mostrare sopra – solo per esse può essere pensata la *autentica* storicità (cfr. BENJAMIN, 25, pp. 392-3). Le vicende degli Eoni (Αἰώνες) sono invece il segno più eloquente della mediazione mitica tra trascendenza e storia.

VII. *Minorazione*

Nella dimensione del giorno rientrano tutte le misure del tempo. Presente, passato e futuro si stipano nell'ambito del giorno che diventa il paradigma del tempo. Quello che il giorno contiene nella sua smisurata angustia è l'universo intero. Chi ha vissuto un giorno ha vissuto una vita.

La miniaturizzazione è, cioè, la cifra della storia.

Alla luce di quanto precede, quindi, ribadiamo che la lettura benjaminiana del tempo e della storia è assai più prossima – nei limiti sopra indicati – a quella tipologica, e in genere alla relazione cristiana (per quanto problematica e persino aporetica) con il mondano, che non alla visione gnostica, la quale, come è noto, condanna risolutamente la creazione e ne ignora il lamento, benché, si deve aggiungere (ma ciò è rilevabile *solo* in sede di cosmogonia, e non anche in sede di antropogonia, dove «materia e corpo sono condannati in vista della liberazione dell'elemento pneumatico») (SFAMENI GASPARRO, p. 167), sia stato individuato in quella stessa visione il motivo di una «invocazione dal basso», che in un trattato basilidiano diviene persino chiara allusione a *Rm.* 8, 19 e 22 (HIPPOLYTUS ROMANUS, *Refutatio*, VII, 25, 5, pp. 168-9), un motivo che quindi si pone paradossalmente accanto al pessimismo anticosmico lasciando emergere un interesse significativo per la vita in questo mondo (SFAMENI GASPARRO, pp. 165-168, 179 n. 25).

Ma evidentemente è in ambito cristiano che va ricercata la più viva attenzione al fisico, alla umiliazionemondana in quanto tale, dato che, qui, diversamente dalla gnosi, la sofferenza delle creature in genere non risulta posposta a quella dell'essere spirituale caduto nella materia. In questo è possibile leggere una forte affinità con la prospettiva del *Theologisch-politisches Fragment*, in cui Benjamin si interroga su cosa sarà dei gradi minori della vita, di ciò che è naturale e fisico (*weltlich*), e non soltanto sulle sorti di quanto è spirituale (*geistlich*) (BENJAMIN, *17 Th.-pol.*, p. 204). Va tuttavia ricordato che proprio la prospettiva esposta in questo frammento è stata accostata a quel trattato basilidiano cui sopra si alludeva, rintracciando in entrambi i testi un comune rimando a *Rm.* 8, 19 e 22 (cfr. AGAMBEN, *14*, pp. 83 e ss.). Salvo che – si è precisato contestualmente – mentre nella visione gnostica resta ineliminabile una «svalutazione» della natura, il frammento benjaminiano opera una «trasvalutazione», che fa di ciò che è terreno (*das*

Irdische) e profano (*das Profane*) (BENJAMIN, 17 *Th.-pol.*, p. 204) l'«archetipo della *beatitudo*» (AGAMBEN, 14, p. 84). La domanda che Benjamin pone su queste categorie – *weltlich, irdisch, profan* –, e in particolare sulla relazione (*Beziehung*) che le lega alla salvezza e, dunque, al messianico (*auf das Messianische*), costituisce – come egli stesso afferma – uno degli elementi dottrinali essenziali della filosofia della storia (*eines der wesentlichen Lehrstücke der Geschichtsphilosophie*), la quale solo in virtù della interrogazione su quel rapporto può essere definita *mistica*. «E precisamente – scrive Benjamin – una concezione mistica della storia è da esso [ovvero dal rapporto (*Beziehung*) tra *das Profane* e *das Messianische*] condizionata» (*Und zwar ist von ihr aus eine mystische Geschichtsauffassung bedingt*) (BENJAMIN, 17 *Th.-pol.*, p. 203).

Un passo delle *Divinae institutiones* di Lattanzio enuncia la diffusa concezione escatologica, fondata su una lettura figurale della storia, secondo cui *ciò che è minore* – cioè non solo «più piccolo» ma anche «*weltlich*» o «*irdisch*», cioè terreno, e quindi umile, caduco, temporale, profano – contiene in figura, prefigura in sé, le cose grandi:

Saepe diximus minora et exigua magnorum figuras et praemonstrationes esse; ut hunc diem nostrum, qui ortu solis occasuque finitur, diei magni speciem gerere, quem circuitus annorum mille determinat.

(LACTANTIUS, *Div. inst.*, VII, 14, 3, cfr. AUERBACH, 1, p. 68)

{Spesso diciamo che le cose minori e esigue sono figure e prefigurazioni delle grandi; come per esempio questo nostro giorno, definito dall'orto e l'ocaso solari, tiene in sé la immagine del grande giorno, che un ciclo di mille anni delimita.}

Species, che qui traduciamo con *immagine*, è uno dei termini che – accanto, tra gli altri, a *imago* – viene utilizzato al posto di *figura*, o anche in concomitanza con esso, nella accezione di *profezia reale* (cfr. AUERBACH, 1, p. 74). Questo significato rivestono infatti *figura* e *imago* nel *De mundi duratione* di Ilariano, lì dove si dice:

Iste est dies septimus, et sabbatus aeternus et verus, cuius imaginem et figuram tenet sabbatus iste temporalis in Moysi lege conscriptus. Sicut enim populo Iudaico dictum: Sex dies operare opera mundi; septimo autem die qui appellatus est sabbatum, requiesce ab operibus tuis [*Exod.* 23, 12]: [...] transactis scilicet sex diebus (id est sex millium annorum) in quibus eis labor et cruciatus fuit; venit dies septimus et sabbatus verus.

(HILARIANUS, *Chronologia*, XVIII, 2; cfr. AUERBACH, 1, p. 68 n. 24).

{Questo è il settimo giorno e il sabato eterno e vero, la cui immagine e figura è contenuta in questo sabato temporale scritto nella legge di Mosé. Come infatti è stato detto al popolo ebraico: Per sei giorni occupati delle opere del mondo; ma il settimo giorno, che è chiamato sabato, riposa dalle tue opere: [...] trascorsi cioè sei giorni (ossia seimila anni) in cui per essi fu lavoro e tormento, viene il settimo giorno e il sabato vero.}

Dunque il sabato «temporale» *contiene immagine e figura (imaginem et figuram tenet)* del sabato «eterno». È noto che presso i Padri della Chiesa il sabato costituisce una sorta di modello del tempo messianico, per cui i sei giorni della creazione corrisponderebbero a sei millenni della storia universale, ovvero del vecchio eone, e il primo sabato al Regno millenario (AUERBACH, *1*, p. 68). Il *tempo di ora* paolino individua il momento in cui i sei millenni sono al termine, e «questo nostro giorno» (*hunc diem nostrum*) tiene in sé «la immagine del grande giorno» (*diei magni speciem*), delimitato da un *circuitus annorum mille*. Solo che – come il sabato che ne contiene la figura – tale Regno millenario non è un tempo supplementare bensì un *tempo operativo*, in cui si consuma la rappresentazione cronologica del tempo (cfr. AGAMBEN, *13*, pp. 65 e ss.). In termini benjaminiani, il tempo – di cui il sabato «temporale» è immagine – viene esperito *dialetticamente e monadologicamente*, non cronologicamente. Il modello del sabato coincide con quella *Figur* che, secondo la tesi conclusiva di *Über den Begriff der Geschichte*, contiene in scorcio la intera storia della umanità.

Nel Vangelo di Matteo, all'interno del cosiddetto discorso escatologico, si parla di una riduzione del tempo delle tribolazioni finali, un accorciamento che permette di sopravvivere a tali eventi (Mt. 24, 22). Se – come Oscar Cullman ammette implicitamente (CULLMAN, p. 83) – leggiamo il passo alla luce dell'assunto paolino per cui proprio *questo è quel tempo*, e dunque *il tempo contratto è il tempo di ora* – ὁ καιρὸς συνεσταλμένος ἐστίν (1 Cor. 7, 29) –, ne segue che ciò che permette la salvezza non è la riduzione della durata dei patimenti, ma il fatto che ἐν τῷ νῦν καιρῷ, «nel tempo di ora», la natura del tempo, contraendosi (*tempus in collecto est*) (Tertullianus, cit. in HARNACK, p. 85*), muta qualitativamente. Non è la durata dei giorni a abbreviarsi, mantenendo ferma la natura cronologica di questo più corto lasso temporale e riducendo così la durata delle tribolazioni; piuttosto, il tempo viene esperito in modo diverso, proprio come diversamente sono vissute quelle tribolazioni. Di esse si può fare esperienza secondo il *come non* di Paolo: «i piangenti come non piangenti» (οἱ κλαίοντες ὡς μὴ κλαίοντες)

(I Cor. 7, 30). Non si vada in cerca un nuovo stato, dice l'apostolo: piuttosto, si usi in modo nuovo ciò in cui si è (I Cor. 7, 20-1). *Il libero uso del proprio* – così si potrebbe dire mutuando una formula hölderliniana – è ora inaugurato dalla nuova esperienza del tempo, aperta, a sua volta, dalla contrazione di questo. In tale senso, allora, la salvezza non sarebbe possibile – come si legge nella *Vetus latina* al versetto che qui interessa – *nisi minorentur dies illi* (Mt. 24, 22), «se quei giorni non fossero minorati», ovvero – nella *Vulgata* – «abbreviati» (*breviati fuissent*). Viene tradotto così ἐκολοβώθησαν, da κολοβοῦν, che significa tanto «abbreviare» che «mutilare», e dunque «minorare». Lo stesso verbo ritorna nel luogo corrispondente del Vangelo di Marco (Mc. 13, 20).

Si tocca qui un punto decisivo. *Il tempo contratto è leggibile come una minorazione.* La abbreviatura espressa dal modello temporale della *Jetztzeit* benjaminiana, come anche la struttura monadologica dell'oggetto storico, è una *minorazione* del tempo. *Monadica è la immagine di minorità.*

VIII. Ricapitolazione

Viveva come un contemporaneo della fine del mondo. Cosa dalla quale la specie non sembra invece disturbata. Essa se ne disfa con l'idea di tempo. Signore, mille miliardi di anni le bastano? E vi si barrica dentro.

Ma proprio in questo fondamentale tratto escatologico della *theologia* cristiana, vale a dire la ricapitolazione (ἀνακεφαλαίωσις) – cui corrisponde perfettamente la qualità monadica della immagine benjaminiana –, va riconosciuta una forte affinità, quanto meno formale, con la *philosophia* pagana. Alludiamo, più precisamente, alla concezione stoica, di cui Eduard Norden ha rilevato significative tracce in Paolo. Questi avrebbe usato infatti dello stoicismo – che Norden identificò, peraltro, quale *medium* universale del sincretismo religioso del I secolo d. C. – come strumento per veicolare il nucleo di novità della propria predicazione, nucleo di cui fa certamente parte quel ritorno del passato che si annuncia nella promessa della *resurrectio mortuorum* (cfr. PROIETTI, pp. 34-5). Nella visione stoica il passato ritorna, ma nella forma di una abbreviatura del tutto nell'istante presente. L'etica stoica si fonda infatti su una esperienza del tempo nella quale esso diviene oggetto di una tecnica rappresentativa analoga a quella della miniatura (μικροτεχνία)

(GOLDSCHMIDT, 2, p. 209). Sono quella esperienza e questa tecnica che noi poniamo in una stessa costellazione con la ἀνακεφαλαίωσις paolina e la *Abbreviatur* benjaminiana.

At mehercules – esclama Seneca – *magni artificis est cluisse totum in exiguo; tantum sapienti sua quantum deo omnis aetas patet* (SENECA, *Ad Lucilium*, 53, 11, p. 328, cit. in GOLDSCHMIDT, 2, p. 209). Così il passo delle lettere *Ad Lucilium* convocato da Victor Goldschmidt a proposito della μικροτεχνία stoica: «Ma davvero è proprio di un grande artista avere incluso il tutto nel piccolo [Goldschmidt traduce, *d'avoir su enfermer le tout dans un espace insignifiant*]; tanto il sapiente dispone in modo pieno del proprio quanto il dio di tutto il tempo». L'agio del sapiente stoico nel rapporto con il proprio tempo (*sapienti sua aetas patet*) è qui affine all'uso della propria situazione, che, come abbiamo visto, Paolo invita a fare nel segno del *come non* (ὡς μὴ) (1 Cor. 7, 30). La piena e quindi libera disposizione del proprio tempo nell'istante presente, che lo stoico gestisce come la divinità l'eterno, richiede una tecnica simile a quella della miniatura, per cui l'istante abbrevia in sé – *dans un acte d'«attention» et de «concentration»* (GOLDSCHMIDT, 2, p. 210) – la totalità del tempo, quasi fosse modello scorciato dell'αἰών divino:

Il semble alors que l'infinité dispersée et dissipée dans l'*aiôn* se condense et se concentre dans une totalité présente, mais de telle sorte que l'idée d'écoulement et la limitation de l'instant soient conservées; c'est précisément le fragment qui permet de restituer le tout. Et c'est pourquoi, malgré les apparences, le bonheur instantané n'est pas, comme chez Aristote, une trouée faite dans le temps pour atteindre l'éternité, même pour «peu de temps», mais bien un *plenum* temporel.
(GOLDSCHMIDT, 2, pp. 209-10)

{Sembra allora che la infinità dispersa e dissipata nell'αἰών si condensi e si concentri in una totalità presente, ma in modo tale che l'idea del trascorrere e la limitazione dell'istante siano conservate; è precisamente il frammento che permette di restituire il tutto. E ciò perché, malgrado le apparenze, la felicità istantanea non è, come in Aristotele, una breccia praticata nel tempo per raggiungere l'eternità, quand'anche per «un po' di tempo», ma piuttosto un *plenum* temporale.}

Il sapiente stoico rende così *contemporains au présent* quei modi temporali che, invece, l'*expérience vulgaire* estromette dal presente, chiamandoli «passato» e «avvenire» (GOLDSCHMIDT, 2, p. 210). Attenzione e concentrazione necessarie a tale fine designano una sola operazione sul tempo: la abbreviatura che nell'istante raccoglie l'eterno in una rigorosa equivalenza (*rigoureuse*

équivalence) (p. 208). In questo senso, la «*attention*» e la «*concentration*» dello stoico sono singolarmente vicine alla «prontezza di spirito» (*Geistesgegenwart*) richiesta allo storico benjaminiano (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 7, 2, pp. 586-7; *supra* II, 4, 4).

Nella esperienza dell'ora la totalità non è assoluta ma discontinua, poiché la discontinuità e la rarefazione sono ciò che permette la abbreviatura e la concentrazione suprema del tutto. Discontinua è infatti la totalità esperita nell'ora, ma non per questo essa si riduce a totalità *in* potenza. La totalità è colta in modo intensivo e virtuale, e costituisce perciò una compiuta, perfettamente attuale totalità *di* potenza. Nelle parole di Goldschmidt: *une totalité de (non: en) puissance, indifférente à l'acte qui la manifeste, parce que tout contenu partiel et particulier lui est assez pour s'actualiser tout entière* (GOLDSCHMIDT, 2, p. 209).

Come nella miniatura stoica, così in Paolo «tutto il passato è per così dire contenuto sommariamente nel presente». Nella idea della ricapitolazione (*ἀνακεφαλαίωσις*) trova fondamento «la pretesa di un *resto* di porsi come *tutto*» (AGAMBEN, 13, p. 76). Analogamente, nei termini della *Vorrede*, la pretesa del più piccolo (*das Geringste*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225) e della singolarità (*Einzelheit*) di porsi come *Totalität* (p. 227) si fonda sul principio monadologico.

Il resto è dell'ora. «Nel tempo di ora – scrive Paolo – si è prodotto un resto per la elezione della grazia» (*ἐν τῷ νῦν καιρῷ λείμμα κατ'ἐκλογὴν χάριτος γέγονεν*) (*Rm.* 11, 5). L'ora è il tempo del resto (*λείμμα*). Il resto, in relazione al tempo, è *arresto*; *arresto*, nel tempo, di ogni dimensione temporale. Così, nell'ora benjaminiano, non si tratta di un passaggio, come una certa vulgata della idea di «soglia» vorrebbe oggi farci credere, magari isolando un appunto come M° 26 del *Passagen-Werk* (BENJAMIN, 32 *Pass.*, M° 26, v, 2, p. 1025). L'ora è piuttosto «il concetto di un presente che non è passaggio, ma in cui il tempo ristà e perviene all'arresto» (*der Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist*) (idem, 58 *Th.*, XIV, p. 26).

La *Jetztzeit* – resto e arresto del tempo – è quanto resta incommensurabile alla *durata*; eccede la *estensione* temporale poiché è ciò che costitutivamente le manca; deborda e scompagina la *rappresentazione cronologica* del tempo segnandone le discontinuità (solo della estensione si dà infatti rappresentazione). Il discontinuo, si è detto, è quanto rende possibile la

contrazione e la abbreviatura. Dunque, proprio perché fa difetto al corso temporale, il resto può raccogliere in sé la totalità di quel corso, e proprio perché minora e impedisce il suo passare, può concentrarlo in sé. *Il resto sta al tutto come l'ora all'eterno.*

Ciò che, nel tempo, arresta ogni dimensione e rappresentazione è la *intemporalità dell'ora*. L'ora della *intemporalità* è la cesura che rende possibile distinguere e articolare le diverse rappresentazioni del tempo; ma in sé le revoca tutte. Da qui l'idea benjaminiana di una storicità in cui le relazioni tra i diversi eventi siano *zeitlos*, intemporalità, ma non senza rilievo storico (idem, 25, p. 393). Così si presentano infatti i legami tra gli elementi della costellazione. Legami dunque strutturalmente segnati da discontinuità. Ma, allora, come è possibile pensare la costellazione, definita nel nostro paragrafo «eterna» (*ewig*) (idem, 29 Ur., p. 215/3), là dove la immagine che essa esprime, la immagine che si cristallizza in essa, si dà solo «per salti» (*sprunghaft*)? Cosa sarà della costante durata di una immagine eterna, se la immagine vive di interruzioni, se la sua struttura è articolata per arresti? Sarà, qui, possibile intendere l'eterno come ciò che semplicemente *perdura* per un tempo illimitato?

IX. *Eterno*

«la storia è un bambino che gioca»

Ewig («eterno») deriva dal gotico *aizws*, riconducibile all'indoiranico *âyu-*, appartenente alla stessa famiglia del greco αἰών e del latino *aevus* (poi *aevum* sotto l'influsso di *tempus*) (BENVENISTE, I, p. 105). La radice indoeuropea corrispondente è **aiw-* (p. 110). Secondo la ricostruzione di Émile Benveniste, nell'area indoeuropea una stessa idea di eternità tende a costituirsi attraverso una famiglia di parole che indicano «età» e «durata» (limitata, per quanto lunga) (p. 103). *C'est à travers une expérience vitale et immédiate* – egli scrive – *que les premiers penseurs de l'Inde et de la Grèce concevront l'éternité* (p. 111). Una nozione essenzialmente temporale (vita umana) viene così elevata, in modo non del tutto chiaro, alla intemporalità (eternità) (p. 104). Benveniste registra un sostanziale accordo tra l'iranico e il vedico: i termini esprimono in entrambe le aree un significato «concreto e umano»: la forza di vita, che *all'origine è indipendente dalla sua durata* (p. 107). Dai dati

discussi emerge che, nel vedico, *áyus* e *áyu* indicano la forza vitale come principio individuale o universale, suscettibile di identificarsi con la vita stessa o con la sua durata (p. 105). Analogo il valore dell'iranico *áyu*, che, in determinate espressioni, segna il culmine della forza vitale, ovvero l'età che nella vita umana corrisponde alla ἀκμή virile (p. 106). Passando al greco omerico (pp. 107-9), Benveniste rileva – in accordo, a suo dire, con i dati dell'indoiranico – un prevalente significato *concreto e umano* di αἰών, distinto da quello, solo posteriore, *astratto e temporale*, fissato nel *De coelo* di Aristotele (cfr. pp. 107, 109). Solo in un momento più recente, dunque, si sarebbe compiuto il passaggio dalla connotazione umana e concreta, ancora presente in Omero, a quella astratta e temporale, dove con αἰών non si esprime più una vita *indipendente dalla durata*, bensì la *durata* della vita, *l'espace de temps où dure la force vitale* (p. 109). Una volta che le forme avverbiali derivate, con il significato di «sempre», prendono a designare la incessante successione delle generazioni, ovvero ciò che perpetuamente ricomincia secondo una ripetizione costante (*loc. cit.*), αἰών assume il valore di *recréation incessante* e eternità ciclica. Così – osserva sempre Benveniste – è possibile riconoscere in αἰών la vecchia dottrina ionica, nonché brahmanica, e forse anche mazdea, dell'eterno ritorno: il circolo (κύκλος) diviene la *projection sensible* dell'αἰών (pp. 111, 112). Il punto estremo in direzione di un senso «astratto e filosofico» viene toccato infine dal significato di αἰών come *eternità intemporale* (p. 110). Da principio immanente all'uomo – conclude Benveniste –, αἰών finisce così per designare ciò che trascende il tempo e l'universo (p. 112).

È stato tuttavia obiettato a questa ricostruzione che, nei testi omerici, e in particolare nei luoghi in cui αἰών risulta affiancato da ψυχή, se è giusto ritenere che non si tratti di una «semplice ripetizione», i due termini dovrebbero assumere significati distinti: per cui se ψυχή è «il soffio che anima il corpo», αἰών in queste occorrenze significative non esprimerà, in modo ultroneo, una nozione pressoché equipollente, cioè quella di «procreative life-fluid» (ONIAN, p. 251), o, in genere, pura forza vitale, ma designerà piuttosto «la forza vitale in quanto essa, nell'essere vivente, è percepita come un che di temporale, come qualcosa che <dura>; cioè come *l'essenza temporalizzante* del vivente» (AGAMBEN, 2, p. 76). Sarebbe questa «la sola interpretazione che permette di ricondurre a un insieme coerente i vari significati» di αἰών. Di più: αἰών è in tale prospettiva la intima temporalità del vivente, e, al limite, dove il vivente sia uomo, αἰών finisce quasi per designare la sua stessa «storicità» (*loc. cit.*).

Può dunque essere contestato il naturale esito – o quella che Benveniste chiama *une véritable fatalité linguistique* (BENVENISTE, 1, p. 111) – per cui la vicenda semantica di αἰών si concluderebbe in una idea di eternità quale eterno ritorno. Se αἰών è «essenza temporalizzante del vivente», prossima all'intimo senso storico del tempo vitale umano, allora potrà essere revocata la sua rappresentazione circolare. La temporalizzazione della vita non sarà semplicemente la astratta durata temporale cui Benveniste riduce la definizione aristotelica (pp. 107, 109), ma essenza storica della vita umana.

Se infatti αἰών è la essenza temporalizzante che rende possibile la espressione storica della vita umana, e se – in sostanziale accordo con la prospettiva benjaminiana per cui la storia va intesa secondo il principio monadologico – *la miniaturizzazione è la cifra della storia* (AGAMBEN, 2, p. 75), non stupirà allora che proprio αἰών, nel passo del *De coelo* aristotelico convocato da Benveniste, presenti una struttura temporale che non contrasta affatto con una simile lettura del tempo storico, ma anzi ne rende possibile il pensiero e la esperienza, e per di più, in un certo senso, la estende al grado cosmico, visto che proprio quella struttura temporale aionica esprime il supremo raccoglimento della complessiva durata vitale – limitata e lineare (χρόνος) – di ogni singola cosa:

καὶ γὰρ τοῦτο τοῦνομα θείως ἔφθεγκται παρὰ τῶν ἀρχαίων. τὸ γὰρ τέλος τὸ περιέχον τὸν τῆς ἐκάστου ζωῆς χρόνον, οὐ μὴθὲν ἔξω κατὰ φύσιν, αἰὼν ἐκάστου κέκληται.

(ARISTOTELES, *De coelo*, 279a, 22-25 / 1, 9, p. 239)

{Questo nome [*scilicet* αἰών] si direbbe pronunciato dagli antichi quasi per divina ispirazione. Si dice infatti αἰών di ogni singola cosa l'ultimo termine che racchiude in sé [τὸ περιέχον] il tempo [χρόνον] di ogni singola vita, al di fuori del quale non è più nulla secondo natura.}

(trad. di E. Coccia, in COCCIA, 1, p. 4; trad. mod.)

Una glossa di Emanuele Coccia recita a proposito: «Questo tempo, il tempo che abbrevia e raccoglie ogni tempo, è quanto il mondo greco chiamava *aion*, l'eterno. L'eterno infatti non è, per Aristotele così come per il Medioevo, ciò che ha semplicemente durata infinita» (COCCIA, p. 4).

Seguendo tale prospettiva si spezza dunque quel circolo che, secondo Benveniste, chiude finito e infinito nella perfetta sintesi espressa da αἰών:

«Au regard du temps – del tempo in quanto αἰών, si intende –, chaque élément de l'univers est à la fois fini et infini: fini, parce qu'il se meut dans une durée limitée; infini, parce qu'il réintègre sans trêve sa durée finie. La synthèse du fini et de l'infini s'accomplit dans le *cercle*» (BENVENISTE, 1, p. 112). Nell'αἰών in quanto raccoglimento monadico, invece, il circolo si incrina, dando luogo a una linea cronologica frammentata, che può, proprio in virtù delle sue lacune, essere contratta in modo intensivo in un solo istante aionico. Ma qui non si tratta evidentemente di una perfetta sintesi tra finito e infinito, bensì – mutuando la terminologia benjaminiana – di una «non-sintesi» (*Nicht-Synthesis*) (BENJAMIN, 8 Prog., p. 166), di una «dialettica in stato di arresto» (*Dialektik im Stillstand*) (idem, 32 Pass., N 3, 1, p. 578; cfr. P° 4, p. 1035), i cui elementi si mostrano sospesi nel più aspro conflitto, senza perciò dare luogo a un elemento ulteriore, unitario, sintetico; e dunque, al tempo stesso, restando separati in una irrevocabile distanza. Non una sintesi perfetta, come quella simboleggiata dal cerchio, quindi, né una linea cronologica continua, bensì una via lattea di istanti concentrati in una immagine micrologica, dove cosmo e storia si fissano nell'eterno di una perfetta caducità. Questa, appunto, la *ewige und totale Vergängnis* del *Theologisch-politisches Fragment* benjaminiano (idem, 17 Th.-pol., p. 204).

La essenza temporalizzante della vita umana non è la totalità della complessiva durata vitale, limitata e lineare, totalità continua e assoluta del χρόνος; la essenza temporalizzante è la suprema abbreviatura di questa durata, e dunque totalità discontinua e intensiva, cioè αἰών. Per questo la storicità esprimibile attraverso la struttura monadologica dell'αἰών non ha natura temporale, cronologica. Essa è al contrario, *non cronologica*, poiché della linea di χρόνος rappresenta una vertiginosa abbreviatura, una abbreviatura che mette radice nella lacuna in cui si interrompe quella linea stessa. La storicità è in tale senso *intemporale*. In modo non dissimile, lo stoicismo wittgensteiniano pensa la più perfetta «intemporalità» (*Unzeitlichkeit*) (WITTGENSTEIN, 2, 6.4311, p. 174) distinguendola dalla «infinita durata» (*nicht unendliche Zeitdauer*). La eternità (*Ewigkeit*) è appunto intemporalità: «allora – conclude Wittgenstein – vive in eterno chi vive nel presente» (*dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt*) (loc. cit.). Il presente è la lacuna nel χρόνος in cui si insinua la miniatura storica di αἰών. L'eterno, dunque, non riposa semplicemente di là dal tempo, ma ha intimamente a che fare con esso, con il suo più intimo nucleo, costituendo tale intemporalità la cesura attuale di tutte le dimensioni temporali e condizione per la *vita presente*. Si potrebbe dire che l'intemporale (*zeitlos*)

delle relazioni tra gli oggetti storici benjaminiani e la intemporalità (*Unzeitlichkeit*) wittgensteiniana come espressione vitale dell'eterno costituiscano due esperienze del tempo che comunicano attraverso la concezione stoica del presente.

La *Ewigkeit* in quanto *Unzeitlichkeit*, ha osservato Massimo Cacciari, non va intesa «come dimensione *assoluta* del tempo ma come l'Indifferenza di tutte le sue dimensioni» (CACCIARI, 4, p. 280 n. 1). «Aión può variamente congiungersi a queste espressioni, può 'giocare' con esse, ma il suo timbro rimane inconfondibile: è quello di un tempo incatturabile, poiché senza durata, e *indifferente* a passato o futuro, altrettanto *arché* che ultimo (*Ap.* 22, 13)» (p. 299). Qui, origine e termine non si richiudono l'una contro l'altro in un circolo, ma si fronteggiano sul medio dell'*ora*. In tale confronto e scontro insite una totalità contratta, una vita intera, un αἰών. La relazione tra l'ora e l'eterno è perciò pensabile solo se la totalità dell'eterno non risulti qualcosa di sciolto dal tempo, ma come il suo midollo spinale e, insieme, la spina nella sua durata.

Presente è l'istante segnato dalla manifestazione della *reine Gewalt* intesa in senso strettamente benjaminiano, e cioè come violenza puramente mediale che ingenera un arresto nella *historische Dauer*, la durata storica meramente cronologica. Presente è l'ora in cui l'agire diviene puramente mediale, cioè etico. Questi momenti di pura medialità, Werner Hamacher li qualifica *unzeitig* e *anachronistisch* (HAMACHER, 1, pp. 342, 359 n. 3). *L'ora aionico è un violento arresto temporale che appartiene alla «Unzeit» della storia genuina.*

In un noto frammento eracliteo αἰών assume le fattezze di un fanciullo: «αἰών è fanciullo che gioca con le tessere di una scacchiera: del fanciullo è il regno» (αἰών παῖς ἐστὶ παίζων πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιληίη) (HERACLITUS, 2, 48, pp. 24; cfr. idem, 1, 14 A 18, pp. 34-5). Egli *gioca* tutte le dimensioni del tempo (cfr. CACCIARI, 4, p. 288). In ognuna di esse αἰών è il gioco, vi insiste in quanto resto che non può essere assegnato completamente all'una o all'altra, e che perciò le indetermina, ostacolandone la sicura distinzione. Αἰών è vita piena di tempo che manca di durata e dunque di rappresentazione. È vita di tempo in quanto minorità della durata (poiché solo della durata si dà rappresentazione e misura). In questo senso l'αἰών è «il perfetto Effimero» – ciò che non dura ma che nella sua piena caducità, nel suo cadere, è eterno. Secondo l'αἰών il «più misero *questo*» può intercettare l'«inconsumabile» (p. 290 n. 1).

Tutto il tempo di una vita si compie raccogliendosi nell'ora del perfetto Effimero, inconsumabile solo in quanto effimero. Il perfetto Effimero sta *tra* l'istante in quanto «inconsumabile», che raccoglie e interrompe «tutti i tempi», e l'istante del «più misero *questo* di vita assegnato ai mortali» (p. 290 n. 1). «Aión è altrettanto *akmé* della potenza, che *akmé* della miseria» (p. 290):

La sua sovranità non si costituisce sulla figura determinata della potenza, ma sulla pura indifferenza di potenza *e miseria*. Così, allora, il frammento di Eraclito (DK 52) dovrà *anche* essere letto: un *pau-per*, un *pavidus puer*, un breve, da poco (*paúros*, lat.: parvum) momento è l'Aión – come un bimbo indifeso. Fugace come un respiro è l'Aión, che abbandona Patroclo (*Iliade*, XVI, 453); *psyché* = spiritus, fiato; Aión = vita – ma la vita, qui, in tutta la fugace miseria della sua stessa potenza (è la vita di Patroclo, dell'eroe).

(CACCIARI, 4, p. 289)

È possibile così rileggere l'αἰών e la ψυχή omerici in una endiadi. Αἰών come fugacità della vita, caducità eterna del respiro psichico.

La contrapposizione tra l'istante in quanto «ri-taglio» del continuo e l'«Aión-Aevum-Ewig» è – così giustamente Cacciari – una contrapposizione astratta, una astrazione malfatta, in quanto «fa dell'eterno un ab-solutum dal tempo» (CACCIARI, 3, p. 88). Ciò che qui si chiama «ri-taglio» non è il momento puntuale, poiché è precisamente di una serie di momenti puntuali che si costituisce il continuo. Al modello temporale benjaminiano, la *Jetztzeit*, istante che si pone nel tempo come la sua cesura e il suo resto (entrambi i significati tiene in sé il termine *ritaglio*), va assegnato lo statuto di elemento terzo e non-sintetico tra il momento semplicemente effimero della serie e l'eterno:

Già la grande scolastica (ebraica, araba, cristiana) non si limita affatto a contrapporre al Nunc stans del divino il nunc fluens della creatura, ma vi aggiunge un terzo: il tertium datur è il *Nunc instantis*, la dimensione dell'*improvviso frattanto*, tanto improvviso, epperò tanto *attuale* da non essere quasi avvertito come momento del tempo. Una dimensione di *perfetta* caducità: il momento più improvviso (caduco come l'Angelo Nuovo) ha per nome l'attimo che arresta, che ri-taglia il continuum. Il vero nome del più effimero, il nome della sua *idea*, è Nunc instantis. La «piccola porta», di cui Benjamin parla, è immagine di questo nome. Come ogni porta, essa tiene a due lati che unisce proprio col separare, Hodie e nunc fluens, polarità inscindibile, inseparabile differenza.

(CACCIARI, 3, pp. 88-9)

Non: «semplicemente effimero» è l'ora, bensì: «il perfetto Effimero» (CACCIARI, 3, p. 85). *L'ora – o meglio la configurazione che nell'ora diviene riconoscibile – è la immagine del rapporto tra caduco e eterno, profano e salvezza, fenomeno e idea. È «il perfetto Effimero» a individuare questa figura, non il «semplicemente effimero». Poiché è in quanto profano che esso è salvo e ha accesso alla eternità. O meglio, né salvo né abbandonato, è eternamente insalvabile, e per questo perfettamente beato. In questo senso Benjamin pensa la restitutio in integrum e la beatitudo (Glück) di ciò che è mondano (weltlich), profano (profan), terreno (irdisch) come una «eterna e totale caducità» (ewige und totale Vergängnis) (BENJAMIN, 17 Th.-pol., pp. 203-4). Questa perfetta caducità, questo perfetto effimero, rappresentano l'istante in cui si cristallizza, nel beato insalvabile, la configurazione del rapporto tra la categoria del profano e quella del messianico. La immagine dell'insalvabile è ciò che chiamiamo immagine di minorità. Αἰών il fanciullo (παῖς) è il suo tempo – caduco e eterno, scheggia e tutto, povero e potente.*

Di αἰών, «vocabolo magico» – scrive Giorgio Colli – «che corre nella tradizione greca dalle origini al tramonto» (COLLI, 3, p. 53), la costellazione benjaminiana conserva segretamente la natura di δισσός λόγος, una unità duale e indialezzabile. Il tempo che scandisce la ewige Konstellation è αἰών, «akmé della potenza» e «akmé della miseria» (CACCIARI, 4, p. 290): la ewige Konstellation è, sì, coappartenenza (Zusammengehörigkeit) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/2) raccoglimento (Einsammlung) (p. 215/22), salvezza (Rettung) (p. 215/26), ma solo di dispersi in quanto dispersi.

È su questa via che si incontra la *vita eterna dell'idea*. Possiamo quindi concludere che il contributo dato da Benjamin alla *Erneuerung* (cfr. p. 217) della teoria delle idee non va certamente ricercato nel senso della eterna durata dell'idea in sé, cioè in quanto separata dal fenomenico. Né può la peculiarità di tale contributo essere individuata nel fatto che la relazione tra il fenomeno e l'idea sia nella rappresentazione. Piuttosto, è la natura della stessa rappresentazione (*Darstellung* o *Repräsentation*), il *Darstellungsmodus* in cui si esprime, quale costellazione, la totalità e la eternità dell'idea, a costituire la prestazione specifica del pensiero di Benjamin in merito al rinnovamento di quella teoria. Legge allegorica e principio monadico informano essenzialmente la costellazione. Questa la peculiarità del suo *Darstellungsmodus*.

Si comprende perciò il senso in cui Benjamin scrive di una *mystische*

Geschichtsauffassung (idem, 17 Th.-pol., p. 203). Genuinamente mistica è quella concezione della storia che fa i conti con il rapporto (*Beziehung*) tra il profano e il messianico, tra il caduco e la sua salvezza (*loc. cit.*). Traducendo in termini gnoseologici, autenticamente mistica sarebbe quella teoria della conoscenza che fa i conti con la *relazione* tra il fenomeno e l'idea, senza limitarsi a constatare e ribadire la loro – certo essenziale, irreparabile – separazione (*Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben*) (idem, 29 Ur., p. 215). La loro relazione è infatti metessica, un unire senza confondere. “*Unir sans confondre*”, *voilà précisément ce qui constitue la participation* (V. Brochard cit. in GOLDSCHMIDT, I, p. 81 n. 3; *supra* II, I, 8; *infra* II, 5, 10).

Forse ora siamo in grado di cogliere la apicale differenza tra la immagine “eterna” del passato espressa dalla rappresentazione storicistica (*Der Historismus stellt das “ewige” Bild der Vergangenheit*) (idem, 58 Th., XIV, p. 26), e la immagine della conoscenza storica costituita da quelle che Benjamin, nel nostro paragrafo della *Vorrede*, chiama «costellazioni eterne» (*Die Idee sind ewige Konstellationen*) (idem, p. 215/3). Nulla è più stridente della dissimiglianza tra le rispettive totalità che queste rappresentazioni esprimono. Estensiva e assoluta, cronologica e temporale, l'una; intensiva e per salti, monadica e intemporale, l'altra. Quella, cronolatrice, aderisce completamente alla *Kausalitätslinie*; questa, aionica, risiede nell'ora. «Nella dimensione del tempo come *Jetztzeit* che ‘eccede’ la mera durata, come attimo o istante, ci è data – scrive Cacciari – l'unica rappresentazione dell'idea, dell'eterno dell'idea» (CACCIARI, 3, p. 87).

Nelle configurazioni ideali, che solo nell'ora divengono riconoscibili, e solo nella *Jetztzeit* si cristallizzano, il disperso si consegna all'eterno in quanto disperso. La costellazione è infatti il cristallo in cui le forze di dispersione si sono fissate nel culmine del loro scontro con quelle di raccolta. Gli unici-estremi che compongono la costellazione non sono parti complementari di un tutto ma resti e frammenti che, solo restando tali, alludono a una determinata totalità. *Alludono, ovvero rappresentano per salti*: per questo la immagine che si compie nella costellazione è *sprunghaft*, discontinua (BENJAMIN, 32 Pass., N 2a, 3, p. 577). In questa discontinuità è la origine (*Ursprung*) e la natura dialettica della immagine. Gli estremi che essa raccoglie non si complementano dissolvendosi nella unità senza salti (*sprunglose Einheit*) e, per questo, falsa (*falsche*) (idem, 29 Ur., p. 213), ma si eternano in quanto estremi. La loro immagine è *immagine di minorità*. Una perfetta, insalvabile minorità.

I. *Conoscibilità*

La différence entre reconnaître et comprendre renvoie à deux facultés distinctes de l'esprit

Non ogni oggetto è in ogni momento conoscibile. Vi è un tempo giusto per riconoscere, in un fenomeno, la struttura monadica, e, attraverso tale riconoscimento, farlo accedere, esponendo appunto quella struttura, alla molteplicità limitata e numerabile della costellazione. Vi è un *determinato* ora della conoscibilità per un *determinato* insieme di oggetti (cfr. BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, I, pp. 577-8).

Jetzt der Erkennbarkeit, «ora della conoscibilità», costituisce – come è noto – un sintagma centrale nel vocabolario teoretico benjaminiano. Dalla probabile prima occorrenza in un frammento databile intorno al 1920-21 titolato *Erkenntnistheorie* (idem, 13, p. 46), fino alla sezione *Erkenntnistheoretisches* della *Passagenarbeit* (idem, 32 *Pass.*, N 3, I, pp. 577-8; N 9, 7, pp. 591-2), e ai materiali relativi a *Über den Begriff der Geschichte* (idem, 57, pp. 125, 129), tale formula lascia ripetutamente, sia pure in modo intermittente, la sua traccia, per divenire, infine, nelle *Thesen*, «Augenblick», attimo della conoscibilità (idem, 58 *Th.*, IV, p. 18).

Questo «ora» è – come abbiamo cercato di mostrare – un tempo dalla struttura monadologica, cioè aionica. *Αἰών* è infatti, per i fenomeni raccolti in costellazione, il tempo-ora della perfetta *simultas* in una comune conoscibilità. Cogliere il tempo della conoscibilità significa esperire il tempo come *αἰών*, significa cioè «condensare in un unico istante tutti i tempi che la tradizione moltiplica e separa, aprendo il luogo in cui essi possono contrarsi nell'assoluta simultaneità della loro conoscibilità» (COCCIA, I, p. 4).

La monade si definisce nell'ora della conoscibilità. La monade, abbiamo detto, è la immagine dialettica che, cristallizzandosi, compie la figura della costellazione nell'istante della massima tensione tra raccoglimento e dispersione. Questo istante di arresto (*Stillstellung*), che nella gnoseologia benjaminiana segna il culmine teoretico, è arresto del movimento dei pensieri (*Bewegung der Gedanken*), interruzione da cui, solo, si dispiega il

pensiero (Denken) (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), pp. 26-7).

La istantaneità dell'arresto va pensata secondo il modello temporale dello *Jetzt*. L'immagine dialettica si cristallizza (*kristallisiert sich*) nel culmine dello scontro tra raccoglimento e dispersione, poiché l'arresto avviene nel momento in cui le tensioni abbiano saturato la costellazione (*Wo das Denken in einer von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich innehält*) (*loc. cit.*). Il moto dei pensieri «si arresta improvvisamente», *plötzlich innehält* (*loc. cit.*). L'improvviso di questo arresto ha natura aionica. Il relativo *Jetzt* non individua un punto del movimento concatenante nel tempo dei pensieri, ma la lacuna temporale che è αἰών del pensiero.

È come monade che la costellazione si cristallizza nell'istante. *L'istante stesso è una monade temporale*. Cioè la immagine di una abbreviatura di tempo. Una immagine aionica. L'immagine stessa dell'ora della conoscibilità.

Dove il riconoscimento ha a che fare con la conoscibilità, esso è sempre istantaneo. Ha luogo nell'istante. Anzi, l'istante è talmente essenziale a tale riconoscimento che Benjamin può scrivere di una *Agnoszierung des «Jetzt»*, un riconoscimento *dell'ora*, formula che evidentemente intende qualcosa di diverso dalla mera indicazione temporale di un riconoscimento che avvenga *nell'ora*:

Geschichtliche Wahrheitserkenntnis ist nur möglich als Aufhebung des Scheins: diese Aufhebung aber soll nicht Verflüchtigung, Aktualisierung des Gegenstandes bedeuten sondern ihrerseits die Konfiguration eines *schnellen* Bildes annehmen. Das schnelle kleine Bild im Gegensatz zur wissenschaftlichen Gemütlichkeit. Diese Konfiguration eines schnellen Bildes fällt zusammen mit der Agnoszierung des «Jetzt» in den Dingen. Aber nicht Zukunft. Surrealistische Miene der Dinge im Jetzt, spießige in der Zukunft. Der Schein der hier aufgehoben wird, ist der, das <F>rühre sei im Jetzt. In Wahrheit: das <J>etzt das innerste Bild des Gewesenen.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, O° 81, pp. 1034-5)

{Conoscenza storica della verità è possibile solo come levamento della apparenza: questo levamento però non deve significare volatilizzazione, attualizzazione dell'oggetto, ma presupporre da parte sua la configurazione di una *rapida* immagine. La piccola immagine rapida in contrapposizione alla placidità scientifica. Questa configurazione di una rapida immagine coincide con il riconoscimento dell'«ora» nelle cose. Ma non futuro. Surrealistico l'aspetto delle cose nell'ora, triviale nel futuro. La apparenza che viene qui levata è che il passato sia nell'ora. In verità: l'ora è la più interna immagine di ciò che è

stato.}

L'«ora», qui, è una segnatura, un segno di riconoscimento. Se si tiene conto che questo ora è essenzialmente l'ora della conoscibilità, esso può essere accostato al «sigillo di origine», l'*Ursprungssiegel* della *Vorrede*, che è una segnatura del tutto analoga all'«ora» poiché segna i fenomeni rendendo possibile, in essi, il *riconoscimento della origine*, cioè dell'«*Ursprung*», e quindi la loro raccolta intorno a una unica idea nella costellazione. Si badi bene che tale sigillo è condizione di possibilità del riconoscimento e della raccolta, poiché, nei fenomeni, indica la più interna struttura (*innerste Struktur*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227), e a volte sembra coincidere con essa. Analogamente, nell'appunto trascritto sopra, «l'ora è la più interna immagine di ciò che è stato» (*das Jetzt das innerste Bild des Gewesnen*). Se solo si ponga mente alla relazione essenziale che – come si è visto diffusamente in precedenza (*supra* II, 2, 8; II, 3, 10) – Benjamin stabilisce tra interno e monade, risulterà che tanto la segnatura dell'ora quanto il sigillo di origine individuano l'*interno monadico* del fenomeno riconosciuto come elemento della configurazione ideale, e segnano in esso *il luogo della conoscibilità*.

Le tre occorrenze dell'aggettivo *schnell*, che, nell'appunto sopra richiamato, accompagna immancabilmente *Bild* (BENJAMIN, 32 *Pass.*, O° 81, p. 1034), sottolineano con insistenza la fugacità della immagine. Questa brevità temporale fa *pendant* alla ridotta dimensione spaziale. Sempre nello stesso appunto, infatti, la immagine è *klein* (*loc. cit.*). Anzi, *das schnelle kleine Bild*, «la piccola immagine rapida», sembra costituire una endiadi, in cui rapidità e piccolezza, fugacità e minutezza non possono che alludere a una *monade*.

Nei testi di Benjamin, la immagine dialettica è costantemente legata all'ora. I ripetuti riferimenti al balenare, all'apparire fulmineo – si pensi all'*aufblitzendes Bild* (idem, N 9, 7, pp. 591-2; idem, 53, p. 682; idem, 58 *Th.*, IV, p. 18; idem, 57, pp. 109, 116, 127, 129), alla sua *Flüchtigkeit* (pp. 109, 110) –, indicano non solo che la immagine si mostra nell'ora, ma che tra ora e immagine vi è un legame essenziale, una coincidenza di struttura. In entrambi i casi si tratta di una struttura monadica. Cioè aionica.

Per cui riconoscere l'ora è riconoscere la abbreviatura immaginale – scorcio di tempo (*schnelles Bild*) e spazio (*kleines Bild*) (idem, 32 *Pass.*, O° 81, p. 1034) – che le cose portano ripiegata e concentrata aionicamente nel loro grembo. Qualcosa di affine a questo raccoglimento nell'intimo esprime il

sintagma *figuram gerere*, di cui Erich Auerbach ha sottolineato la insistente ricorrenza presso i più antichi scrittori ecclesiastici latini (AUERBACH, 1, p. 72). Analogamente, per Benjamin, ogni ora è in gestazione. E la figura monadica è costantemente pregna di tempo.

Un appunto confluito nel *Passagen-Werk* afferma che «il tempo reale» (cioè l'autentico tempo storico) entra nella immagine dialettica (cioè nella monade) non nella sua grandezza naturale, bensì «nella sua più piccola figura» (*Die reale Zeit geht in das dialektische Bild nicht in natürlicher Größe sondern in ihrer kleinsten Gestalt ein*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, Q° 21, p. 1038). Si ponga mente, leggendo di questa *reale Zeit* («tempo reale»), alla *reale Welt* («mondo reale»), cioè alla penetrazione di tutto quanto è reale (*tief in alles Wirkliche zu dringen*) (idem, 29 *Ur.*, p. 228), che, nel paragrafo *Monadologie* della *Vorrede*, descrive il compito della rappresentazione monadologica. La realtà si presenta qui come nucleo monadico del puro conoscibile. Il nucleo reale dell'empirico è l'interno in cui è miniata l'immagine del mondo (*das Bild der Welt*), la monade (*loc. cit.*). Per cui, legando il tempo reale al mondo reale è possibile asserire quanto segue: *la monade è una miniatura temporale leggibile nell'ora; l'ora è una miniatura immaginale leggibile come monade.*

Che il tempo dell'immagine presenti una struttura monadica, può essere ricavato indirettamente da un altro frammento, sempre relativo al progetto sui *passages*:

Doch Wahrheit ist nicht – wie der Marxismus es behauptet – nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, 2, p. 578)

{Tuttavia la verità non è – come afferma il marxismo – solo una funzione temporale del conoscere ma è legata a un nucleo di tempo che annida insieme nel conosciuto e nel conoscente.}

Non è difficile riconoscere nel nucleo di tempo (*Zeitkern*) la intima struttura della monade temporale, la concentrazione aionica della conoscibilità. In un altro appunto si mette a fuoco un nucleo (*Kern*), anch'esso implicitamente temporale, all'interno dell'oggetto storico:

Die Gegenwart bestimmt an dem Gegenstand der Vergangenheit, wo seine Vor- und Nachgeschichte in ihm auseinandertreten, um seinen Kern einzufassen.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 11, 5, p. 596)

{Il presente precisa in relazione all'oggetto del passato dove, in questo, pre- e post-storia si separano l'una dall'altra per contornare il suo [*scilicet* dell'oggetto del passato] nucleo.}

Ecco che qui il nucleo di tempo, cioè il presente (*Gegenwart*) o – possiamo aggiungere – l'ora (*Jetzt*), occupa il posto, tra pre-storia e dopo-storia, che nella *Vorrede* (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226) è riservato alla origine (*Ursprung*). Dunque *l'ora e la origine, considerati come signature, indicano nel fenomeno un unico luogo di conoscibilità.*

Il metodo benjaminiano, benché costellato di *détours*, di *Umwege*, non adotta il pathos della ricerca interminabile, e non prosegue né innesca alcuna *unendliche Aufgabe*. Il tempo della conoscibilità è, per Benjamin, istantaneo. Tale istantaneità conoscitiva richiama l'«improvviso», l'ἔξαίφνης della settima Lettera platonica. «Attimo», lo definisce Carlo Diano, «che è tra la stasi e il moto» (DIANO, 2, p. 232). Simile perciò alla *Stillstellung*, all'arresto in cui si fermano i pensieri e il pensiero si dispiega (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), pp. 26-7), arresto cui, non a caso, Benjamin affianca la icastica *immobilité hésitante* di Focillon (idem, 57, p. 149). «Nei domini con cui abbiamo a che fare – recita la apertura della sezione gnoseologica del *Passagen-Werk* – si dà conoscenza solo in modo fulmineo» (*In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft*) (idem, 32 *Pass.*, N 1, 1, p. 570). Questa istantaneità è il tempo di quell'arresto.

Nel suo commento alla settima Lettera di Platone, Giorgio Pasquali ha rilevato, insistendovi più volte, che la «subitanità» dell'«atto della conoscenza» (PASQUALI, p. 108), in cui, come peraltro nella esperienza quotidiana, «il passaggio dal non capire al capire avviene in un attimo» – «come per una luce che si accenda nell'anima, quasi vi fosse balzata dentro una scintilla» (p. 92) –, non deve essere ricondotta alla esperienza mistica, bensì alla conoscenza discorsiva (p. 109). Ma nei domini perlustrati da Benjamin, la conoscenza istantanea, pur definendosi interpretazione oggettiva (*objektive Interpretation*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 214/20, 215/1, 228), è qualcosa di simile a una *προσωποληψία*, una parzialità, un riguardo, vorremmo dire, per l'unico-estremo in ogni ente. Perciò la «teoria della conoscenza che viene» (*kommende Erkenntnistheorie*) (idem, II, 1, p. 163), così come formulata e praticata da Benjamin, ha a che fare non con una conoscenza intenzionale ma con una sorta di *riconoscimento prima facie* (STIMILLI, 2, p. 4). Un riconoscimento istantaneo, appunto. Diversamente perciò dalla lettura

dell'«improvviso» platonico offerta da Pasquali, l'istante benjaminiano non corrisponde a quello in cui si consegue esclusivamente un certo *quantum* di conoscenza discorsiva. Non per questo si deve pensare che il pensiero benjaminiano ceda alla misologia. Come vedremo, nella propria teoria Benjamin non cerca soltanto un *Gegenstand der Erkenntnis*, un oggetto di conoscenza (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209).

II. Conoscenza

Walter Benjamin confessò una volta di riuscire a esprimersi in un tedesco migliore di quello della maggior parte degli scrittori della sua generazione soprattutto per aver osservato per vent'anni un'unica, semplice regola: "Non usare mai la parola io tranne che nelle lettere".

La rappresentazione come *détour*, la *Darstellung als Umweg* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208), non è uno strumento conoscitivo in senso intenzionale. In essa si concreta il gesto teoretico che impone una interruzione e fa cadere una cesura tra soggetto conoscente e oggetto della conoscenza. Questo luogo intermedio è una zona di *integrale neutralità*.

Secondo la *Ipotesi metafisica* di Giorgio Colli esisterebbe nel dominio teoretico qualcosa che «non è una conoscenza», «qualcosa di preindividuale» che non è «né soggetto né oggetto né rapporto tra i due» (COLLI, 4, p. 191). A ben vedere, però, l'«evento originario» (*loc. cit.*), cui Colli fa segno con queste parole, non indica un fumoso al di qua o al di là della conoscenza, bensì una conoscenza di natura diversa rispetto a quella concettuale: «ciò che sopravanza, al di là dell'individuazione, è ancora conoscenza, ma un'altra conoscenza», «una conoscenza anomala» (pp. 62, 68).

Consideriamo, quindi, accanto all'evento colliano, l'evento della conoscibilità in Benjamin, così come viene descritto nella *Erkenntnistheorie* del 1921 (si tratta dell'appunto in cui compare probabilmente per la prima volta il sintagma «Jetzt der Erkennbarkeit»), nonché in un frammento gnoseologico dello stesso anno (*Sprache und Logik*) intimamente legato alla *Erkenntniskritische Vorrede*, e infine in *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1918), dove viene indicata la prospettiva di una «teoria della conoscenza che viene».

La conoscibilità benjaminiana individua un «rapporto di origine» (*Ursprungsverhältnis*) (BENJAMIN, 12, p. 24). Esso ha luogo infatti in un *neutrales Medium* (idem, 13, p. 45), descritto da Benjamin come *Sphäre totaler Neutralität in Bezug auf die Begriffe Objekt und Subjekt* – «sfera di totale neutralità in relazione ai concetti di oggetto e soggetto» (idem, 8 Prog., 163). Come le parole di Colli («né soggetto né oggetto né rapporto tra i due») (COLLI, 4, p. 191), quelle di Benjamin designano un ambito privo di relazione intenzionale tra soggetto e oggetto: *die autonome ureigene Sphäre der Erkenntnis in der dieser Begriff auf keine Weise mehr die Beziehung zwischen zwei metaphysischen Entitäten bezeichnet* (BENJAMIN, 8 Prog., 163) – «la autonoma e precipua sfera della conoscenza in cui questo termine [*id est* «conoscenza»] non designa più in nessun modo la relazione tra due entità metafisiche». Il dominio cui qui si allude è ascrivibile a una «teoria della conoscenza che viene» (*kommende Erkenntnistheorie*) (*loc. cit.*), una conoscenza non più legata allo *pseudo-ursprüngliches Verhältnis* (idem, 12, p. 24), cioè al *rapporto pseudo-originario* tra concetti. Lo stesso dominio sembra in gioco nella ipotesi colliana di una conoscenza espressa da originarie «condizioni di pensare» (COLLI, 2, p. 407), una «conoscenza non condizionata dall'individuazione» (idem, 4, p. 61). È possibile definire la sfida filosofica colliana come il «recupero di quelle condizioni di pensare» (idem, 2, p. 407). Affiancandola a quella benjaminiana di una *kommende Erkenntnistheorie*, si potrebbe quindi parlare di una restituzione *ultima* delle condizioni *originarie* del pensiero.

«Forse – recita un appunto di Colli – si può eliminare completamente la prospettiva del soggetto e dell'oggetto» (p. 337). Questa eliminazione integrerebbe gli estremi di un evento ultimo e originario prefigurato dallo stesso Colli nella sua *Dottrina dell'attimo*. Attimo come «istantaneità sconvolgente» di «un fenomeno puramente conoscitivo», che, tuttavia, si tiene «sulla soglia di ciò che non è più rappresentazione» (idem, 4, pp. 67-8). A tale dottrina, che evoca il balenante aprirsi e chiudersi di un abisso, può essere avvicinata quella del benjaminiano *ora della conoscibilità*, che di quell'abisso sembra segnare il ciglio. Lo *Jetzt der Erkennbarkeit* (BENJAMIN, 13, p. 46) rescinde la falsa alternativa per cui la conoscenza sarebbe o nella coscienza di un soggetto conoscente o nell'oggetto (*loc. cit.*). Da qui la idea benjaminiana di una *Nicht-Synthesis* (idem, 8 Prog., p. 166) tra soggetto e oggetto, in cui la conoscenza sarebbe slegata dalla loro relazione intenzionale.

III. Deviazione

Nei suoi incontri egli prende vie traverse, lontane dalla verità. Egli sa che da qui alla verità c'è un passo, ma impegna gli altri in percorsi estenuanti, in mille giri su se stessi perché cadano lungo la strada – e, alla fine, chi arriva sia sempre al punto da cui è partito e ricominci daccapo. Gli sembra che proprio la facilità della verità richieda procedimenti difficili, metodi di verifica convulsi, prove laboriose, vite sacrificate.

Se gli ambiti esplicitamente gnoseologici della *Trauerspielarbeit* e della *Passagenarbeit* testimoniano di una perseverante *Frage der Darstellung*, ciò vuole dire che la attenzione di Benjamin non si rivolge direttamente a quanto *non può* essere rappresentato, ma, in primo luogo, e con atteggiamento costante negli anni, a ciò che *esige* di essere rappresentato. E, contemporaneamente, alla tecnica rappresentativa stessa.

Questa esigenza non potrebbe essere soddisfatta attraverso una *systematische Geschlossenheit* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213), una rappresentazione chiusa e sistematica come quella per concetti, che, nel suo procedimento continuo e progressivo di specificazione, pretende a una totalità assoluta, cioè falsa (*die falsche, irrende Totalität – die absolute*) (idem, 24 Wahl., p. 181; cfr. idem, 22, p. 832), o a una unità senza salti (*sprunglose Einheit*) (idem, 29 Ur., p. 213), cioè altrettanto falsa (*falsche Einheit*) (loc. cit.). Nella prospettiva benjaminiana, solo attraverso una forma di rappresentazione affatto diversa può essere resa giustizia a ciò che esige di essere rappresentato. Questa tecnica rappresentativa, che Benjamin illustra specialmente nei testi gnoseologici sopra indicati, è una *rappresentazione per deviazioni*.

L'esercizio del discontinuo si pratica in quel «sistema ispirato nella sua struttura dalla costituzione dello stesso mondo delle idee» (*das System in seinem Grundriß von der Verfassung der Ideenwelt selbst inspiriert ist*) (loc. cit.). Per cui, le interne discontinuità della esposizione sono a ben guardare delle *Gliederungen* (loc. cit.), cioè articolazioni, interruzioni necessarie al delinarsi di una configurazione. Solo per salti si può alludere, come in un mosaico, alla maestà del soggetto senza ridurlo a una *res*, «una chiusa obbiettività mondana» (CARCHIA, I, p. 119). Una via diretta, o, al contrario, una rappresentazione mediatrice, che pretendano l'una di afferrare compiutamente, l'altra di riprodurre per intero la totalità assoluta dell'oggetto, hanno decretato già sempre la propria falsità. Una

rappresentazione intensiva, come quella del mosaico e del trattato filosofico, è in tutto dissimile tanto alla estensiva che alla diretta.

La rappresentazione intensiva si rivolge verso una intensità non misurabile, cioè non rappresentabile. Per questo è oggettiva solo in quanto deviazione (*Darstellung als Umweg*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208), cioè solo in quanto espone prima di tutto la propria *Diskontinuität* (p. 213). La *objektive Interpretation* (pp. 214/20, 215/1, 228) altro non è se non *la esposizione dello scarto che separa la rappresentazione stessa dalla verità*. Non si confonda, perciò, la *mediazione* (rappresentazione continua o estensiva) con la *deviazione* (rappresentazione discontinua o intensiva). Quest'ultima è una strategia per attingere all'immediato.

Il metodo dell'*Umweg* non opera per deviazioni intese nel senso di differimenti, quasi dovesse la esposizione della idea essere indefinitamente differita nell'avvenire. Tale può essere solo una sonnambolica sospensione infinita, incapace di rivolgere le aporie in euporie decisive; o una inquietudine della ricerca in senso deteriore, una ricerca animata, cioè, dalla *Tendenz auf ein Weiterfragen* (idem, 23, p. 833), la tendenza a un continuo domandare. La via indicata da Benjamin nella *Vorrede* non ha nulla a che vedere con la *unendliche Aufgabe*, il compito infinito di un sapere infinitamente perfetibile, il progresso continuo, senza soluzione, verso la verità (cfr. idem, 10 Begr., p. 99). Ma, allo stesso tempo, quella via non intende essere una *via regia*, quasi si potesse afferrare la verità direttamente, come fosse un qualcosa. La verità resta *in sé* irrepresentabile. La via della verità non esiste se non come deviazione. Per questo essa è sempre la più aspra e difficile, come una conquista luminosa che sia opera di buio.

IV. *Moyen*

Per questo si crede che questo mondo non lasci nulla al di fuori, e non è possibile dimostrare il contrario, perché l'immediato non è rappresentabile e perché la dimostrazione appartiene invece alla rappresentazione. Ma per chi è nell'immediato — e tutte le cose lo sono — non occorre dimostrare.

La rappresentazione praticata per discontinuità o deviazione non fa dell'idea un oggetto di conoscenza, bensì la rende visibile in quanto *evento*

istantaneo di conoscibilità. L'idea infatti appare non come qualcosa che si aggiunga ai fenomeni coordinati in una rappresentazione. Si potrebbe dire – mutuando una formula di Enzo Melandri – che idea è la *esposizione* (o esposizione) *del fenomeno immanente alla sua descrizione* (o rappresentazione). L'idea partecipa alla rappresentazione solo come evento della conoscibilità, ovvero come *esposizione di un eccesso di visibilità* nei fenomeni stessi. L'evento istantaneo della conoscibilità isola questo eccesso di visibilità come *ambito di comparizione* in cui idea e fenomeni convergono secondo il discontinuo della rappresentazione.

Tale evento accade incessantemente nel sensibile – tutte le cose, scrive infatti Colli, sono nell'immediato (COLLI, 3, pp. 50-1) – benché in modo inavvertito o tutt'al più opaco. «Presente ma nascosto» (*präsent aber verborgen*) è infatti l'evento della visibilità in natura. Così Benjamin annotava in margine alla sua *Doktordissertation*. La «“vera” natura visibile» («*wahre*» *sichtbare Natur*) non è il grezzo empirico, dove essa è sommersa dalla apparenza (*durch die Erscheinung überblendet*), bensì il contenuto fenomenico originario (*urphänomenale*) visibile solo nell'arte, «nur in der Kunst» (BENJAMIN, 10 Begriff, p. 258 n. 124/14-15 – Texteschub; cfr. pp. 206-7). Qui la rappresentazione artistica è luogo «non ancorato» alla individuazione di alcun ente; ovvero, luogo che «costituisce l'ambito di comparizione di ogni ente» (CARCHIA, 1, p. 60).

È quindi la *Darstellung* poetica – come anche il *philosophischer Stil* di cui parla Benjamin a proposito della modalità espositiva del trattato (BENJAMIN, 29 Ur., p. 212) – ciò che può esporre la vera visibilità del fenomeno. Per fare sì che questo evento di conoscibilità sia esposto in modo cristallino e risulti separato dalla grezza empiria, bisogna distiguere l'eccesso della apparenza che sottintende e protegge una latenza (cioè lo *überblenden* di cui si è appena detto), e l'eccesso di visibilità in quanto pura illatenza, che cioè non occulta con il suo apparire un presupposto, ma nell'apparire mostra soltanto e consuma ogni presupposto. Per esporre un tale evento di visibilità, la rappresentazione deve giungere al suo estremo, deve essere spinta fino alla *cesura della intentio*, e quindi dismettere ogni atteggiamento che la avvicini a quella logica rappresentativa dei concetti che Benjamin apostrofa come pseudo-logica.

La esposizione cristallina dell'evento di conoscibilità fa sì che, nell'ambito di comparizione del fenomeno, limite e medio della rappresentazione non

possano essere distinti. Per questo rappresentando l'idea, la rappresentazione non rappresenta altro che se stessa nel punto in cui il proprio limite e il proprio medio si scambiano incessantemente le parti. È quanto Colli descrive come «un fenomeno puramente conoscitivo, tuttavia sulla soglia di ciò che non è più rappresentazione» (COLLI, 4, pp. 67-8).

Secondo la ben nota concezione hölderliniana, l'arresto delle vicende rappresentative è anche la esposizione della rappresentazione stessa, e il limite della rappresentazione è al contempo il suo medio (HÖLDERLIN, 3). Alludiamo alla funzione controritmica della *Cäsur*, cui Benjamin sembra richiamarsi ogni volta che sia in questione il pensiero del discontinuo. L'essenziale rapporto che stringe il limite della rappresentazione (*Cäsur*) e il medio del conoscibile (*moyen*) sembra assicurarci un passo delle *Anmerkungen zum Ödipus*, il medesimo testo, cioè, in cui Hölderlin definisce il ruolo della cesura:

Man hat, unter Menschen, bei jedem Dinge, vor allem darauf zu sehen, daß es Etwas ist, d. h. daß es in dem Mittel (*moyen*) seiner Erscheinung erkennbar ist, daß die Art, wie es bedingt ist, bestimmt und gelehrt werden kann.

(HÖLDERLIN, 3, p. 249/14-17)

{Si deve, tra uomini, circa ogni cosa, innanzitutto badare che essa sia qualcosa, cioè che sia conoscibile nel medio (*moyen*) del suo apparire, che il modo in cui è condizionata possa essere determinato e insegnato.}

Qui il poeta si cimenta nel pensiero della poesia come μηχανή ovvero come nudo procedimento oggettivo, insegnabile, tramandabile, ovvero perfettamente *conoscibile*. Una cosa conoscibile *nel medio del suo apparire* è una idea. *Precisamente il medio in cui una cosa appare è l'ambito di comparizione della cosa stessa.*

La rappresentazione che coglie tale superficie di assoluta visibilità non rappresenta una cosa ma il limite e il medio della rappresentazione stessa. La rappresentazione che coglie l'idea è quella che rappresenta prima di tutto la sua interna discontinuità. Tale discontinuità vale al contempo come soglia e limite, medio e estremo. Sul limite della rappresentazione si espone la visibilità stessa. Dove la cosa non venga semplicemente rappresentata per intenzione, ma colta nella sua stessa visibilità – cioè nel punto in cui il suo *stesso* la eccede –, lì essa è nudamente conoscibile. Anche in tale *détour* – dall'irrappresentabile al medio della rappresentazione –

riposa, dunque, il senso delle formule *Methode ist Umweg* e *Darstellung als Umweg* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208).

Cogliere l'ora della conoscibilità vuole dire perciò praticare un esercizio del discontinuo, ovvero *esporre, nella rappresentazione, lo scarto che separa la rappresentazione stessa dalla verità*. Questo scarto, non altro, è infatti il luogo della conoscibilità (*Erkennbarkeit*). Questa cesura è il sito della leggibilità (*Lesbarkeit*) (idem, 32 Pass., N 3, I, pp. 577-8).

V. Visibile

seul le dialecticien est capable de discerner les ressemblances et les dissemblances

Non si tratta quindi, nel metodo come deviazione, di una rinuncia alla verità. Bensì di una deviazione strategica, per cui la attenzione viene divertita dall'irrappresentabile in sé per essere fissata su ciò che esige di essere rappresentato: *il visibile stesso*.

Il filosofo sa della terra sovranamente desolata che si interpone tra la verità e lo sguardo. Il sottrarsi della verità spalanca tale piana inabitabile. In altri termini, il filosofo sa che una visione frontale esige una purezza di sguardo non tanto difficile quanto impossibile raggiungere – *Die «Reinheit» des Blicks ist nicht sowohl schwer als unmöglich zu erreichen* (BENJAMIN, 32 Pass., N 7, 5, p. 587). Rivolgendosi direttamente alla verità, anche l'ardore della interpretazione più luminosa sarebbe destinato a tacersi, come fiamma sott'acqua (*auch das reinste Feuer des Suchens wie unter Wassern verlischt*) (idem, 29 Ur., p. 216). La natura della verità è infatti assenza di intenzione – *Intentionslosigkeit* (loc. cit.). Nessuno sguardo può sostenere il suo apparire. Essa non entra mai in relazione, meno che mai in una intenzionale (*Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale*) (loc. cit.).

Esiste tuttavia uno sguardo per l'idea che è lo sguardo per la visibilità stessa. A questo può, anzi deve ambire il filosofo. L'occhio per l'idea è l'occhio per il visibile stesso (SGALAMBRO, 2, p. 77). Ma il visibile stesso non è il regno della mera rassomiglianza materiale. Proprio come il fenomeno non è grezza empiria. La realtà sensibile deve essere separata dalla realtà oggettuale. Si dà, infatti, una «fisica del sensibile» ben distinta da una

«fisica propriamente detta» (COCCIA, 4, pp. 77, 31-3). *E la sensibilità – il visibile stesso – è la sfera delle somiglianze non sensibili, non oggettuali.* Le segnature, la cui scoperta è condizione di possibilità del riconoscimento, operano su questo piano.

Lo sguardo che penetra nel sensibile stesso, cogliendo le immateriali somiglianze orientate dalle segnature, esercita *una virtù dialettica della visione.* Non altro richiede la *Doppeleinsicht* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226), la duplice visione che scompone ogni dato empirico in estremi, riconoscendo nel fattuale la dialettica tra storia prenatale e storia postuma, e aprendo tra questi estremi il medio della empiria, cioè l'origine (*Ursprung*). Origine e ora, si è detto, sono segnature, e perciò operano nella sfera del sensibile puro, cioè nell'empirico minorato in estremi, non sul piano meramente empirico e materiale del sensibile. Se le segnature stabiliscono le relazioni di *somiglianza non sensibile o immateriale (unsinnliche Ähnlichkeit)* (idem, 43, p. 207; idem, 44, p. 211) – dove «non sensibile» va inteso nel senso di «non meramente empirica» o «non oggettuale» – allora, davvero, come scriveva Victor Goldschmidt, «solo il dialettico è capace di discernere le somiglianze e le dissimiglianze» (GOLDSCHMIDT, I, p. 115).

L'occhio dialettico che raccoglie la intensità della vita del puro sensibile nella sua stessa dispersione, che isola in ogni ente i suoi estremi per approfondire nel medio empirico, salva la forma più autentica della fisicità, che è quella, fenomenica e non oggettuale, di una «vita minore». «Il corpo più vero» è «corpo minore» (cfr. COCCIA, 4, pp. 82, 130, 187). L'idea, «una sensazione eterna». «*Aeisthesis*».

VI. *Umschreiben*

Ciò che si compie nell'ora della conoscibilità non è un processo conoscitivo intenzionale in cui l'oggetto sia afferrato dal soggetto. Nell'ora della conoscibilità non si tratta di afferrare (*begreifen*), poiché lo *Jetzt* non è un momento, sia pure il sommo, di una conoscenza che riposi esclusivamente sul concetto (*Begriff*). In questo senso la verità non potrà mai essere oggetto di conoscenza.

Con queste parole la *Vorrede* ribadisce la separatezza assoluta della verità:

Die Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 216)

{La verità non entra in relazione, meno che mai in una intenzionale. L'oggetto della conoscenza in quanto [oggetto] determinato nella intenzione concettuale non è la verità. La verità è un essere senza intenzione fatto di idee. L'atteggiamento a essa consono è perciò non un intendere nel conoscere, ma un penetrare e dissolversi in essa. La verità è la morte della *intentio*.}

Tra le specie di conoscenza – *Arten des Wissens* è il titolo di un frammento databile al 1921 –, Benjamin pone al vertice «la conoscenza della verità», che, egli precisa subito, «non si dà, poiché la verità è la morte della *intentio*» (*Das Wissen der Wahrheit – Dieses gibt es nicht. Denn die Wahrheit ist der Tod der intentio*) (BENJAMIN, 18, p. 48). La formula «Tod der *intentio*» fa qui probabilmente la sua prima comparsa. Ritorrerà, come si è appena visto, nella *Vorrede* oltre che, sempre in momenti cruciali, nel *Passagen-Werk* (idem, 32 Pass., N 3, 1, p. 578).

L'*intentionloses Sein*, l'essere senza *intentio* della verità (idem, 29 Ur., p. 216), è consunzione di ogni soggettivismo. Ogni visione della verità come *Gegenstand der Erkenntnis* (p. 211), oggetto di conoscenza, diviene qui impraticabile. La natura della verità è tale per cui davanti a essa *auch das reinste Feuer des Suchens wie unter Wassern verlöscht* (p. 216) – «anche il più puro fuoco del ricercare come sott'acqua si estingue». Questo spegnimento di ogni soggettivismo, che nella *Vorrede* pertiene a una concisa *Lehre vom Erlöschen der Intention in der Wahrheit* («Dottrina della estinzione della *intentio* nella verità») (idem, 12, p. 23), esposta perlopiù nella pagina sopra richiamata (idem, 29 Ur., p. 216), potrebbe, al limite, essere espresso anche così: «la verità è il mondo senza l'uomo» (SGALAMBRO, 3, p. 95; cfr. idem, 1, p. 31, e idem, 4, p. 21). Se in tale proposizione, «uomo» venga inteso nel senso di soggetto della *Vorstellung*, della rappresentazione, allora «il mondo senza l'uomo» (cioè sganciato dalla prospettiva di un soggetto particolare) (COLLI, 3, p. 19) è *il mondo come espressione*; mentre «verità» corrisponderebbe a «uno spettacolo che prescinde dagli spettatori» (p. 20), «un'espressione di qualcosa di ignoto» (p. 21). Fin tanto che l'uomo coincide esattamente con il soggetto

rappresentante, non potrà occupare il posto che lo attende nel pensiero.

Secondo Colli, per cogliere più esattamente la separatezza della verità, anziché opporre un mondo reale – «una realtà vera per sé, indipendente da noi e quindi anche dalla nostra conoscenza» (idem, 3, p. 12) – alla realtà illusoria, bisognerebbe – contro la maledizione schopenhaueriana della apparenza che, come scrive lo stesso Colli, «ha qualcosa di meschino» (idem, 4, p. 64) – chiamare *realtà* la sola che ne ha il diritto, cioè quella illusoria, e *verità* il «mondo nascosto» cui «non spetta nessun attributo», nemmeno quello di realtà (idem, 3, p. 12).

Nel lessico di Benjamin – sia pure idealmente in accordo con l'appunto colliano a Schopenhauer – non è possibile contrapporre «il mondo reale» (*die reale Welt* della *Vorrede*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 228) e «il mondo vero» (*die wahre Welt* di *Goethes Wahlverwandtschaften*) (idem, 24 *Wahl.*, p. 181). Inoltre, la oggettività (*Objektivität*) (idem, 29 *Ur.*, p. 217) su cui Benjamin torna più volte nella *Vorrede* (pp. 214/19, 214/20, 215/1; 228) a proposito della idea come *objektive Interpretation der Welt* (p. 228), non è conseguita nella assenza del soggetto, quanto piuttosto nella morte della *intentio*, ovvero in quel punto cesurale, che, più esattamente, non è un punto, un elemento della linea intenzionale, ma il taglio insuturabile di questa. Soltanto intorno alla cesura può prendere corpo, configurarsi, la rappresentazione autentica della costellazione. Si badi che tale configurazione può delinearci solo *nell'intorno* della lacuna, e non nella lacuna stessa, dove non si dà alcuna concrezione rappresentativa.

La costellazione è una «interpretazione oggettiva» (*objektive Interpretation*) (pp. 214/20, 215/1; 228), cioè, si potrebbe dire, *una profezia sul mondo reale*. Profezia, però, considerata – come fa Platone nel *Timaeus* (PLATO, *Timaeus*, 71e-72b, pp. 354-6) – in quanto giudizio di un *interprete* (προφήτης) su una visione indotta da mania e ispirazione divina. Il profeta in questo senso non è il visionario, il depositario diretto della visione, bensì colui che opera nello spegnimento della ispirazione, e dalle ceneri della visione trae alla luce la intelligibilità della stessa. Con questa precisazione, possiamo indicare a conferma della nostra formula definitoria della costellazione come «profezia sul mondo reale», un frammento benjaminiano che appartiene a un insieme di appunti riconducibili alla prima fase di elaborazione dei temi della *Vorrede*. In esso, Benjamin, dopo avere trascritto il celebre motto eracliteo, che recita ὁ ἀναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει («Il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta

a Delfi, non dice né nasconde, ma accenna») (HERACLITUS, 1, 14 A 1, pp. 20-1), stabilisce un parallelo tra il linguaggio oracolare e quello filosofico: *Auch die Sprache der Philosophie ist umschreibend in irgend einem Sinne* (BENJAMIN, 12, p. 26) – «Anche il linguaggio della filosofia è perifrastico in un certo senso». L'uso di speciali perifrasi diverrà nella *Vorrede* il segno distintivo del metodo lì presentato, un metodo che si identifica con la deviazione (*Methode ist Umweg*) (idem, 29 Ur., p. 208). La forma espositiva corrispondente è anche essa deviazione (*Darstellung als Umweg*) (loc. cit.). Quindi la rappresentazione filosofica «um-schreibt», cioè «esprime con perifrasi»; vorremmo dire, «scrive-intorno», o «descrive l'intorno», e, quasi usando parole disposte secondo uno schema allusivo, «fa segno», σημαίνει.

Lo schema teoretico benjaminiano si definisce solo *nell'intorno* della lacuna, emerge *come intorno* della cesura rinvenuta nella *intentio*. Nel metodo come *Um-weg*, come «via dell'intorno», vorremmo tradurre, la esposizione (anche essa, si ricorderà, da intendere come *Um-weg*) (cfr. p. 209) si presenta perciò come una *analysis dell'«um»*, una *topologia dell'intorno*. D'altronde, *Jeder topologische Raum ist ein Umgebungsraum* – «ogni spazio topologico è un intorno» (ALEXANDROFF-HOPF, p. 42).

La *Um-schreibung*, la perifrasi, o la scrittura dell'intorno, è dunque connaturale al linguaggio filosofico. Ma forse, portando a esempio Franz Kafka – per il quale il linguaggio può essere utilizzato «solo allusivamente» (*nur andeutungsweise*), e «mai neppure tendenzialmente in modo comparativo» (*niemals auch nur annähernd vergleichsweise*), per tutto ciò che è al di fuori del mondo sensibile (KAFKA, p. 59; cfr. STIMILLI, 1, p. 62) – potremmo dire la perifrasi connaturale alla stessa *Dichtung*. È vero che arte e filosofia «sarebbero dei 'distinti', però – è stato giustamente precisato – per modo d'essere e qualità, non per l'oggetto che, come Hegel asserì, è lo stesso: l'Idea, ossia il contenuto di verità» (SGALAMBRO, 1, p. 40).

La perifrasi filosofica – profanazione del modello oracolare costituito dal σημαίνειν eracliteo – diviene perciò un necessario giro di parole che non divaga, ma stringe nell'intorno un centro nascosto. Un centro, però, non intenzionalmente occultato, bensì costitutivamente inattingibile alla struttura della *intentio* linguistica che esprime in modo *diretto* il proprio *intentum*, e deve invece, nell'esercizio filosofico e poetico del linguaggio, essere piegata e interrotta – noi diremmo *minorata* – nell'*Umweg*.

Ma come in una spirale, le parole del *Denker* e del *Dichter*, che a volte sembrano discostarsi lentamente dall'asse centrale intorno a cui si svolgono, possono in ogni momento lasciarsi leggere come un rapido approssimarsi a quello stesso asse in un avvolgimento repentino.

VII. *Legere*

Lesen die höchste traditionelle Physiognomik.

La interpretazione che Martin Heidegger dà del frammento eracliteo sopra richiamato si fonda sul λέγειν in quanto «raccogliere»:

«Lesen», sammeln meint: mehreres Zertreutes zusammenbringen auf Eines und dieses Eine zugleich beibringen und zustellen (παρά) – Wohin? In das Unverborgene der Anwesenung <παρουσία=οὐσία (ἀπουσία)>. Λέγειν – auf Eines zusammen und dieses gesammelt, d. h. zumal anwesend bei-bringen – meint soviel wie: vordem Verborgenes offenbar machen es in seiner Anwesenung sich zeigen lassen.

(HEIDEGGER, 5, p. 279).

{«Leggere», raccogliere significa: condurre-insieme in uno più cose disperse e al contempo condurre-accanto e assegnare (παρά) questo uno – Verso dove? Verso il non-nascosto del venire alla presenza <παρουσία=οὐσία (ἀπουσία)>. Λέγειν – condurre-insieme in uno, e questo uno condurre-accanto, raccolto, *i. e.* tanto più presente – significa pertanto: rendere manifesto ciò che prima era nascosto, lasciare che si mostri nel suo venire alla presenza.}

Traduciamo «Anwesenung», secondo il suggerimento di Franco Volpi, con «venire alla presenza», per distinguere questo movimento di apertura proprio della παρουσία – che indica appunto l'avvenire della presenza dell'essere, il suo appressarsi manifestandosi nell'accanto (παρά) – dalla ferma presenza dell'essere (οὐσία), che, a sua volta, si contrappone alla assenza (ἀπουσία).

Tenendo a mente questo valore di λέγειν nella economia del frammento eracliteo, consideriamo quindi nuovamente il problema della esposizione in Benjamin. Il *Darstellungsmodus* del metodo benjaminiano, proprio come il suo oggetto, la costellazione, non disperde e non occulta (κρύπτει), non raccoglie e non rivela (λέγει); piuttosto, accenna, fa segno, allude

(σημαίνει), vale a dire – nei termini del nostro studio – *raccoglie il disperso in quanto disperso*. Analogamente, come scrive Heidegger dell'oracolo, «esso discopre in quanto copre, e copre in quanto discopre» (*es entbirgt, indem es verbirgt, und verbirgt, indem es entbirgt*) (HEIDEGGER, 5, p. 279). Cioè – se λέγειν vale «raccogliere» – *raccoglie in quanto disperde, e disperde in quanto raccoglie*.

Ma se il σημαίνειν non è né solo raccolta né solo dispersione, se cioè la sentenza sibillina non comunica semplicemente un messaggio, né tantomeno disperde il senso linguistico arbitrariamente come fa il vento quando irrompe nell'antro dell'oracolo cancellando ogni ordine tra le foglie su cui il responso è stato vergato, allora il σημαίνειν filosofico, raccogliendo i dispersi in quanto dispersi, lascia che nel κρύπτειν sia riconoscibile il sigillo del λέγειν, ovvero fa sì che nella dispersione stessa divenga leggibile una coordinazione, la quale, proprio in quanto *leggibile*, non è semplicemente enunciata né resta visione improferita, non è formulata concettualmente né resta intuizione indeterminata. Ciò vuole dire che il discorso filosofico si insedia costitutivamente nello *spazio di comparizione della conoscibilità stessa*. E questo spazio non può essere né quello della presenza né quello della assenza, bensì l'*accanto* (παρά), il comune accanto tra idea e fenomeno, costituito da una molteplicità numerabile (*zählbare Vielheit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 218) e limitata (*begrenzte Vielheit*) (idem, 10 Begr., p. 123) di estremi fenomenici (non, dunque, di grezzi agglomerati empirici), che si dispongono in modo coordinato intorno (*um*) all'uno, vale a dire *intorno all'idea*, elemento dell'essere senza *intentio* della verità (idem, 29 Ur., p. 216).

L'intorno allude all'uno. Ma l'uno non può venire alla presenza in quanto tale (cioè in quanto parte dell'essere senza *intentio*). L'intorno è l'*ambito di comparizione* dell'uno, spazio in cui esso viene alla presenza solo come coordinazione di dispersi estremi. Un simile intorno, non altro, è *il luogo di leggibilità* (*Lesbarkeit*) e *conoscibilità* (*Erkennbarkeit*) (idem, 32 Pass., N 3, I, pp. 577-8) che la esposizione benjaminiana cerca instancabilmente di fare emergere con il suo *Darstellungsmodus*. L'idea, in sé elemento non rappresentabile di verità, può dunque essere rappresentata nel suo ambito di apparizione, ossia nell'intorno di leggibilità e conoscibilità che la espone come costellazione di dispersi.

I dispersi accedono a tale coordinazione in quanto dispersi. Quindi non come parti complementari di un tutto, bensì come frammenti che restano

frammenti. Essi si raccolgono *coordinandosi per salti* «intorno al centro figurale», *ums figurale Zentrum* (idem, 29 Ur., p. 364), il centro della configurazione che resta in sé irrappresentabile. Appunto questo centro, *vuoto* per le leggi della rappresentazione fondata sulla *intentio*, diviene *leggibile* secondo quelle della esposizione allusiva o discontinua. Possiamo quindi precisare che il compimento del *Bild* o della *Figur* all'interno della costellazione è, più esattamente, il compimento della costellazione come schema espositivo costituito dalla coordinazione di fenomeni intorno a una idea che resta *centro figurale privo di concrezioni figurative o rappresentative*. La speciale immagine o figura del compimento risulta perciò, inseparabilmente, da un intorno e un vuoto centrale.

Da qui – cioè dal salto coordinante tra fenomeni e dal vuoto intorno a cui si delinea la coordinazione – deriva la natura *virtuale* di questa coordinazione. *Virtuelle Anordnung* (p. 214/19-20) viene infatti definita l'idea, come anche la *Darstellung* filosofica che la coglie. L'idea in quanto costellazione – e cioè, a un tempo, oggetto e modello di questa *Darstellung* – è la leggibilità stessa di un insieme di fenomeni. *Lesbarkeit* (idem, 32 Pass., N 3, I, p. 577), leggibilità, è appunto *memoria* di un λέγειν nel κρύπτειν, di un raccogliere (*legere*) nella dispersione. Questa memoria che collega e legge, rilega e rilegge, è «riconoscimento» (*Wiedererkennen*), riconoscimento del «sigillo di origine» (*Ursprungssiegel*) (idem, 29 Ur., p. 227) che orienta la lettura dei fenomeni verso un centro comune, in sé non evidente. In ogni coordinazione ideale di fenomeni annida un nocciolo di conoscibilità, un nucleo di memoria, che, riconosciuto, permette la riconduzione dei dispersi a una origine, la quale, se non può essere esposta in sé, ovvero in modo diretto e assoluto, può esserlo tuttavia nella coordinazione dei dispersi intorno a essa.

Compito del filosofo, lungi da ogni misologia, è allestire con il proprio discorso espositivo una simile coordinazione. La allusione a questa origine è allusione all'idea in quanto elemento di verità (p. 216). La parola del filosofo sarà allora *frammento del mondo vero* (*Fragment der wahren Welt*) (idem, 24 Wahl., p. 181; idem, 22, p. 833), e il suo discorso, collezione di frammenti, i quali, a diversi livelli – in quanto singoli elementi frammentari e in quanto totalità discontinua –, *alludono al simbolico* (*das Symbolische andeuten*) (loc. cit.), e vi alludono proprio in quanto *mortifiziert* (p. 832), «mortificati», o, noi diremmo, *minorati*, cioè quali frammenti di un insieme discontinuo, *emblem* di uno *schema allegorico*. Si ricorderà, infatti, che lo *Schema der Allegorie* è retto dalla

legge della simbiosi tra dispersione e raccolta («*Sammlung*» und «*Zerstreuung*») (idem, 29 Ur., p. 364). Questa stessa legge – che qui abbiamo descritto, mutuando i termini eraclitei, come arresto, nel σημαίνειν, della dialettica tra λέγειν e κρύπτειν – anima (lo si è visto sopra diffusamente) la *Darstellung* filosofica e il suo oggetto, la struttura espositiva del trattato e l'idea in quanto costellazione.

VIII. *Um*

Jeder topologische Raum ist ein Umgebungsraum.

L'intorno (*um*), che si è rivelato essere il luogo stesso della conoscibilità e della leggibilità, cioè *la condizione di possibilità e, insieme, il perfezionamento* della rappresentazione secondo la gnoseologia della *Vorrede*, svolge il ruolo di chiave ermeneutica della immagine della madre, alla quale, nel paragrafo in commento, Benjamin consegna il senso del rapporto tra idea e fenomeni all'interno della costellazione:

Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/16-22)

{Come la madre comincia visibilmente a vivere con piena forza solo là, dove il cerchio dei suoi bambini, alla sensazione della vicinanza [*Nähe*] di lei, le si stringe intorno [*sich um sie schließt*], così le idee entrano nella vita solo dove gli estremi si raccolgono intorno a esse [*sich um sie versammeln*]. Le idee – nel lessico di Goethe: ideali – sono le Madri faustiane. Esse restano oscure dove i fenomeni non le riconoscano [*sich zu ihnen nicht bekennen*] e non si raccolgono intorno a loro [*um sie scharen*].}

Come si può facilmente rilevare, l'intero passo è una fuga intorno alla preposizione *um*. È così che nella *Vorrede* si presenta per la prima volta il tema del *riconoscimento*. Si tratta di un duplice riconoscimento, o di un unico momento del riconoscere che però deve essere colto secondo due sensi distinti e inseparabili. È l'istante del *riconoscimento della madre*.

Poco sopra, nella stessa pagina del passo appena richiamato, si può leggere: «L'idea in quanto oggettiva interpretazione dei fenomeni – o piuttosto dei loro elementi – ne determina solo la reciproca coappartenenza» (*die Idee als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/1-3). Se dunque l'idea-madre è ciò che rende possibile il coappartenersi (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) dei fenomeni poiché li riconosce come propri figli, è altrettanto vero, però, che essa prende forza e luce, consistenza e figura, solo nella vicinanza (*Nähe*) (p. 215/18) ai fenomeni, e cioè nell'essere riconosciuta da questi come madre.

Tale *circolarità del riconoscersi* è quanto intende designare la nostra formula «riconoscimento della madre». Dovremo intenderla nel duplice senso del genitivo, e cioè: oggettivamente, in quanto operato dai figli nei confronti della madre, per cui solo presso i fenomeni l'idea prende a vivere; e soggettivamente, in quanto operato dalla madre nei confronti dei figli, per cui solo la vicinanza dell'idea determina la loro coappartenenza. Come infatti lascia intendere Benjamin, le idee, senza il riconoscimento di cui le investono i fenomeni (*sich zu ihnen nicht bekennen*) (p. 215/21-2), ovvero senza l'intorno costituito dal loro raccogliersi – raccoglimento descritto con espressioni quali «sich um sie schließen», «sich um sie versammeln», «um sie scharen» (p. 215/18, 19, 22) –, rimarrebbero oscure (*dunkel bleiben*) (p. 215/21), poiché in sé – ci ricorda Platone – esse sono essenze senza colore, senza figura, intangibili (*ἀχρώματος τε καὶ ἀσχημάτιστος καὶ ἀναφής οὐσία*) (PLATO, *Phaedrus*, 247c, p. 37), quindi assolutamente irrepresentabili. Al tempo stesso, senza il riconoscimento di cui la madre investe i figli, senza la vicinanza materna (*Nähe*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/18) in cui essi sono accolti e raccolti, i fenomeni sarebbero legati dal richiamo di una semplice media, ovvero dal possesso di una proprietà comune che soddisfi alla condizione di appartenenza a un insieme.

Ma, nell'intorno dell'idea, in comune non è una qualità riscontrabile in un certo gruppo di singoli. Comune ai fenomeni della costellazione è, piuttosto, la singolarità di «unico-estremo» (*Einmalig-Extremes*) (p. 215/9), o meglio la possibilità di venire scomposti in estremi dialettici (pre-storia e post-storia), la capacità di contenere la più stridente tensione tra questi estremi, o, detto altrimenti, la *speciale facoltà di sopportare la mortificazione della riduzione in estremi*. Facoltà, questa, che solo possiede il fenomeno che – disperso frammento (*versprengtes Bruckstück*) (p. 224) – abbiamo sopra definito

minore. Minori sono infatti i «dispersi estremi» (*die entlegenen Extreme*) e gli «apparenti eccessi dello sviluppo» (*die scheinbaren Exzesse der Entwicklung*) (p. 227), i fenomeni dall'«aspetto più singolare e stravagante» (*Singulärstes und Verschrobenstes*), quelli, cioè, che sono più adatti a incarnare il conflitto asperissimo che dilacera ogni autentico oggetto storico tra pre-storia e dopostoria, o, detto altrimenti, tra «i più deboli e maldestri tentativi» (*die ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuche*) e «le alterate manifestazioni della epoca tarda» (*die überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (*loc. cit.*). Questi minori sono appunto gli *Ursprungsphänomene* che compongono la costellazione. Questi sono raccolti nella costellazione poiché in essi è stato possibile scoprire il «sigillo di origine» (*Ursprungssiegel*) (*loc. cit.*).

Perciò la esistenza (*Bestand*) (p. 224) dell'idea non è determinata, come invece per i concetti, da una comunanza (*Gemeinsamkeit*) (*loc. cit.*) fondata sulla media, sull'isolamento di una qualità comune. La *minorità* dei fenomeni non è infatti una qualità, bensì una *segnatura*. Il sigillo di origine, l'*Ursprungssiegel*, non è altro che tale segnatura. Né proprietà definita per concetti, né singolarità empirica indeducibile, tale segnatura è, piuttosto, ciò che permette all'interprete di ricondurre il fenomeno a un determinato genere, ma anche di revocare in questione quel genere. Il fenomeno segnato dalla minorità è cioè origine e abolizione del «concetto di genere» (*Gattungsbegriff*) (p. 223). Per questo il carattere dell'*Ursprung*, cioè la *segnatura di origine* – «sigillo», *Siegel*, vale appunto «segnatura» –, è massimamente visibile in quell'opera che a un tempo fonda (*gründet*) e revoca (*aufhebt*) un genere (p. 225). Non è un caso che proprio l'opera portatrice della segnatura di minorità sia non semplicemente «importante» (*bedeutend*) ma «compiuta» (*vollkommen*) (*loc. cit.*).

Il riconoscimento della segnatura di origine è quanto rende possibile la «interpretazione» (*Interpretation*) (pp. 214/20, 215/1, 228) dei fenomeni. Per cui la segnatura è la loro stessa leggibilità. La coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*) (p. 215/2) dei fenomeni *presso* l'idea non si realizza per afferramento e comprensione *sotto* un concetto (*unter sich begreifen*) (p. 224). Non si tratta qui di una appartenenza a un insieme definito da un modello, da un *étalon* ricavato secondo una astrazione malfatta, e cioè attraverso il calcolo della media (*Durchschnittliches* o *Durchschnitt*) (pp. 215/12; 218). La appartenenza a un siffatto insieme dipende dalla *somiglianza materiale* che secondo un criterio mimetico i singoli fenomeni riproducono in ordine gerarchico; la coappartenenza nella vicinanza dell'idea, al contrario, non prevede

gerarchia, e il criterio della selezione è dettato solo dalla capacità allusiva, dalla idoneità a formare un intorno. Questa facoltà è legata alla produzione, tra i fenomeni stessi, di quella che Benjamin ha definito «somiglianza non sensibile» (*unsinnliche Ähnlichkeit*) (idem, 43, p. 207; idem, 44, 211), cioè non materiale-empirica. Il riconoscimento nei fenomeni di questa *somiglianza non sensibile* assicura la *leggibilità* dei fenomeni stessi, cioè la loro *intelligibilità*. Nello stesso istante in cui avviene quel riconoscimento si realizza la esposizione dell'idea, cioè il suo divenire-sensibile nella vicinanza dei fenomeni. Il riconoscimento della somiglianza non sensibile tra i fenomeni non è altro, infatti, che il raccogliersi e coordinarsi di questi nell'intorno dell'intelligibile.

Intelligibilità dei fenomeni e divenire-sensibile dell'idea sono processi istantanei e simultanei che hanno luogo solo nel loro comune intorno. Un fenomeno in quanto grezza empiria non potrà essere salvato; come una idea in quanto puro intelligibile non potrà essere esposta. Il luogo in cui si compie la salvezza dei fenomeni (*Rettung der Phänomene*) e la esposizione dell'idea (*Darstellung der Idee*) (idem, 29 Ur., p. 215/26-7) è l'intorno comune della leggibilità e della conoscibilità. Esso è costituito dalla convergenza, su di un unico piano, di tutti i fenomeni segnati da un certo ordine di segnature.

Ciò significa che la coordinazione reciproca dei fenomeni (*Anordnung*) (p. 214/20) non è gerarchica. Anziché ordinarsi per gradi secondo una progressiva somiglianza, ogni fenomeno si dispone su uno stesso piano «con i suoi pari» (*mit seinesgleichen*), e vi si coordina per salti, in quanto unico-estremo e disperso frammento. L'idea è soltanto una vicinanza (*Nähe*) (p. 215/9, 18), un ambito di comparizione, che diviene sensibile con il riconoscimento del sigillo e il raccoglimento dei fenomeni in quanto estremi. L'idea non è un modello generale sovraordinato che comprende sotto di sé (*unter sich begreift*) (p. 224) gli elementi particolari. Essa non incorpora in sé i fenomeni (*in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt*) (p. 214/17-8). Ciò che i fenomeni condividono con l'idea non è che l'intorno. *Intorno* all'idea essi si raccolgono, e *nell'intorno* costituito dai fenomeni l'idea si espone. *La somiglianza immateriale rende sensibile il luogo di comparizione dell'intelligibile esponendo la intelligibilità stessa dei fenomeni.* Per cui il luogo di esposizione della intelligibilità è quello della *partecipazione* all'idea. La capacità di *mimesi* dei fenomeni nella sfera non sensibile delle segnature permette la *metessi* tra la esistenza sensibile e l'essere dell'idea. La allusione metessica dei fenomeni, scomposti in estremi e coordinati per discontinuità

su un medesimo piano, è «partecipazione», nell'*um*, nell'intorno, «all'essere delle idee» (*Anteil am Sein der Ideen*) (p. 214).

Scriva Benjamin: «Nella misura in cui la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, si compie la rappresentazione delle idee nel medio dell'empiria» (*Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie*) (loc. cit.). Il medio dell'empiria non è che il luogo della partecipazione (*Anteil*), cioè l'intorno. Nel comune intorno (questa è la sola possibile comunanza tra idea e fenomeni) avviene la allusione metessica, che non rimanda, come la allusione mimetica, a un che di ipotetico e presupposto, ma *dall'intorno accenna al centro, e ciò che è contornato ha luogo solo nell'intorno stesso*. L'intorno è un ambito allusivo in senso metessico solo in quanto coincide con lo stesso avere luogo dell'idea in quanto παρουσία (essere-accanto a sé). L'essere-accanto a sé dell'idea individua l'intorno metessico per il quale, solo, i fenomeni coordinati hanno accesso all'essere dell'idea. Il luogo della esposizione dell'idea è perciò quello stesso in cui i fenomeni si coappartengono in costellazione.

Il movimento allusivo che dall'intorno sfocia nell'intorno stesso è il movimento del *reciproco riconoscersi* di idea e fenomeni. L'*um* è il luogo puramente mediale della partecipazione poiché è il luogo stesso del *riconoscimento*. In esso convergono tutte le signature gnoseologiche di un determinato ordine.

IX. *Repraesentatio*

A chamber orchestra plays a melody. More specifically it describes a melody, but only in the sense that a shadow describes an object or an echo describes a sound. The melody constantly unfolds, albeit in a discontinuous manner, through repeats and digressions around a changeable, distant and perhaps indescribable centre.

Non solo riconoscere ma anche conoscere è possibile solo nel rammemorare. «Soltanto nel ricordo affiora la conoscenza» (COLLI, 3, p. 37). Nella benjaminiana *scienza della origine* (*Wissenschaft vom Ursprung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227) ciò è evidente: poiché il *Wiedererkennen* (loc. cit.), il *riconoscimento* (che è

in primo luogo riconoscimento del sigillo di origine) coincide con la scoperta del luogo stesso della *Erkennbarkeit*, della *conoscibilità*.

È significativo che Benjamin nella *Vorrede*, specie nel paragrafo che principalmente ci interessa, non usi mai, come *terminus technicus* della propria gnoseologia, il termine *Vorstellung*, bensì *Darstellung* (o *Darstellen*) e *Repräsentation* (pp. 214/16, 25; 215/26-7). Il termine *Repräsentation* contiene una importante indicazione su come intendere il gesto gnoseologico qui in questione. Per Benjamin, rappresentazione non significa *Vorstellung* bensì *repraesentatio*. La rappresentazione benjaminiana, quindi, implica non solo un esporre, come indica il termine *Darstellung*, bensì anche un «far riapparire di fronte», un «far ricomparire dinanzi». In altre parole, una «rievocazione». Essa possiede perciò una «funzione «ripresentante», che implica memoria e tempo», funzione, questa, che «manca al termine «*Vorstellung*»» (COLLI, 3, p. 6; idem, 2, pp. 394, 403). Anche in virtù della sua *funzione ripresentante*, quindi, «*Darstellung*», nel lessico di Benjamin, non può essere tradotta con «presentazione», come altri ha creduto (BERMAN, pp. 90, 91). La rappresentazione benjaminiana coinvolge in quanto *Darstellung* l'esporre, e in quanto *Repräsentation* il riaffiorare alla memoria, cioè il percorso a ritroso che la *Vorrede* definisce appunto *zurückgehendes Erinnern* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217), «rammemorare che risale». A esso va associata la *Versenkung* (p. 208), il fondamento.

Ma cosa si tratta di ricordare? Occorre prima di tutto cercare di definire il «meccanismo primigenio della memoria» (COLLI, 3, pp. 21-2). Il ricordo è rappresentazione (*repraesentatio*) quale rovescio di una espressione. Queste – rappresentazione e espressione – sono le due facce del ricordo. Esprimere qualcosa è un movimento metafisico di segno opposto rispetto al rappresentarsi qualcosa (*sich vorstellen*). La *Vorstellung* è, idealmente, un proiettarsi in avanti. Più precisamente, una rappresentazione intenzionale può essere letta come afferramento di un oggetto da parte di un soggetto o proiezione di un soggetto in un oggetto, come concettualità della intenzione o intenzionalità del concetto. Al contrario, esprimere qualcosa non significa produrlo proiettandosi in avanti ma recuperarlo in un moto retrogrado. Che una cosa esprima un'altra significa che questa precede quella. Ma nella serie espressiva la rappresentazione muta accento: essa non rileva in quanto «oggetto per un soggetto», ma come «rappresentabilità», e cioè come «qualcosa di semplice», sganciato «dalla prospettiva di un soggetto particolare», qualcosa, quindi, considerato

«secondo il complesso delle prospettive». In questo senso, la rappresentazione, può portare allo «svelarsi di un'altra rappresentazione o di un'altra natura» (idem, 3, pp. 6, 19, 22).

Nella serie espressiva, la rappresentazione non va intesa come visione prospettica di un oggetto da parte di un soggetto (*Vorstellung*), bensì come *repraesentatio*, ossia *ripresentazione*: «Scandagliando la natura delle cose percorriamo il cammino dell'espressione, in caccia ogni volta di qualcosa che sta dietro, che viene espresso» (p. 22). Per questo la catena espressiva segue il «meccanismo primigenio della memoria» (*loc. cit.*). Seguire il senso della espressione, risalire da ciò che esprime a ciò che è espresso, significa seguire il riflusso espressivo della memoria. Ci si urta infine a un limite: «in questa strada verso il profondo si arriva sempre a un punto in cui non è più possibile andar oltre, a un ignoto definitivo» (*loc. cit.*). Ora, quando il ricordo esprime qualcosa che non è a sua volta espressione di qualcosa che lo preceda, allora si giunge a un ostacolo metafisico, a quello che Giorgio Colli chiama *contatto*:

Il ricordo ci indica solo la direzione di qualcosa di irrepresentabile, che tuttavia <è presente senza essere nel tempo (cioè non ne abbiamo coscienza ma la troviamo testimoniata dalla memoria)> è in noi, – nel *vûv* parmenideo, fuori di ogni tempo ma anche presente in ogni tempo <e di cui ogni tempo è l'espressione>. Quello che è l'immediatezza del contatto è fuori della coscienza, ma pur vivente in noi, è ciò che dà il contenuto inavvertito, l'intensità della nostra vita.

(COLLI, 2, p. 343)

Se il contatto è una lacuna all'interno della struttura della apparenza, si rivela una pretesa, più che vana, incongrua volerne suturare la discontinuità. La cesura è un *inconoscibile*, che deve essere *postulato* all'interno della struttura stessa della rappresentazione, se essa ha pretese – e la filosofia deve averle – di oggettività. Ma non si può direttamente «interrogare» (*erfragen*) la verità, scrive Benjamin nella *Vorrede*: essa deve invece essere «postulata e richiesta» (*erfordert*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 216; cfr. CARCHIA, 4, p. 40).

Se conoscenza è memoria, e non immediatezza tra soggetto e oggetto, allora l'immediato, il contatto tra soggetto e oggetto – che non è un punto (cfr. COLLI, 3, p. 41) ma un medio neutrale – spezza quella concatenazione di ricordi come una cesura, un vuoto, un ostacolo. Nella memoria resta

traccia di una «intensità non misurabile» (*loc. cit.*). In quanto non misurabile, non rappresentabile, quella intensità non è espressione di un ricordo precedente. Ecco che si giunge in presenza di un «ricordo primitivo» (p. 36). Ciò che si ricorda nel ricordo primitivo «non è prodotto dal ricordo, bensì eventualmente lo produce» (p. 37), e perciò non è oggetto, né appartiene alle forme rappresentative della memoria (ricordi non primitivi). Ebbene, questo qualcosa è quanto «va riconosciuto» (*loc. cit.*) come ciò che esprime un ricordo ma che non è espressione di un ricordo.

Per giungere a questo riconoscimento e individuare il relativo contatto, Colli ha suggerito il metodo della *interpolazione*, che egli mutua dalla analisi matematica. Tale metodo permette «calcolare valori della funzione per valori di x intermedi fra quelli in corrispondenza dei quali la funzione è nota» (p. 40). Nella interpolazione metafisica non si tratta di stabilire una continuità che garantisca il passaggio tra immediatezza e rappresentazione, o, in altri termini, tra idea e fenomeno, poiché resta, nella individuazione del contatto, la *eterogeneità di natura* tra le due dimensioni dell'essere. Proprio nella conservazione di questo scarto ontologico, Colli indica la maggiore accuratezza della interpolazione metafisica rispetto a quella matematica:

Nel caso dell'interpolazione metafisica, se ogni dato è rappresentazione e se ogni rappresentazione considerata come sostanza è espressione, allora, quando un'espressione esprima qualcosa che non risulta una rappresentazione, chiameremo contatto questo qualcosa [...] Il contatto è così l'indicazione di un nulla rappresentativo, di un interstizio metafisico, che però è un certo nulla, poiché ciò che esso non è, il suo intorno rappresentativo, gli dà una determinazione espressiva.

(COLLI, 3, pp. 40, 42)

Il contatto è dunque la discontinuità che la rappresentazione deve postulare in sé per alludere alla verità. Analogamente, la oggettività della rappresentazione benjaminiana riposa sul suo carattere discontinuo. Ciò a cui deve condurre il rammemorare, cioè la rappresentazione in quanto «Repräsentation», la rappresentazione in quanto rievocazione, non è che la giusta misura di questo scarto, la determinazione di «un certo nulla».

Ciò vuole dire che la rappresentazione, dove sia *objektive Interpretation* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/20, 215/1, 228), non rappresenta un oggetto, bensì in primo luogo lo scarto che la separa dalla verità, cioè la cesura in cui ogni legame intenzionale è reciso, ma in cui, solo, può avere luogo l'*Erlöschen der Intention in der Wahrheit*

(«estinzione della *intentio* nella verità») (idem, 12, p. 23), e dunque il contatto. La interpolazione non fa che determinare i confini di una lacuna, cioè i contorni del sito non rappresentabile in cui cade la cesura. Come si è visto, non si tratta in questa lacuna di un nulla indeterminato, bensì di *un certo nulla*.

Ciò che Colli definisce «contatto» non è che il positivo dell'«ostacolo» cui si urta la rappresentazione considerata al proprio vertice, quando cioè intende oggettivare un immediato. Ciò che Benjamin – richiamandosi a Hölderlin – nomina con «cesura» è appunto tale ostacolo interno, costitutivo della rappresentazione oggettiva.

X. Partecipazione

“*Unir sans confondre*”, voilà précisément ce qui constitue la
participation

Nella *Vorrede*, la verità è definita come una forza (*Gewalt*) che si imprime nell'empirico, ma non per determinarsi in una forma concreta formando l'empirico, bensì segnandolo nell'intimo, nella essenza, nella sua più interna struttura:

Nicht als ein Meinen, welches durch die Empirie seine Bestimmung fände, sondern als die das Wesen dieser Empirie erst prägende Gewalt besteht die Wahrheit.

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 216)

{Non come un intendere che trovi la sua determinazione attraverso la empiria, esiste la verità, ma come la forza che segna la essenza di tale empiria.}

Ancora una volta si tratta di distinguere tra la grezza empiria e la sua essenza, ovvero il medio dell'empirico. È quest'ultimo a portare, nascosto nella sua più interna struttura, il segno di verità. *La forza di verità si legge micrologicamente come il valore battuto sulla moneta dell'empirico.*

L'essere del nome (*das Sein des Namens*), cui solo questa forza appartiene (*dem allein diese Gewalt eignet*), determina il *darsi* delle idee (*Es bestimmt die Gegebenheit der Ideen*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 216). Infatti, le idee – elementi di verità –

si danno nel nominare senza *intentio* (*die Ideen intentionslos im Benennen sich geben*) (p. 217). Si leggano queste asserzioni con quella, non meno recisa, secondo cui le idee *non sono date* nel mondo dei fenomeni (*Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben*) (p. 215). Possiamo inferire che il luogo in cui le idee si danno, quello cioè in cui possono essere colte e rappresentate, non è la grezza empiria né il puro intelligibile, bensì il nome; il nome in quanto arresto della relazione intenzionale, la relazione, cioè, che volge la parola verso l'esterno non linguistico, verso un referente empirico. Il luogo in cui si danno le idee è quello stesso in cui l'empirico viene segnato dalla forza di verità, e cioè la più interna struttura da cui, solo, si leva il sigillo di origine, testimone di quella forza, e strumento mnesico indispensabile alla *repraesentatio*. La forza di verità diviene riconoscibile nella più interna struttura del fattuale, ovvero nel medio della empiria (*im Mittel der Empirie*). È lì che si schiude l'accesso dei fenomeni all'essere delle idee (*Anteil am Sein der Ideen*) (p. 214). Ed è su questo limite, non oltre né prima, che tale partecipazione si compie. *Il limite è l'intorno*.

Nell'istante del riconoscimento, nella istantanea rammemorazione, si realizza l'unico possibile rapporto metessico tra i fenomeni e l'idea. «Soltanto nel ricordo affiora la conoscenza» (COLLI, 3, p. 37). Cioè solo attraverso un *détour* che sia descrizione di un intorno, oggettivazione di un ostacolo non intenzionale, interpolazione di un vuoto non rappresentativo, solo per un simile *détour*, dicevamo, si dà l'immediato dell'idea. Questo ostacolo, questo vuoto è la «comunanza» (p. 22). Tra la immediatezza e il ricordo è *un certo vuoto* che lega fenomeno e idea, apparenza e verità. «Tra quella immediatezza e il nostro ricordo – scrive Colli – c'è qualcosa di comune. E se la conservazione non presupponesse un possesso, cioè se il nostro ricordo non partecipasse in qualche modo di quell'immediatezza, esso non potrebbe neppure sussistere, né esprimerla attraverso la rappresentazione» (p. 42-3).

La «essenza della memoria» è «la conservazione attenuata di qualcosa» (p. 37). Questo qualcosa, dove la memoria sia giunta al limite di un *Urvernehmen*, è un ricordo primitivo. Un ricordo, cioè, di qualcosa che «fa parte della vita, ma non è rintracciabile nel tessuto rappresentativo» (*loc. cit.*). Così il ricordo che lampeggia nel momento del pericolo (BENJAMIN, 58 *Th.*, v, p. 18) è il ricordo della cosa stessa. Cioè, rappresentazione – *Darstellung* e *Repräsentation* (idem, 29 *Ur.*, pp. 215/26-7, 214/25) – dell'idea. Nell'istante del pericolo balena una passata intensità non misurabile. Si deve prontamente

determinare la misura di quel vuoto per cui solo si stabilisce il legame metessico tra sensibile e ideale. Il balenare della traccia mnesica è la immediatezza stessa del ricordo. Determinare la misura di quel vuoto nella rappresentazione è quanto si richiede alla prontezza del metafisico e dello storico così come intesi da Benjamin (idem, 32 *Pass.*, N 7, 2, pp. 586-7).

La *objektive Interpretation* (idem, 29 *Ur.*, p. 214/20; 215/1; 228), possiamo perciò concludere, non è quella che si propone di rappresentare una totalità assoluta, ma quella che riesca a oggettivare qualcosa che «rimane tuttavia inesplorato», qualcosa che, «non rintracciabile nel tessuto rappresentativo», «ne mette a repentaglio la continuità, ovunque lo si voglia oggettivare» (COLLI, 3, p. 37). Questo è il compito della interpolazione che risale la via espressiva della *repraesentatio* per lasciarvi avvenire una lacuna.

XI. Parola

Dopo avere analizzato la struttura espressiva della memoria, possiamo tentare una risposta circa l'oggetto del rammemorare benjaminiano. Nel paragrafo della *Vorrede* intitolato *Das Wort als Idee* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 216, 217), il termine *Urvernehmen*, «percezione di origine», ricorre per ben tre volte, se si conta tra esse anche il sintagma equipollente *ursprüngliches Vernehmen* (p. 217). In questi luoghi testuali, Benjamin traccia corsivamente una interpretazione della ἀνάμνησις platonica (*loc. cit.*) intesa come rammemorazione rivolta all'idea, dove idea è «un qualcosa di linguistico» (*Die Idee ist ein Sprachliches*) (p. 216). Da qui, il titolo del paragrafo.

Se il ricordo primitivo è espressione del contatto, di cosa sarà espressione l'*Urvernehmen* benjaminiano? Come si apprende dal paragrafo *Das Wort als Idee*, si tratterebbe proprio della *parola come idea*, o più precisamente del «carattere simbolico della parola» (*der symbolische Charakter des Wortes*), che Benjamin attribuisce al nominare adamitico (*das adamitische Namengeben*) (p. 217). La filosofia avrebbe quindi il compito precipuo di ristabilire questo nominare originario nel suo primato (*in seinen Primat wieder einzusetzen*), contro quello di una comunicazione rivolta all'esterno (*nach außen gerichtete Mitteilung*) (*loc. cit.*). E ciò la *Darstellung* filosofica può farlo non certo parlando per rivelazioni (*offenbarend reden*) (*loc. cit.*), ovvero per pretesi disvelamenti e

presentazioni dirette – a questa incongrua pretesa di *Enthüllung* si oppongono senza reticenze ben due passi della *Vorrede* (pp. 211, 216) –; ma piuttosto «attraverso un rammemorare che risalga in primo luogo alla percezione di origine» (*durch ein aufs Urvernehmen allererst zurückgehendes Erinnern*) (p. 217).

Se il ricordo primitivo, l'*Urvernehmen*, è dunque espressione del nominare adamitico, il compito della *repräsentatio* filosofica sarà perciò la rievocazione della parola colta nel suo *benennender Adel* (p. 216), nella sua «nobiltà nominante» (e non certo «aura denotativa», come pure si è maldestramente tradotto). Proprio perché il nome è *intentionlos* (p. 217), proprio perché la superiorità del suo rango è determinata dall'essere il nome *privo di intentio*, la parola può coincidere con l'idea. La parola è idea solo se si scioglie dalla significazione di un *denotatum*, e dalla comunicazione rivolta all'esterno. La nobiltà del nome è tale se in esso risulta disattivata la capacità denotativa. Disattivazione, questa, che, solo, libera la pura potenza nominante.

Sull'altipiano della parola restituita a tale *dignitas*, la lingua perviene alla propria purezza. Pura è la lingua in quanto idea, in quanto monade, ovvero totalità intensiva di tutte le lingue storiche. Di questo – lo si è visto sopra (*supra* II, 3, 24-25) – Benjamin scrive in *Die Aufgabe des Übersetzers*:

In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist, trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind.

(BENJAMIN, *21 Auf.*, p. 19)

{In questa pura lingua, che nulla più significa e nulla più esprime, ma che come parola inespressiva e creatrice è l'Inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni senso e ogni *intentio* accedono a una sfera in cui sono destinati a dissolversi.}

La parola inespressiva (*das ausdrucksloses Wort*) è, qui, l'Inteso (*das Gemeinte*), il centro nascosto cui si rivolgono tutti gli elementi storici (le diverse lingue storiche) di quella costellazione costituita dalla lingua pura. *L'Inteso è la cesura stessa della intentio*. Dove la parola intenda l'Inteso, essa diviene parola inespressiva – *parola che intende ciò che non vuole dire nulla al di fuori del suo essere nella lingua*. Parola inespressiva non è che nome. Nell'Inespressivo la parola si stabilisce sull'altipiano della lingua pura, *superficie assoluta dove il*

simboleggiante è divenuto il simboleggiato stesso. Fare del simboleggiante il simboleggiato stesso (*das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen*) (BENJAMIN, 21 Auf., p. 19) è quindi riportare la parola alla *dignitas* del nome, restituirle il rango nominante, esporne il carattere simbolico, evocare tale carattere nella rammemorazione.

Il rammemorare – secondo un principio cardine del pensiero benjaminiano, per cui la struttura di ciò che coglie corrisponde alla struttura di ciò che è colto – presenta una peculiare affinità alla parola inespressiva. Come ricordare è una *Erinnerung*, un approfondimento verso l'interno, così la parola che ha ritrovato il suo carattere simbolico ha arrestato la intenzionalità verso l'esterno extralinguistico, ritenendo in sé la propria forza nominante e guadagnando la superficie inespressiva in cui simboleggiato e simboleggiante coincidono. Su tale superficie, la parola non è «la parola che esce da noi e si irrigidisce nella rappresentazione, che diviene proprietà di ciò che designa, che si *deposita* nel designatum» (CACCIARI, 3, p. 31), ma «la parola che permane in chi la pronuncia» (*loc. cit.*) e che ritorna in sé nel suo stesso essere detta. Quel ricordare e questa parola si incontrano nel medio neutrale e eminentemente teoretico che non è soggetto né oggetto (*supra* II, 5, 2). In tale medio è possibile *dire* nel senso di *esprimere la parola inespressiva*: «Dire in forma tale che l'ex-primersi capovolga il proprio 'senso' e si trasformi in rammemorazione del più intimo sé» (CACCIARI, 3, p. 32). Se «parola» vale nella *Vorrede* «idea» (*Wort als Idee*), e «idea è un qualcosa di linguistico» (*die Idee ist ein Sprachliches*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217), ciò è perché la parola che abbia in sé riprodotto la struttura della memoria – ovvero il approfondire verso l'interno che definisce lo *zurückgehendes Erinnern* (p. 218) – compie l'ufficio dell'idea, può cioè *salvare la cosa*. La parola come idea salva la cosa soltanto in tale *Erinnerung*, secondo «un dire che sia *Er-innerung*» (CACCIARI, 3, p. 33). L'idea coincide qui con «la parola 'umile' che è *Er-innerung* della cosa» (p. 34). *Ma una espressione può volgersi in un interno solo sulla superficie assoluta dell'inespressivo. Per questo la parola inespressiva è necessariamente umile, all'altezza della terra.* Questo stato originario della lingua – in cui originario è il grado di tensione *monadica* che raccoglie dialetticamente un esterno in un interno, e altrettanto dialetticamente disperde questo fitto dentro in una rarefatta esteriorità – è l'oggetto della *ἀνάμνησις* nella *Vorrede*.

XII. Nome

Cada palabra tenía un signo particular, una especie marca; las últimas muy complicadas...

Oggetto del rammemorare è la *verborgene symbolische Seite* della parola, il suo *symbolischer Charakter* (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 216, 217). Il *carattere simbolico* della parola, il suo superiore grado nominante, non è che la *segnatura* impressa sulla parola stessa. Dove la parola si ritiri nella segnatura, essa è *nome*. «Carattere», evidentemente, vale qui «segnatura» – *segno nel segno* (cfr. AGAMBEN, 19, p. 61). Il carattere simbolico non è né aspetto semiotico né interno semantico della parola; piuttosto, *segno minore* che orienta nei diversi campi semantici la lettura del segno più appariscente. Il nome – carattere simbolico della parola – è segno minore sulla esteriorità semiotica e, al contempo, operatore semantico in sé privo di significato.

Isolare nella parola la segnatura è fare esperienza di una «percezione di origine» (*Urvernehmen*), che consiste nel rammemorare il carattere simbolico della parola, ovvero nel fare del *Symbolisierendes* il *Symbolisiertes* stesso. Lo stato della parola in questo grado intensivo della lingua, cioè nella lingua pura, è quello di parola inespressiva, simile all'originario nominare adamitico. Esso è l'oggetto della *Erinnerung* nella *Vorrede*.

L'ambito di partecipazione (*Anteil*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214) dei fenomeni all'idea è individuato dall'affilato limite del nome, cioè il crinale delle segnature lungo il quale simboleggiante e simboleggiato si incontrano per un attimo per poi precipitare lungo i pendii scoscesi della parola e della cosa. Il nome, parola inespressiva in cui è perfettamente esposta la segnatura, non esprime più un referente empirico, così come la segnatura impressa nella più interna struttura della cosa non è la sua definizione concettuale.

La segnatura abbrevia in sé la intera fisionomia della cosa. Ma non per questo ne enuncia un certo predicato. Che la segnatura abbrevi la totalità di una determinata fisionomia non significa che tutti i predicati che essa raccoglie in sé, cifrati, scorciati monadologicamente, costituiscano un predicato ulteriore della stessa cosa. Tanto meno essi designano un'altra cosa. La vera immagine della cosa appare scorciata nel segno che segna la parola. Cioè, nel nome. La emersione del nome nella sua nudità di segnatura è la esposizione della conoscibilità della cosa, cioè la rappresentazione della cosa stessa. Vale a dire, dell'idea.

Nel rammemorare benjaminiano, «non si tratta di una attualizzazione visiva di immagini»; piuttosto esso consiste in una «contemplazione filosofica» nella quale «si distacca dal più interno della realtà l'idea come parola che reclama nuovamente i suoi diritti a nominare» (*es nicht um eine anschauliche Vergegenwärtigung von Bildern sich handelt; vielmehr löst in der philosophischen Kontemplation aus dem Innersten der Wirklichkeit die Idee als das Wort sich los, das von neuem seine benennenden Rechte beansprucht*) (p. 217).

Il più interno della realtà (das Innerste der Wirklichkeit) (p. 227) da cui scaturisce la parola ridotta a potenza nominante, non è che *la più interna struttura (innerste Struktur)* (loc. cit.) dell'empirico. Si è visto in precedenza che tale struttura è l'interno monadico che la contemplazione filosofica deve raggiungere nel profondamento (*Versenkung*) (p. 228) e nella penetrazione del reale, processi cui Benjamin si riferisce con espressioni quali *das Empirische tiefer durchdringen* (p. 215/13-4), o *tief in alles Wirkliche dringen* (p. 228). Ebbene, ciò che segna la *parola* sembra qui coincidere con quanto segna l'intimo della *cosa*: questo segno nel segno, questa segnatura della cosa è il *sigillo di origine (Ursprungssiegel)* (p. 227). In tale senso il nome come segnatura, o sigillo di origine, è quanto si leva dal più interno della realtà. Ciò, a nostro avviso, significa che il nome, non essendo segno che comunica un referente empirico (la segnatura è infatti ciò che impedisce a *signans* e *signatum* di corrispondersi perfettamente, e al contempo ciò che li sempre di nuovo ricongiunge rimandando l'uno all'altro), vale come *abbreviatura cifrata della fisionomia della cosa. Il nome è la steganografia della cosa.*

Ancora una volta, dunque, la nascostità è segno del principio monadologico. L'essere nascosto (*verborgen*) del carattere simbolico della parola (pp. 216-7) non è altro che la deviazione strutturale della *intentio* linguistica verso una parola inespressiva. In essa il carattere simbolico espone l'idea attraverso un'opera di miniaturizzazione che infittisce al massimo grado e concentra in cifra la fisionomia della cosa. Tale abbreviatura è il solo modo per esporre l'idea che altrimenti sfuggirebbe tanto alla presentazione che incongruamente pretenda alla *Enthüllung*, al diretto disvelamento, quanto alla latenza che si corrompa in una costitutiva mancanza di manifestazione.

L'essere nascosto è una deviazione che si fa scorciatoia verso la più cristallina comunicabilità. La abbreviatura, il nascosto lato simbolico della parola (*verborgene symbolische Seite*) (p. 216), è l'operatore di una speciale

modalità espositiva. Solo nel carattere simbolico della parola (*der Symbolische Charakter des Wortes*) l'idea perviene alla comunicazione di sé (*in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt*) (p. 217). Comunicare sé l'idea può in quanto simboleggiante che sia divenuto il simboleggiato stesso, cioè in quanto nome. *Nella deviazione della segnatura, la parola è idea; nel vuoto rappresentativo della segnatura, l'idea si comunica.*

XIII. *Senhal*

Senso e denotazione non esauriscono la significazione linguistica. Occorre introdurre un terzo termine: la cosa stessa, l'essere tale quale, che non è né il denotato né il senso. (Questo è il senso della teoria platonica delle idee.)

Was der Name sagt, zeigt die Figur.

Si è visto come la esposizione della segnatura nella parola fa di quest'ultima una parola inespressiva. Parola in cui *repraesentatio* e *intentio* si urtano a una cesura insuturabile. Parola che nulla più intende, e che, proprio in quanto priva di *intentio*, costituisce l'Inteso (*das Gemeinte*) (BENJAMIN, *21 Auf.*, p. 19), il centro irrepresentabile della lingua pura.

Il nome in quanto segnatura non è parola intenzionale. Nome è verità che rescinde la *intentio*. Per questo, in Benjamin, la interpretazione oggettiva (*objektive Interpretation*) (idem, *29 Ur.*, pp. 214/20, 215/1, 228), la rappresentazione genuina, può esprimere un frammento del mondo vero solo *dove esponga questa cesura della intentio*, ovvero *lo scarto che separa la rappresentazione stessa dalla verità*. La esposizione della cesura interna della rappresentazione ne garantisce la autenticità.

Questa cesura è «parola inespressiva» (*ausdrucksloses Wort*), o, nel lessico hölderliniano ripreso da Benjamin, «parola pura» (*reines Wort*) (idem, *24 Wahl.*, p. 181). Ma la parola, qui, non costituisce l'elemento di una teoria estetica; assume invece un valore insieme poetico e teoretico. Le parole hölderliniane, infatti, nel testo che Benjamin scrisse come introduzione alla lettera a Böhlendorf scelta per *Deutsche Menschen* (1936), vengono poste a un livello espressivo eminentemente teoretico, e sono per questo paragonate a segnali trigonometrici. Tali parole – le stesse che dominano gli ultimi inni

– compaiono nella lettera in questione come segnapoli del pensiero poetico hölderliniano. Si dispongono lungo l’aspro crinale ai cui lati strapiombano poesia e teoria. «Sulle erte sommità dove la nuda roccia della lingua viene dappertutto alla luce, esse – scrive Benjamin a proposito di quelle parole – sono, simili a segnali trigonometrici, «la più alta specie di segno»» (*Auf schroffen Höhen, wo der nackte Fels der Sprache schon überall an Tag tritt, sind sie, trigonometrischen Signalen gleich, «die höchste Art des Zeichens»*) (idem, 49, p. 38).

La capacità espressiva della parola appare come disseccata in un sobrio, scarno segnale. Questa peculiare inespessività o purezza è una vera e propria *minorazione*. Una minorazione sembra infatti il processo che la parola deve attraversare per giungere alle vette della «poesia “religiosamente sobria”» (“*heilig nüchterne*” *Poesie*) (idem, 10 Begr., p. 113), cioè a quanto Hölderlin, nella stessa missiva, definisce *die höchste Art des Zeichens* (idem, 49, p. 40; HÖLDERLIN, 2, pp. 539-40), «la più alta specie di segno». Nella *Doktordissertation*, trattando il tema del sobrio (*das Nüchterne*), ossia «il principio di sobrietà dell’arte» (*der Satz von der Nüchternheit der Kunst*) (BENJAMIN, 10 Begr., pp. 112-7), Benjamin ne indica la più chiara formulazione nella $\mu\eta\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ hölderliniana (pp. 113, 114 n. 280), e, dopo averla commentata, cita un frammento schlegeliano dall’*Athenäum*, in cui si paragona l’arte che segua tale principio di rigorosa sobrietà a un libro trigonometrico: «a superficiali dilettanti senza entusiasmo e senza erudizione una simile poetica dovrebbe apparire come a un fanciullo, che volesse disegnare, un libro trigonometrico» (*Flüchtigen Dilettanten ohne Enthusiasmus und ohne Belesenheit müßte eine solche Poetik vorkommen, wie einem Kinde, das bildern wollte, ein trigonometrisches Buch*) (F. Schlegel, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., p. 116). In nota Benjamin chiosa: «Nell’ultima frase la attenzione è richiamata non semplicemente sulla incomprendibilità, bensì sulla asciuttezza, sulla sobrietà di una simile opera» (*Im letzten Satz ist nicht nur auf die Unverständlichkeit, sondern auf die Trockenheit, Nüchternheit eines solchen Werks hingewiesen*) (p. 116 n. 290).

È in questa tonalità sobria e asciutta che va inteso l’accostamento, altrimenti enigmatico, del «carattere distruttivo» – emblematica figura benjaminiana che fa la sua comparsa in un breve scritto del 1931 – al segno trigonometrico (*so wie ein trigonometrisches Zeichen*) (idem, 40, p. 96). Il carattere si definisce distruttivo in quanto realizza «una compiuta riduzione» (*eine vollkommene Reduktion*), se non una «estrazione di radice» della propria situazione e del proprio stato («*Reduktion wenn nicht Radizierung ~~der Situation~~ des eignen Zustands*») (idem, 39, p. 219; idem, 40, p. 95).

Radizierung e *Reduktion* sono i nomi di un esercizio di sobrietà, cioè di una autentica opera di *minorazione*.

Questa prospettiva permette di cogliere nella formula «il carattere distruttivo è un segnale» (*Der destruktive Charakter ist ein Signal*) (p. 96) il valore esoterico del termine «segnale» (che non designa semplicemente una «insegna stradale»), nonché l'ambito in cui Benjamin svolge la propria interpretazione del carattere, non solo in questo breve scritto del 1931 ma anche in *Schicksal und Charakter* (1919). Il carattere viene definito «Signal» in quanto la sua lettura deve essere condotta nella sfera delle segnature.

Signal, qui, è un vero e proprio *senhal*. *Senhal*, come è noto, significa «als Unterschrift dienendes Zeichen», segno o abbreviazione che vale come firma (LEVY, 10). *Signal*, nel nostro caso, è una segnatura che compendia in sé la intera fisionomia del carattere. Così in *Schicksal und Charakter*, il carattere – come accade nei paradigmatici personaggi delle commedie di Molière – si dispiega, solare, nello splendore del suo *unico tratto*, nella cui vicinanza nessun altro tratto è visibile poiché viene sommerso dalla luce di quello (*Der Charakter entfaltet sich in ihnen sonnenhaft im Glanz seines einzigen Zuges, der keinen andern in seiner Nähe sichtbar bleiben läßt, sondern ihn überblendet*). Da qui la *Anonymität*, il peculiare anonimato dell'uomo nella commedia. Il suo nome appare minorato nella cifra dell'unico tratto. Solo tale cifra lo contraddistingue. Nella unicità del suo unico tratto (*in der Einzigkeit seines Charakterzuges*) ha luogo il più alto dispiegarsi dell'individuo (*die höchste Entfaltung des Individuums*). Il *Charakterzug*, che rende possibile tale dischiusura, e in cui, al tempo stesso, questa si perfeziona, è ciò che Benjamin definisce «il sole dell'individuo nel cielo acromatico (anonimo) dell'uomo» (*die Sonne des Individuums am farblosen (anonymen) Himmel des Menschen*) (BENJAMIN, *II Sch.&Ch.*, p. 178).

Evidentemente questo unico tratto del carattere, che tutti i restanti oscura in quanto li sopraffà con la sua luce, non è della stessa natura degli altri segni caratteriologici. Esso, infatti, non è un segno bensì una segnatura. La prova più eloquente di ciò è il fatto che in esso si compendia la intera fisionomia dell'individuo, e che a tale concentrazione si contrapponga – ma solo in un equilibrio leggibile come arresto dialettico – il massimo dispiegamento. Tanto la abbreviatura della fisionomia in un singolo tratto quanto la dinamica, sospesa al culmine, tra concentrazione e dispiegamento esprimono una *struttura monadologica*, struttura che infatti

definisce anche la segnatura, ultimo grado del profondamento micrologico benjaminiano.

Per questa sua natura di segnale, il carattere non può essere descritto come un insieme di segni caratteriologici. Il carattere incarna una non coincidenza tra la fisionomia e la sua definizione caratteriologica. Questa non coincidenza è l'effetto della distruttività, che, prima ancora di proiettarsi all'esterno, si dirige sul carattere stesso in quanto genere. *Il carattere si riduce nella cifra che lega e separa fisionomia e nome.*

Tutto il carattere è scorciato in quel segnale. Non è metaforicamente che il carattere appare asciutto e sobrio *come* un segnale. Esso stesso, non coincidendo mai con la propria situazione, con il proprio stato, si minora in una cifra. Dunque *è* segnale. Il carattere distruttivo ha rivolto in primo luogo su di sé la operazione minorante di riduzione (*Reduktion*) e estrazione di radice (*Radizierung*) che lo contraddistingue e lo rende riconoscibile. In questo senso esso è divenuto integralmente un segnale.

Senhal, come è noto, indica anche il nome segreto («Versteckname») (LEVY, 8). Se nel caso del *Signal* benjaminiano si intenda l'essere nascosto del nome nello stesso senso in cui nascosta è, per il principio monadologico, la *verbogene Figur* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 228) che raccoglie in sé, scorciandola in una cifra, una certa totalità; se, quindi, l'essere nascosto e cifrato è dovuto all'essere contratto, allora il carattere in quanto *Signal* non fa altro che raccogliere in sé, scorciandoli parimenti in una cifra, tutti i tratti e i segni relativi a una fisionomia. Il *senhal* è il carattere, nel senso che oscura, concentrandoli in un unico tratto (che è appunto il segnale), tutti i predicati di un ente, ma senza aggiungersi a essi.

Ma proprio la cifra nascosta è, in quanto segnatura, l'*operatore del riconoscimento*, ovvero ciò che, non coincidendo con essi, mette in relazione il segno e la cosa, il nome e la figura. *Ogni carattere, in quanto tale, è distruttivo – perché minora il suo nome e la sua figura scorciandoli in una cifra comune.* Ma così facendo, riducendosi in segnatura, è divenuto *puramente riconoscibile e conoscibile*. Da qui il suo *carattere solare*. Per questo *senhal* è tanto «Versteckname» quanto «Erkennungszeichen», tanto *nome segreto* quanto *segno di riconoscimento* (LEVY, 8). Il *Signal* che definisce il carattere è quindi abbreviatura che infittisce, concentra, oscura; e al contempo unico tratto che dirada, rarefà, illumina.

Qui si mostra il valore eminentemente gnoseologico della segnatura. Anche nel campo della metodologia storica tracciata nelle *Thesen* compare infatti una segnatura. Essa si presenta come la più interna struttura monadologica che il materialista storico deve sapere riconoscere nel fenomeno osservato. Così nella tesi XV (1) dell'*Arendt-Manuskript*, testo su cui più volte siamo ritornati per la suprema chiarezza in cui appare il metodo benjaminiano, è in questione il riconoscimento, da parte dello storico, di un segno nella struttura monadica («In dieser Struktur [*scilicet* in der Monade] erkennt er das Zeichen») (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), p. 27). Questo segno, che va scoperto nell'*interno monadico* del fenomeno o del fatto storico (alla dimensione dell'interno si fa peraltro più volte cenno con ripetute sottolineature della preposizione «in»), viene definito *das Erkennungsmal* – «il segno di riconoscimento» – in un appunto relativo alla stessa tesi (idem, 57, p. 119). Si tratta ancora una volta di un segnale. La conoscenza storica, così come esposta in tale testo, rientra perciò nella sfera delle segnature.

Il segnale è *segnatura gnoseologica*. La sua sobrietà è espressione del rango teoretico da esso occupato. Il nome, quale segno minorato in segnatura, individua il livello intensivo dell'*essere nel linguaggio* della cosa, dove il simboleggiante è il simboleggiato stesso. La parola in quanto segnale non è quindi un segno che denota. E il suo valore poetico – massime nel caso di Hölderlin – non è certo semplicemente estetico. La tensione poetica della parola in quanto segnale o segnatura giunge al sommo grado del segno poiché è intensificata dalla sobrietà teoretica che la attraversa e scava. La asciuttezza del segnale non denotante è a sua volta una segnatura che rimanda la parola al campo puramente teoretico. La parola di Hölderlin, «la più alta specie di segno», diviene agli occhi di Benjamin modello di segnatura gnoseologica.

*Il nome è cifra che – parola e immagine, eppure né immagine né parola – accorcia in sé la fisionomia della cosa rendendola puramente conoscibile, e, proprio per questo, portandola alla più perfetta depropriazione. L'inespressivo, fondamento anipotetico di ogni espressione, è il vero nome tiene in sé virtualmente tutti i predicati di un ente, in sé tutti esponendoli e revocandoli. Da qui il valore esemplare del nome in quanto segnatura. (Si pensi alla analoga esemplarità dell'opera compiuta, che, a differenza di quella soltanto significativa, fonda e revoca il proprio genere) (idem, 29 *Ur.*, p. 225). Il nome è la visibilità stessa della*

cosa. *Il nome è l'idea della cosa – la cosa stessa. L'idea – sole dell'ente – perviene nel nome alla sua nuda conoscibilità.*

Un testo frammentario del 1920-21 intitolato *Sprache und Logik*, di cui ci siamo già in parte occupati (*supra* II, 1, 7), contiene nella sezione III dei materiali che possono essere considerati preparatori al paragrafo *Das Wort als Idee* della *Vorrede* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215-8). Vi si trascrivono (*idem*, 12, pp. 25-6) alcuni passi relativi al binomio *nâmarûpa* (costituito da *rûpa*, «forma visibile», «costituzione fisica», e *nâma*, «nome», nel senso di «segreta personalità», «interiore essenza») che, già nella letteratura dei *Brahmana* ma poi diffusamente in seguito, specie nel buddhismo, esprime la concezione magica per cui *il nome è la cosa stessa* (TUCCI, 2, p. 33). Una ripresa profanante di questa concezione è quella benjaminiana del carattere simbolico della parola come coincidenza di simboleggiante e simboleggiato.

Il gesto profanante di Benjamin può essere descritto come segue: dove la essenza segreta non è che il nome, dove la più intima struttura non è che segnatura, quella segretezza e quella intimità non possono essere intese come presupposte al segno, poiché riposano in una perfetta exteriorità. La segnatura, in quanto carattere simbolico, è infatti una cifra che – come il simbolo bachofeniano – riposa compiutamente in se stessa. Interno e esterno si fissano qui in una *superficie inespressiva*, come avviene in modo esemplare nel *senhal*, nome segreto e segno di riconoscimento. La abbreviatura, che infittisce il segno portandolo sull'altipiano dell'inespressivo, che lo oscura levandolo alla più alta specie di segno (specie che tuttavia tracima esemplarmente dal dominio semiotico), è infatti un dispositivo di esposizione, non di occultamento, per quanto si tratti di una esposizione conseguita attraverso cifrati *détours* e *Umwege*.

La *repraesentatio* benjaminiana si pone come rievocazione e anticipazione della lingua pura, vale a dire come postfigurazione dello stato originario e prefigurazione della *restitutio* ultima della lingua nel suo stadio intensivo e inespressivo, dove il simboleggiante è il simboleggiato stesso. In tale *ἀποχατάστασις*, la parola che avrà saputo «velare e insieme custodire se stessa», e cioè minorarsi in *senhal*, «risplenderà come nome»; ma in fondo – è stato osservato ripetendo il gesto profanante di Benjamin – «nessuna parola si distinguerà dalla propria abbreviazione e apparirà per così dire finalmente intessuta a se stessa» (CAVALLETTI, 2, p. 81). Allo stesso modo, ogni

carattere sarà un carattere distruttivo, cioè una perfetta depropriazione; e ogni fenomeno potrà essere ricondotto al proprio sigillo di origine.

XIV. *Sigillo*

In spite of its recurrent claims to the status of a science, physiognomy is indeed bound to remain a prosopolepsia, an acceptance, or just a reconnaissance, of the other's face prima facie: we do not reach any knowledge through physiognomy, we can only acknowledge faces, or recognize them.

È una segnatura quella che Benjamin nomina con espressioni quali «indice storico» (*historischer Index*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, I, p. 577, due occorrenze), «indice temporale» (*zeitlicher Index*) (idem, 58 *Th.*, II, p. 17), «indice segreto» (*heimlicher Index*) (idem, 59 *Th.*, II, p. 31). In quanto «segreto», l'indice rivela il suo legame con quella *innerste Struktur* da cui si leva l'*Ursprungssiegel*, il «sigillo di origine» (idem, 29 *Ur.*, p. 227).

Con «sigillo» (*Siegel*) e «indice» (*Index*) Benjamin nomina una *segnatura gnoseologica*. Essa annida nella più intima struttura del fenomeno. Se solo si ponga mente allo stretto rapporto – che sopra si è cercato di fare emergere (*supra* II, 2, 8-11, e II, 3, 10) – tra l'interno (*das Innere*) (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), p. 27), il fondamento (*Versenkung*) (idem, 29 *Ur.*, p. 208), il più piccolo (*das Geringste*) (p. 225), e la struttura monadologica, apparirà chiaro che l'indice è «segreto», *heimlich*, per lo stesso motivo per cui la «figura scorciata» (*verkürzte Figur*) è una «figura nascosta» (*verborgene Figur*) (p. 228). Indice e sigillo sono declinazioni di uno stesso principio monadologico. Segnatura e monade tendono così a sovrapporsi fino a coincidere. *La struttura monadica, che nel singolo individua il luogo della abbreviatura e della sua perfetta conoscibilità, del suo infittirsi e del suo esporsi, sembra a volte non distinguersi dall'operatore del riconoscimento, dall'indice, cioè, che rende possibile trarre alla luce quella stessa struttura.* A ben vedere, questa indeterminazione, relativa al più profondo piano micrologico, corrisponde – a un diverso livello del fondamento verso l'interno monadico – alla affinità strutturale tra lo schema teoretico e l'oggetto che esso coglie, cioè tra rappresentazione e idea, trattato e costellazione.

Il gesto teoretico descritto nella *Vorrede* con il *terminus technicus* «costellazione» consiste in fondo nella scoperta del sigillo di origine dei fenomeni, nel riconoscimento della loro più intima struttura, e dunque nella esposizione del *quantum di conoscibilità* assegnato a ognuno di essi. È questo riconoscimento a *orientare* la lettura dei fenomeni verso la loro origine, a polarizzarli intorno alla loro idea e madre. Il disporsi dei fenomeni secondo questo *orientamento* è la rappresentazione dell'idea, non in sé ma nel suo avere luogo come centro irrepresentabile intorno a cui si coordinano i fenomeni così polarizzati.

Il sigillo che concentra in sé tutta la conoscibilità di un fenomeno è un *esse minor*. Ciò perché il rango ontologico della segnatura è di grado inferiore rispetto a quello degli oggetti e degli schemi della conoscenza dianoetica. Eppure, poiché la segnatura non è una qualità che si aggiunge alle altre predicate dalla definizione concettuale di un ente, ma è l'*arcitrascendentale* che proprio perché le raccoglie monadicamente tutte in una cifra allusiva, tutte le revoca, finisce per costituire *ciò che rende possibile il riconoscere*, e per questo, in quanto cioè *condizione di conoscibilità*, si pone un gradino più in alto del conoscere discorsivo, cui pertengono invece il definire concettuale e il classificare per generi.

La dignità gnoseologica della segnatura è dunque minore rispetto a quella occupata dal segno e dalla relativa scienza ermeneutica. E tuttavia, la segnatura è ciò che non permettendo mai al semiotico di corrispondere perfettamente con il semantico, *rende possibile la riconduzione del segno a una interpretazione* (cfr. AGAMBEN, 19, pp. 59-67). Anche per questa interposizione della segnatura, inassimilabile al semiotico o al semantico, la messa in luce della intima struttura del fenomenico, del medio della empiria, è, insieme, *qualcosa di più e qualcosa di meno rispetto a quanto si consegua nel dominio della sola conoscenza dianoetica*. Appunto a questa *dignitas* ambigua si alludeva sulla soglia di apertura del presente commento (*supra* II, I, 1), intendendo segnalare così un modo di pensare e abitare la «fondamentale 'krisis' tra conoscere e theorein» (CACCIARI, 3, p. 17).

La sfera delle segnature non coincide con quella della conoscenza discorsiva, che articola esclusivamente concetti e definizioni fondate su medie, e che per questo lascia ininterrogato il luogo stesso della articolazione tra semiotico e semantico, articolazione, questa, che è in sé problematica per via dello statuto ambiguo delle segnature, le quali

occupano quello spazio intermedio fungendo non solo da commessure ma anche da elementi separatori. Esse infatti non solo permettono di riconoscere un segno e di orientarlo verso un campo semantico, ma possono anche rescindere tale corrispondenza per riorientare e dislocare lo stesso segno verso un campo semantico affatto distante dal precedente.

La sfera delle segnature è quella del riconoscimento. Le segnature che Benjamin ricerca sono le più ardue da scoprire poiché sono quelle che permettono la riconduzione di un ente dal fenomenico all'intelligibile, dalla singolarità all'universale. Si tratta di sigilli di origine il cui rinvenimento rende possibile condurre un dato fenomeno all'interno di una costellazione, accanto a altri fenomeni portatori di un sigillo della stessa origine. Ma il fatto che la costellazione sia una immagine e non uno schema concettuale non può non rinnovare la domanda circa la natura della conoscenza che le idee in quanto costellazioni assicurano. Ebbene, se la costellazione può configurarsi solo grazie alla scienza delle segnature, allora quella conoscenza sarà più vicina a un *riconoscere* che a un conoscere.

Si consideri tuttavia il seguente fatto linguistico. Il greco omerico per designare la capacità di riconoscimento di un dio da parte di un mortale ha *νόος*, e lo stesso termine, in seguito, prende a designare la facoltà di pensiero (*Fähigkeit des Denkens*), l'intelletto (*Verstand*) (SNELL, 2, p. 23). La capacità di riconoscimento che va sotto il nome di *fisiognomica* sembra individuare più che una scienza, una regione minore del pensiero che è tanto «la secolarizzazione della facoltà di riconoscimento degli dei» quanto «la aurora della intellesione come tale» (STIMILLI, 2, p. 4). E tuttavia, il rango inferiore del riconoscere non deve ingannare. Non solo perché, come si è detto, in esso sono le tracce prenatali della pura intellesione e gli sviluppi postumi del riconoscimento divino, ma anche perché il riconoscimento è quanto di più prossimo si possa immaginare alla capacità critica di lettura, tanto che, come è stato ricordato, *recognoscere* costituisce un termine tecnico della filologia rinascimentale, la quale evidentemente mirava a qualcosa di ben più elevato di una mera ricognizione di un testo, per cui il suo motto, nella decifrazione delle oscurità pressoché impenetrabili dei manoscritti, poteva ben essere *divinare oportet, non legere* (pp. 5, 125-6 n. 31). Una sorta di *divinatio* è il discernimento delle segnature che, solo, permette il riconoscere. Esso mette alla prova l'organo corrispondente al *νόος* omerico, che Bruno Snell definisce *ein geistiges Auge, das klar sieht* (SNELL, 2, p. 23), «un occhio spirituale che vede chiaro». Se la Elena euripidea poteva

esclamare «O dei! Un dio è il riconoscere gli affini» (ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους) (EURIPIDES, 560, p. 512, trad. mod.) – intendendo con ciò «ricordare che il riconoscimento di un volto umano è sempre una divinazione, il possibile riconoscimento di un dio sotto spoglie umane», e che quindi «nel riconoscere come tale siamo noi stessi riconosciuti come affini al divino, poiché ogni volto può essere quello di un dio» (STIMILLI, 2, pp. 4-5) –, allora la lettura cui si applichi il *recognoscere* in quanto divinazione fisiognomica della lettera, potrà essa stessa essere un dio: *reading, too, is a god*, può infatti affermare Davide Stimilli (p. 5).

Alla suprema arte della lettura come *divinatio* Benjamin sembra dunque affidare il compito di riconoscere il tempo della «leggibilità» (*Lesbarkeit*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 3, 1, p. 577), non solo dei testi ma dei fenomeni storico-naturali in genere. Anche in un altro senso è possibile tracciare un parallelo tra la vita dei testi e quella dei fenomeni. Come, per rendere intelligibili questi ultimi, Benjamin teorizza la loro raccolta in costellazioni, il cui senso differente dipende dalla differente coordinazione dei relativi elementi e dai loro diversi gradi di leggibilità (vera e propria *magnitudo* dei singoli elementi), così la critica testuale designa con «costellazione» il *modo* in cui un gruppo di manoscritti si dispone nello *stemma codicum*, il quale rappresenta schematicamente – quasi come una formula chimica il cui significato *dipende dalla disposizione* dei suoi elementi – le vicende della trasmissione manoscritta di un’opera.

Il *Wiedererkennen* (idem, 29 *Ur.*, p. 227), il riconoscimento dei fenomeni ha come oggetto la loro stessa leggibilità, o il tempo-ora in cui essa può essere afferrata e compiuta. Leggibilità (*Lesbarkeit*), qui, non è altro che conoscibilità (*Erkennbarkeit*) (idem, 32 *Pass.*, N 3, 1, pp. 577-8). Per cui, *recognoscere la conoscibilità* è la prestazione specifica della «scienza della origine» (*Wissenschaft vom Ursprung*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227). Essa non promette dunque immediata conoscenza. La sua è una episteme minore. Il suo dominio gnoseologico è il resto risultante dalla divisione che le scienze hanno praticato nel campo del sapere. È, in breve, una scienza delle segnature, e pertanto rende possibile il discernimento di queste. Nella loro selva essa seleziona i «sigilli di origine» (*Ursprungssiegel*) (p. 227). E tuttavia, se la verità non coincide con l’oggetto della conoscenza (*Gegenstand der Erkenntnis*) (p. 209), sarà forse proprio una «critica fisiognomica» (*Physiognomische Kritik*) (idem, 38, p. 172) a potere avvicinare la teoria benjaminiana della conoscenza che viene. Forse la critica fisiognomica costituisce un elemento significativo

di questa stessa teoria.

XV. Parzialità

Goethe gibt keine physiognomischen Details

Riconsiderando alla luce di queste osservazioni il paragrafo della *Vorrede* che qui principalmente ci interessa, possiamo affermare che la *Konfiguration* in esso descritta può delinearci solo attraverso quello che abbiamo chiamato *riconoscimento della conoscibilità* nei fenomeni (*supra* II, I, I). Tale è l'oggetto autentico del reciproco riconoscimento che secondo la immagine della madre, si stabilisce tra questa e i suoi bambini, cioè tra l'idea e i fenomeni (cfr. BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 215/16-22). Il *Wiedererkennen* (p. 227), a sua volta, è reso possibile dalla scoperta (si badi che proprio tale *Entdeckung* (*loc. cit.*) individua il compito precipuo di una scienza delle segnature quale è appunto la benjaminiana *Wissenschaft vom Ursprung*) di un genere di segnatura che Benjamin definisce «sigillo di origine» (*Ursprungssiegel*) (*loc. cit.*). Tale sigillo orienta verso un'unica idea (o *Ursprung*) una certa molteplicità, limitata e numerabile, di fenomeni. Ma l'orientamento non conduce a un insieme di elementi selezionati attraverso la individuazione di un tratto comune, bensì a una raccolta di *Ursprungsphänomene*, cioè di fenomeni il cui comune *Ursprung* è riconosciuto e esposto grazie alla scoperta di un *Ursprungssiegel* non definibile in termini meramente concettuali. Il sigillo non può essere definito come un concetto perché è segnatura, e non segno cui corrisponda, come nel caso del *terminus* concettuale, una estensione e un contenuto (*Umfang und Inhalt*) (p. 214/38). Il sigillo si leva infatti dalla più interna struttura del fenomeno, e quasi si confonde con il più profondo grado micrologico di tale struttura monadologica. Tale struttura non potrà mai essere isolata e afferrata con un calcolo della media, poiché, nel fenomeno, quella struttura costituisce la sua singolarità estrema, ciò che lo rende *das Einmalig-Extreme* (p. 215/9). È questo tratto unico e estremo – che non coincide cioè con nessuno dei tratti individuali del fenomeno ma che tutti li riassume e revoca esemplarmente – a dovere essere riconosciuto e custodito, accettato e salvato come tale. E ciò può essere compiuto secondo una speciale parzialità, una sorta di *προσωποληψία*. Anche in questo dovrebbe consistere la «critica fisiognomica» (*physiognomische Kritik*) (idem, 38, p. 172) che Benjamin progettava in *Die Aufgabe des Kritikers*, uno scritto

appena abbozzato, appunto, sul *compito del critico*.

La «scienza della origine», quindi, non può essere valutata con criteri costruiti sul paradigma inaugurato dalla scienza galileiana. Secondo quest'ultima, infatti, «quanto più i tratti individuali venivano considerati pertinenti, tanto più la possibilità di una conoscenza scientifica rigorosa svaniva» (GINZBURG, p. 177). Si è visto, invece, che la scienza della origine non è altro che riconoscimento della unicità estrema del fenomeno, il quale solo in quanto unico-estremo acquisisce un valore teoretico, ovvero ha accesso alla costellazione, all'universale dell'idea. Vale dunque per la *scientia minor* delle signature – una scienza del riconoscimento – ciò che è stato recentemente osservato circa lo statuto gnoseologico della fisiognomica: «Nonostante le ricorrenti pretese allo status di scienza, la fisiognomica è affatto costretta a rimanere una *prosopolepsia*, una accettazione [*acceptance*], o semplicemente una riconoscenza [*reconnaissance*], davanti al volto dell'altro *prima facie*: non perveniamo ad alcuna conoscenza [*knowledge*] attraverso la fisiognomica, possiamo soltanto accettare [*acknowledge*] i volti, o riconoscerli [*recognize*]» (STIMILLI, 2, p. 4).

Proprio una certa inclinazione alla parzialità, a accogliere e salvare, nei fenomeni, le minorità come tali, definisce il gesto teoretico benjaminiano. La costellazione eterna l'essere unico-estremo del fenomeno nell'equilibrio dialettico tra raccolta e dispersione, *Einsammlung* e *Zerteilung* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/22, 23), *Sammlung* e *Zerstreuung* (p. 364). La *Bergung der Phänomene in den Ideen* (p. 214), l'«accoglimento dei fenomeni nelle idee», non significa altro per Benjamin che riconoscimento (tanto nel senso di *recognition* che di *acknowledgement*), accettazione (*acceptance*), riconoscenza (*reconnaissance*). La formula *res in Universale* (idem, 27, p. 946) ha senso, qui, solo in quanto ricezione del disperso in quanto disperso, della singolarità in quanto unico-estremo. Ma questa singolarità salvata porta con sé una depropriazione, così come la unicità (*Einmaligkeit*) una ripetizione (*Wiederholung*) (idem, 29 Ur., p. 226). La estrazione di estremi è minorazione di identità, non la sua celebrazione; solo per questo la minorità ha valore esemplare. Tutto questo implica la contemplazione del fenomeno secondo la dialettica dell'*Ursprung*, ovvero secondo quel reciproco riconoscersi tra idea e fenomeni che abbiamo definito *riconoscimento della madre* (cfr. p. 215/16-22).

Il rango inferiore del riconoscere rispetto al conoscere non deve quindi ingannare. Anche questa umiliazione del gesto teoretico supremo, quello

cioè che conduce il singolo all'universale, è parte di una strategia della deviazione, *Umweg* spiraliforme e vertiginoso, che dalla parzialità (*προσωπολημψία*) del riconoscimento può condurre alla *objektive Interpretation* (pp. 214/20, 215/1, 228) dell'idea. Inoltre – è giusto il caso di ribadirlo – verità non è oggetto di conoscenza. Almeno non della conoscenza intesa secondo il paradigma galileiano e del conoscere concettuale in genere, che, come si è detto, si fonda sullo schema della sussunzione (*supra* II, I, 7).

XVI. *Superamento*

È stato osservato che «le immagini non sono realtà meramente cognitive» e che tutto il sensibile «mostra un'efficacia difficile da definire, perché inferiore per dignità alla causalità propria che il reale esercita sul reale» (COCCIA, 4, p. 153). Se qui per «reale» si intende ciò che Benjamin chiama *roher empirischer Bestand* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 213), potremmo aggiungere che la segnatura è ciò che marca questa dignità minore delle immagini distinguendole tanto dalla grezza empiria che dall'intelligibile in quanto forma separata dal sensibile.

Come, per il segno linguistico, la segnatura incarna la minorazione in una sorta di segnale trigonometrico, così, per nell'ambito immaginale – se l'immagine, come vuole la tesi di Avicenna (IBN SÎNÂ, IX, 3, p. 908), appartiene a un *esse minor* –, la segnatura è *la minorità stessa delle immagini. Né parola né immagine, dunque, la segnatura commette e separa immagine e parola secondo i modi della minorità.*

Ma quale relazione può intercorrere tra i due piani dell'immaginale e dell'ideale se essi sono distinti e separati? L'idea, si è detto, non può essere rappresentata in quanto tale. Si pensi a passaggi, già commentati, quali «Le idee nel mondo dei fenomeni non sono date» (*Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215); o «Come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto» (*Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste*) (p. 214/25-7). Ciononostante, *l'idea può configurarsi come avere luogo dell'intelligibile nel sensibile, come lacuna non sensibile di un intorno fenomenico; cioè come immagine di questa stessa minorità non sensibile, come centro irrepresentabile*

di un intorno immaginale. Tale è l'oggetto della rappresentazione nella *Vorrede*, e in particolare nel nostro paragrafo.

Bisogna a questo punto ricordare che Benjamin, nella più volte citata lettera a Rang del 9 dicembre 1923, scriveva dello stato delle idee nella «notte salva», immagine che assurge a emblema di quella che, nella *Vorrede*, al termine della trattazione gnoseologica, si sarebbe presentata come una storia impura (*nicht reine, sondern natürliche Geschichte*), cioè una inedita «storia naturale» (*natürliche Historie*) (p. 227). Le costellazioni di quella notte si fanno emblema del supremo compito che Benjamin assegnò al proprio pensiero: nominare le idee – che sono natura restituita – come Adamo la natura, *per superarle* (*Die Philosophie hat die Idee zu benennen wie Adam die Natur um sie, welche die wiedergekehrte Natur sind, zu überwinden*) (idem, 25, p. 393). Certamente egli non mirava a un incongruo al di là di ciò che è oltre il cielo, a un al di là dell'iperuranio. Piuttosto, la *Überwindung* qui in questione va pensata secondo un passaggio, assai più sottile e impervio, *tra* sensibile e intelligibile.

La *natürliche Historie* della notte salva è quella di una idea che ha valore immaginale, di *un intelligibile che in un certo senso diviene sensibile solo come minorità della rappresentazione*. Il divenire sensibile dell'idea ha luogo nel suo intorno. La topologia di tale intorno è quella di uno spazio gnoseologico e di un territorio storico-naturale dalla mappatura a tutt'oggi lacunosa. Il divenire sensibile dell'idea si svolge in una zona che intercetta qualcosa di più e di meno di una conoscenza dianoetica. Nella qualità immaginale dell'idea benjaminiana avviene il superamento delle idee nel luogo stesso che le separa dai fenomeni. Non si tratta perciò di una retorica fuori corso degli “oltre” e degli “oltrepassamenti”, ma di un «sorpasso immanente», un «passaggio subliminare» (AGAMBEN, *I 6*, pp. xvii, xxii) *tra* sensibile e intelligibile, verso *la conoscibilità stessa*.

Da qui l'ulteriore precisarsi di quel compito supremo che Benjamin assegna al pensiero: superare le idee significa pensare non il χωρισμός ma la χώρα che lega idea e fenomeni (idem, 7, p. 51). *La χώρα è infatti lo stesso avere luogo dell'idea come centro non sensibile di un intorno immaginale*. Il superamento delle idee cui Benjamin allude corsivamente nella lettera su richiamata mira perciò al luogo immaginale della minorità ontologica. È qui, nell'*esse minor*, che il sensibile si orienta e trasmigra secondo le leggi delle segnature.

È la sfera delle segnature il luogo della conoscibilità. La loro minorità gnoseologica individua il luogo del superamento delle idee.

XVII. *Minorità*

Quando le scienze si spartirono il sapere, ne restò fuori un piccolo regno.

Da *Idee als Konfiguration*, il paragrafo della *Vorrede* di cui abbiamo cercato di commentare la lettera e analizzare l'intorno, si apprende che ogni elemento della costellazione ideale è «l'unico-estremo» (*das Einmalig-Extreme*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/9). Esso va riconosciuto nell'aspetto più singolare e stravagante dei fenomeni (*im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene*), nei più deboli e maldestri tentativi (*in den ohnmächtigsten und unbeholfensten Versuchen*), nelle alterate manifestazioni della epoca tarda (*in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit*) (p. 227). Questi eccessi e difetti sono *minorità*. Essi, infatti, appaiono con maggiore evidenza nei fenomeni che abbiamo definito «minori», i fenomeni, cioè, in cui può essere isolato l'unico-estremo in quanto «fenomeno di origine» (*Ursprungsphänomen*) (p. 226), e in cui può essere quindi scoperto «l'autentico» (*das Echte*) (p. 227). Si mostra così *un legame segreto tra minorità e verità*. Non a caso proprio dai dispersi estremi (*aus den entlegenen Extremen*) e dagli apparenti eccessi dello sviluppo (*den scheinbaren Exzessen der Entwicklung*), la benjaminiana «scienza della origine» (*Wissenschaft vom Ursprung*) lascia emergere (*heraustreten läßt*) la configurazione dell'idea (*die Konfiguration der Idee*) (loc. cit.).

È in questi termini che il tema del riconoscimento, che compare per la prima volta all'interno della *Vorrede* nel nostro paragrafo, dove viene pensato secondo la immagine della madre, sarà ripreso e esplicitato solo al termine del penultimo paragrafo (*Ursprung*) della sezione precipuamente gnoseologica della premessa al *Trauerspiel*, precisamente lì dove si legge:

Das Echte – jenes Ursprungssiegel in den Phänomenen – ist Gegenstand der Entdeckung, einer Entdeckung, die in einzigartiger Weise sich mit dem Wiedererkennen verbindet.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 227)

{L'autentico – sigillo di origine nei fenomeni – è oggetto della scoperta, di una scoperta che in modo singolare si lega al riconoscere.}

Possiamo ora affermare che tale «riconoscere» (*Wiedererkennen*) riguarda in primo luogo quel legame segreto tra minorità e verità.

I minori sono quei fenomeni che, nei loro singolari difetti e eccessi, espongono con più forza e chiarezza l'*Ursprungssiegel*. Ma da questo, cioè dalla più forte e incisiva presenza della origine e dell'autentico nei minori, segue che, in essi, sia pure in forme distorte o cifrate (l'*Ursprungssiegel* è appunto la cifra di quella presenza), si annida la più alta conoscibilità. Per cui il loro *index minoritatis*, una volta decifrato, non sarà che *index veri*.

Si è visto come i minori – così abbiamo definito i fenomeni in grado di attraversare la *humiliatio*, la *ταπείνωσις* della riduzione in estremi – siano quelli che si distinguono per un difetto o un eccesso speciali, vale a dire per una certa minorità. Bisogna ora aggiungere che essere più disponibili alla riduzione in estremi – dato che, come si legge nel nostro paragrafo, *negli estremi* gli elementi fenomenici si trovano illuminati nel modo più netto (*liegen jene Elemente in den Extremen am genauesten zutage*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/6-8) – equivale a una maggiore disponibilità a portarsi alla luce, e quindi a una *più alta capacità di mostrarsi nel loro essere puramente conoscibili*. Dunque, *la minorità dei fenomeni portatori di un sigillo di origine individua un supplemento di conoscibilità*. Da qui, il loro valore *esemplare*. In tale senso, *il minore è l'esemplare* (*das Exemplarische*) (p. 224). Esemplarità da intendere in modo analogo al mostrarsi di una certa forma letteraria come tale (*die Form selbst*), cioè paradigmaticamente, quando essa emerga con la nettezza di una struttura scheletrica (*als ihr Skelett*) nella esangue corporatura delle opere mancate (*an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung*), e ciò secondo una intensità inversamente proporzionale (*umgekehrt proportional*) alla grandezza dell'opera riuscita (p. 238). In questo senso Benjamin scrive di una meno chiara (*weniger klar*) emersione della pura forma poetica (*der reinen Dichtung*) nei compiuti drammi barocchi spagnoli rispetto ai meno compiuti (*weniger formvoll*) (p. 263) drammi barocchi tedeschi.

I difetti pre-storici e gli eccessi post-storici sono signature di minorità, che indicando la speciale attitudine di determinati fenomeni a essere ridotti in estremi, alludono a un di più di conoscibilità, un supplemento di potenza espressiva in relazione alla totalità di certo insieme di elementi empirici. (La potenza espressiva va qui intesa in senso eminentemente monadologico) (cfr. SPITZER, I, p. 284 n. 51). Per questo la signature di minorità

che certi fenomeni espongono è anche, anzi non è altro che sigillo di origine. Possiamo allora concludere che *nei fenomeni, la superiore potenza espressiva e conoscitiva è essenzialmente legata alla maggiore disponibilità alla riduzione in estremi, ovvero alla minorazione. I minori possono essere più agevolmente ridotti in estremi, poiché, in relazione a un determinato complesso di fatti storico-naturali, essi ne costituiscono gli elementi più prossimi – se non coincidenti – ai poli dialettici della pre-storia e della dopo-storia, dei difetti e degli eccessi, delle anticipazioni e dei ritardi, del prenatale e del postumo.*

Lo sguardo dialettico sul reale realizza la duplice visione («Doppeleinsicht») (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226) che si richiede tanto allo storico che al metafisico, intesi in senso benjaminiano. Tale sguardo consiste in una speciale attitudine al riconoscimento delle minorità e delle relative segnature. La estrazione degli estremi dai fenomeni non è altro che questa facoltà dialettica dello sguardo. La raccolta degli stessi in quanto estremi richiede una precipua capacità di lettura e di orientamento. La visione teoretica della minorità, la sua «kontemplative Darstellung» (p. 209), è un esercizio di discernimento nella selva delle segnature.

La potenza espressiva del conoscibile è indicata dalla presenza della segnatura di minorità. L'«Ursprungssiege», il sigillo di origine, rientra nella categoria degli indices minoritatis. Quel particolare index minoritatis che Benjamin chiama «Ursprungssiege» segnala un di più di conoscibilità. In quanto sigillo di origine, l'indice di minorità è un index veri.

La segnatura di minorità in quanto sigillo di origine è una segnatura eminentemente gnoseologica. Il suo genuino valore teoretico è pienamente apprezzabile solo nell'orizzonte benjaminiano di una teoria della conoscenza che viene.

XVIII. Ritratto

... che errore, infatti, considerare un ritratto «ideale» come non individuale (e di converso, pensare che qualche ruga basti a rappresentare con fedeltà un personaggio!)

Commentare il testo in cui Benjamin espone il proprio metodo significa tracciare la fisionomia, o meglio l'intorno conoscibile, di una tecnica espositiva. Chiamiamo tale *Darstellungsmodus* – tanto come soggetto del commento quanto come procedimento analitico dell'intorno – «ritratto».

La decifrazione del sigillo di origine (*Ursprungssiegel*) – dispositivo di riconoscimento e, insieme, luogo di perfetta conoscibilità – definisce l'ufficio del *ritratto* in cui il fenomeno espone il legame *con il suo stesso*, divenendo fenomeno di origine (*Ursprungsphänomen*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 226-7). Si è visto infatti che l'idea è precisamente – nelle parole del paragrafo commentato – la configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta «con il suo stesso» (*Als Gestaltung des Zusammenhangs, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben*) (p. 215/8-10). Così – «con il suo stesso» – vorremmo qui tradurre, certo fin troppo alla lettera, «mit seinesgleichen». Questo eccesso di letteralità, tuttavia, mira a rendere leggibile, nel *gleich*, una traccia significativa, poiché «mit seinesgleichen» esprime non solo somiglianza («con il suo simile») e parità di rango («con il suo pari»), ma anche *non coincidenza nello stesso*.

Come è stato eloquentemente mostrato, «lo stesso», *das Gleiche*, ritiene in sé una traccia che lo rimanda alla sfera delle immagini. «Gleich» – formato dal prefisso *ge-* (che «indica un collettivo, un raccogliere insieme») e da *leich* (riconducibile al tema *lig*, che «indica l'apparenza, la figura, la somiglianza») – significa «che ha lo stesso *lig*, la stessa figura» (AGAMBEN, 9, p. 333). Il *gleich* è dunque prima di tutto un dispositivo di riconoscimento, un sigillo di origine che distaccandosi dalla più interna struttura del fenomeno lo rende conoscibile, lo costituisce cioè in fenomeno di origine. Il *gleich* è inoltre una seconda e più vera apparenza del fenomeno, che, anziché moltiplicarne la illusione in una *mise en abîme*, àncora il fenomeno alla superficie assoluta del suo luogo di comparizione. *Ciò che appare è qui l'ambito di comparizione dell'ente*. Appare l'intorno in cui ha luogo la sua apparizione, la sua *Erscheinung*. Lo «stesso» di un fenomeno deve perciò distinguersi dal fenomeno in quanto grezza empiria. Nella estrazione degli estremi dall'empirico la cosa viene messa in tensione prima di tutto con se stessa. Lo sguardo dialettico che scompone ogni fatto nella pre-storia e post-storia del fatto stesso è appunto tale messa in tensione dell'elemento fattuale con sé. In questa tensione il fenomeno non è più una singolarità, ma si separa in una coppia di estremi dialettici divenendo *Ursprungsphänomen*, cioè un fenomeno diviso nell'intimo dal suo *Ursprung*. Ovvero, un fenomeno dimorante nel suo medio originario e ultimo.

L'idea come *Ursprung* si mostra non in sé ma nel confronto violento con il mondo storico. «In ogni fenomeno di origine si determina la figura in cui

sempre di nuovo una idea si scontra con il mondo storico» (*In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226). *L'idea allora è davvero la configurazione di un rapporto. E più precisamente, del rapporto che l'idea stessa ha prodotto con il suo impatto sulla superficie storica dividendo e ponendo in tensione la singolarità fenomenica con il suo stesso. Il configurarsi di questo intimo dissidio, di questa non coincidenza tra la cosa e lo stesso della cosa, è la esposizione della cosa stessa. Cioè, dell'idea secondo la definizione platonica.*

L'emergere dello stesso è una illuminazione dell'*intorno*, luogo in cui la cosa è puramente conoscibile. L'immagine non è qui una apparenza decettiva bensì la frangia esteriore che individua il fuori di una cosa. In tale intorno, che la contorna come non coincidenza a sé nello stesso, la cosa diviene puramente conoscibile, poiché risiede *nel suo fuori*, cioè nella sua *assoluta conoscibilità*. Da qui il valore storico e teoretico della speciale *immagine dello stesso*. «Ogni volta che abbiamo a che fare col passato e con la sua salvezza abbiamo a che fare con un'immagine, perché solo l'εἶδος permette la conoscenza e l'identificazione di ciò che è stato. Il problema della redenzione implica cioè sempre una economia delle immagini, un τὰ φαινόμενα σῶζειν, per usare l'espressione che definisce la scienza platonica» (AGAMBEN, 9, p. 336).

Dunque il ritratto che lo storico e il metafisico, intesi in senso benjaminiano, dovranno tracciare non sarà certo quello di un archetipo. Si tratterà semmai – riprendendo la formula jesiana che traspone dei concetti fondamentali della scienza del mito sul piano storico (CAVALLETTI, 1, p. 140) – di una speciale *connessione archetipica*, un rapporto di origine in cui il fenomeno sta con il suo stesso. Parlare di idea come *configurazione di un rapporto*, e non come forma separata – cioè come archetipo junghiano, «mai visibile, in sé» (JESI, 9, p. 17) – vuole dire, similmente a quanto accade per Furio Jesi, «conferire un privilegio alle connessioni» (CAVALLETTI, 1, p. 140). Archetipica è una certa «connessione fra due immagini» (JESI, 5, p. 96), come, per Benjamin, originaria è la relazione dialettica tra *Vorgeschichte* e *Nachgeschichte*. La figura (*Gestalt*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226) di questo scontro, la configurazione (*Gestaltung*) (p. 215/8) di questo rapporto è l'idea. *L'idea è immagine originaria della cosa fissata nella dialettica non sintetica tra prefigurazione e postfigurazione; una dialettica nel cui arresto – culmine della tensione – si cristallizza la cosa stessa.*

Tracciare un ritratto è dunque cogliere l'istante aionico di conoscibilità in

cui si configura e cristallizza il rapporto tra il fenomeno e il suo stesso, nonché tra la sua pre-storia e dopo-storia; istante dove il fenomeno si costituisce in *Ursprungsphänomen*, mentre l'idea diviene *Ursprung*, cioè la tensione stessa che minora ogni elemento fenomenico nei suoi estremi storici, e che raccoglie e disperde i diversi elementi fenomenici nella costellazione. *Ritratto è la rappresentazione del fenomeno (in quanto «Ursprungsphänomen») e dell'idea (in quanto «Ursprung») che definisce – come si preannunciava sulla soglia iniziale del presente commento (supra II, I, I) – il riconoscimento di una determinata conoscibilità.*

XIX. Origine

L'impressione è che l'Originale, così come l'intendiamo generalmente, non sia mai esistito.

«Bisogna capire ciò che è scritto tra le righe» andava dicendo. (Intendeva dire ciò che non è scritto?)

reading, too, is a god

Con le parole particolarmente care a Benjamin di *Der Tor und der Tod* (1894) di Hofmannsthal, potremmo chiederci, infine, se non sia ufficio precipuo del commentatore *Was nie geschrieben wurde, lesen* – «Ciò che non è mai stato scritto, leggere» (BENJAMIN, 44, p. 213; idem, 32 *Pass.*, M, p. 524; idem, 57, p. 124 e p. 285 n. 124/25). Non è forse compito di tale lettore – come peraltro di quello autentico in senso manganelliano, vale a dire del «commentatore parallelo» o «parallelista» – «sapere quali parole nasconda una parola, e quali uno spazio bianco; e viceversa»? Si potrebbe dire al limite che «questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole» (MANGANELLI, pp. 19-20, 99-100).

Crediamo sia ora possibile trascrivere integralmente il testo da cui origina quel lotto di *non scritto* che ci è stato concesso di esporre. Un testo in cui abbiamo creduto di riconoscere l'*Ursprung* della *Vorrede* stessa, poiché tutta la *Vorrede* vi è racchiusa, in un teso e sottile equilibrio tra i precedenti e i

successivi paragrafi, proprio come in ogni medio si fronteggiano la fine e il principio.

Idee als Konfiguration — [p. 214/16] Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer [Idee

dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration von jenen. Denn in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt. Sie sind in ihnen nicht enthalten. Vielmehr sind die Ideen deren objektive virtuel- [20] le Anordnung, sind deren objektive Interpretation. Wenn sie die Phänomene weder durch Einverleibung in sich enthalten, noch sich in Funktionen, in das Gesetz der Phänomene, in die <Hypothese> verflüchtigen, so entsteht die Frage, in welcher Art und Weise sie denn die Phänomene erreichen. Und zu er- [25] widern ist darauf: in deren Repräsentation. Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfasste. Es kann also nicht als Kriterium ihres Bestandes aufgefaßt werden, ob sie das Erfasste wie der Gattungsbegriff die Arten unter sich begreift. Denn das ist die Aufgabe der Idee [30] nicht. Ein Vergleich mag deren Bedeutung darstellen. Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie Sternbilder zu Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze. Sie dienen nicht der Erkenntnis der Phänomene und in keiner Weise können diese Kriterien für den Bestand [35] der Ideen sein. Vielmehr erschöpft sich die Bedeutung der Phänomene für die Ideen in ihren begrifflichen Elementen. Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenzen Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu Ideen insofern ihr Verhältnis das umge- [p. 215/1] kehrte, als die Ideen als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellatio- [5] nen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee um- [10] schrieben. Daher ist es falsch, die allgemeinsten Verweisungen der Sprache als Begriffe zu verstehen, anstatt sie als Ideen zu erkennen. Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als [15] ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprach- [20] gebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen. Die Einsammlung der Phänomene ist

die Sache der Begriffe und die Zerteilung, die sich kraft des unterscheidenden Verstandes in ihnen vollzieht, ist um so bedeutungsvoller, als in einem und demselben Vollzuge sie ein Doppelpertes vollendet: die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen.

(BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/16-215/27)

{*Idea come configurazione* — La schiera di concetti, che serve la rappresentazione di una idea, la [*scilicet* l'idea] realizza come configurazione di quelli [*scilicet* di elementi cosali]. Perché i fenomeni non sono incorporati nelle idee. Essi non sono contenuti in queste. Piuttosto le idee sono la loro oggettiva, virtuale coordinazione, sono la loro oggettiva interpretazione. Se esse [*scilicet* le idee] non contegono in sé i fenomeni per incorporazione, né si volatilizzano in funzioni, in legge fenomenica, in «ipotesi», allora sorge la domanda sul modo e la maniera in cui esse [*scilicet* le idee] raggiungono i fenomeni. A ciò si deve rispondere: nella *repraesentatio* di questi. Come tale l'idea appartiene a un dominio fondamentalmente altro rispetto a ciò che viene da essa colto. Non può dunque venire stabilito quale criterio della sua [*scilicet* della idea] consistenza che essa [*scilicet* l'idea] afferri ciò che è colto così come il concetto di genere [afferri] le specie sotto di sé. Poiché questo non è il compito della idea. Una similitudine può esporre il loro [*scilicet* delle idee] significato. Le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle. Ciò significa in primo luogo: esse non sono né i loro [*scilicet* delle cose] concetti né le loro leggi. Esse non servono alla conoscenza dei fenomeni, e in nessun modo questi possono essere criteri per la esistenza delle idee. Piuttosto il significato dei fenomeni per le idee si esaurisce nei loro [*scilicet* dei fenomeni] elementi concettuali. Mentre i fenomeni, attraverso la loro esistenza, il loro essere in comune, le loro differenze, determinano estensione e contenuto dei concetti che li comprendono, il loro [*scilicet* dei fenomeni] rapporto con le idee è inverso, in quanto l'idea, quale oggettiva interpretazione dei fenomeni – o piuttosto dei loro elementi –, ne determina solo la reciproca coappartenenza. Le idee sono costellazioni eterne, e nella misura in cui gli elementi [*scilicet* dei fenomeni] vengono colti come punti in simili costellazioni, i fenomeni sono scomposti e salvati a un tempo. E precisamente quegli elementi, la cui estrazione dai fenomeni è compito del concetto, si trovano illuminati nel modo più netto agli estremi. Come configurazione del rapporto in cui l'unico-estremo sta con i suoi pari, si definisce l'idea. Per cui è falso intendere i più universali rimandi della lingua come concetti, anziché riconoscerli come idee. Volere presentare l'universale come media è deviante. L'universale è l'idea. L'empirico, per contro, viene tanto più a fondo penetrato quanto più nettamente può essere guardato come un estremo. Come la madre comincia visibilmente a vivere con piena forza solo là, dove il cerchio dei suoi bambini, alla sensazione della vicinanza di lei, le si stringe intorno, così le idee entrano nella vita solo dove gli estremi si raccolgono intorno a esse. Le idee – nel lessico di Goethe: ideali – sono le Madri faustiane. Esse restano oscure dove i fenomeni non le riconoscano e non si raccolgano intorno a loro. La raccolta dei fenomeni è affare dei concetti; e la ripartizione e dispersione, che in forza dell'intelletto analitico si

compie in essi [*scilicet* nei fenomeni], è tanto più significativa in quanto in un solo e medesimo gesto esecutivo essa porta a compimento una duplice opera: la salvezza dei fenomeni e la rappresentazione delle idee.}

I. *Legge*

das reine Gesetz ist leer

Nella presente postilla prenderemo nuovamente in considerazione un luogo testuale del paragrafo commentato, e cioè il passo sull'idea in quanto madre. Cercheremo di raggiungerne i recessi più riposti, poiché esso riteniamo racchiuda degli aspetti decisivi non ancora del tutto esplicitati dal precedente commento; aspetti il cui pieno dispiegamento andrà a costituire il ramo più estremo della spirale descritta dallo studio in corso e, a un tempo, la legittimazione, ai nostri occhi, dell'orientamento complessivo della interpretazione della *Vorrede* sopra proposta.

Nel passaggio che di seguito riportiamo, Benjamin allontana tanto il modello della *legge* che quello della *ipotesi* dalla propria visione del rapporto tra idee e fenomeni:

Wenn sie [*scilicet* die Ideen] die Phänomene weder durch Einverleibung in sich enthalten, noch in sich die Funktionen, in das Gesetz der Phänomene, in die «Hypothese» verflüchtigen, so entsteht die Frage, in welcher Art und Weise sie [*scilicet* die Ideen] denn die Phänomene erreichen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/20-4)

{Se esse [*scilicet* le idee] non contengono in sé i fenomeni per incorporazione, né si volatilizzano in funzioni, in legge fenomenica, in «ipotesi», allora sorge la domanda sul modo e la maniera in cui esse [*scilicet* le idee] raggiungono i fenomeni.}

La relazione tra idee e fenomeni non è pensabile né come astrazione o volatilizzazione per leggi e ipotesi generali, né come una concretizzazione o incorporazione nei singoli fenomeni. Si è già cercato di mostrare (*supra* II, 2, 3 e 11) come la prospettiva teoretica della *Vorrede* poggia su una *Entkräftung der Regel als kritischer Instanz* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225), e cioè su un esautoramento delle induzioni o deduzioni concettuali (cfr. p. 223) che costruiscono la generalità tramite lo schema della sussunzione (*idem*, 12, p. 24), schema che vige in particolare nel secondo momento del sillogismo (premessa minore), in cui – come scrive Kant – si sussume una conoscenza sotto la condizione

della regola enunciata nella premessa maggiore (*Obersatz, als die Regel*) (KANT, p. 315).

Un passo del nostro paragrafo della *Vorrede* recita:

Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/19-22)

{Le idee – nel lessico di Goethe: ideali – sono le Madri faustiane. Esse restano oscure dove i fenomeni non le riconoscano e non si raccolgano intorno a loro.}

La importanza di questa diretta corrispondenza tra ideali goethiani e idee è apicale. Il passo attribuisce – come aveva già veniva esplicitamente stabilito nella *Doktordissertation* – un analogo valore gnoseologico (*erkenntnistheoretisch*) all’*Ideal* goethiano e alla *Idee im platonischen Sinne* (BENJAMIN, 10 Begr., p. 124). La *Vorrede* ribadisce questa analogia.

Elisabeth Rotten mostrò a suo tempo la intima concordanza e affinità (*innere Übereinstimmung und Geistesverwandschaft*) (ROTTEN, p. 12) che lega l’idea platonica all’ideale goethiano, cioè l’*Urphänomen*. E Benjamin, al termine della *Doktordissertation*, introducendo il confronto tra Goethe e i primi romantici tedeschi, rimandava esplicitamente all’opera di Rotten, *Goethes Urphänomen und die platonische Idee* (1913), la cui tematica (cioè la intima concordanza e affinità tra idea platonica e ideale goethiano) corrisponde pienamente (*ganz entsprechende*) (BENJAMIN, 10 Begr., p. 121 n. 300) a quella della chiusa della *Doktordissertation*, ma *non* la maniera di intendere tale rapporto. Non si può mancare di notare, infatti, come Benjamin contestualmente precisasse che, in quel saggio, la questione del parallelo tra idea e ideale era stata (non: «insufficientemente trattata», come è stato maldestramente tradotto, quasi si trattasse di un invito a essere sviluppata altrove, bensì:) «affrontata in modo divergente» (*abweichend beantwortete Fragestellung*) (*loc. cit.*) rispetto alla propria prospettiva (prospettiva che, questa sì, sarebbe stata ripresa e sviluppata nella *Vorrede*).

Ora, la divergenza in questione crediamo sia da rintracciare nell’orientamento fondamentale di quell’opera, segnata dal rapporto di discepolanza che legava la autrice al neokantiano Paul Nartop, di cui sono ben note le tesi interpretative delle idee platoniche. Tali tesi Rotten ripropone puntualmente quando afferma che la *normatività* sarebbe essenza

e prestazione specifica dell'idea (*Gesetzlichkeit ist Wesen und Leistung der Idee*) (ROTTEN, p. 11). Una simile posizione, sebbene sciolga l'idea da una concezione che la vorrebbe mera essenza trascendente, finisce per ridurla, però, a legge fenomenica (*Gesetzlichkeit der Erscheinungen*) (p. 82).

Questo orientamento non deve essere in alcun modo sovrapposto a quello benjaminiano, nonostante la comune sottolineatura della affinità tra *Urphänomen* e idea platonica. Se, infatti, tale accordo viene ribadito anche da Benjamin (si rammenti la equivalenza, *Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/19-20), esso però viene da questi inteso in un senso affatto diverso, senso che la denuncia benjaminiana contro la degradazione delle idee in concetti esprime in modo inequivocabile. Basterebbe qui ricordare la recisa affermazione per cui le idee non sono *né i concetti né le leggi delle cose (sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze)* (p. 214/32-3). Ulteriore conferma di tale sensibile divergenza porgerà la tesi XVIII dello *Handexemplar* di *Über den Begriff der Geschichte* (idem, 59 Th., XVIII, p. 42; cfr. idem, 57, p. 152), dove si pronuncia una esplicita condanna contro Nartop, rivolta in particolare all'*Ideal*, l'«inerte ideale» (AGAMBEN, 16, p. XXX; cfr. idem, 7, pp. 48, 52) della dottrina neokantiana.

II. Ipotesi

Decisivo è, qui, lo statuto da attribuire all'ipotesi: per Platone esse non erano da considerare alla stregua di principi veri, ma, appunto, come ipotesi, il cui senso si esauriva con la salvazione dei fenomeni.

Ritornando al passo della *Vorrede* su citato, ci si deve ora occupare della esclusione della struttura ipotetica dalla lettura benjaminiana del rapporto tra idea e fenomeni. Crediamo si possa stabilire il ruolo svolto in questo contesto dalle ipotesi, riconsiderando un celebre quanto impervio luogo platonico, quello contenuto nel libro VI della *Respublica*, in cui si descrive il metodo dialettico. Platone vi distingue due metodi di conoscenza, il matematico e il dialettico, che differiscono, sostanzialmente, per il *diverso uso delle ipotesi* che in essi viene fatto. Mentre nel primo le ipotesi sarebbero *presupposti* di per sé evidenti di cui non si è tenuti a rendere conto, nel secondo le stesse verrebbero considerate *in quanto tali*:

οἱ περὶ τὰς γεωμετρίας τε καὶ λογισμῶν καὶ τὰ τοιαῦτα

πραγματευόμενοι, ὑποθέμενοι τό τε περιττόν καὶ τὸ ἄρτιον καὶ τὰ σχήματα καὶ γωνιῶν τριπτά εἶδη καὶ ἄλλα τούτων ἀδελφὰ καθ' ἑκάστην μέθοδον, ταῦτα μὲν ὡς εἰδότες, ποιησάμενοι ὑποθέσεις αὐτά, οὐδένα λόγον οὔτε αὐτοῖς οὔτε ἄλλοις ἔτι ἀξιούσι περὶ αὐτῶν διδόναι ὡς παντὶ φανερῶν, ἐκ τούτων δ' ἀρχόμενοι τὰ λοιπὰ ἤδη διεξιόντες τελευτώσιν ὁμολογουμένως ἐπὶ τοῦτο οὐ ἂν ἐπὶ σκέψιν ὁρμήσωσι.

(PLATO, *Respublica*, VI, 510 c2-d3, pp. 832-4)

{coloro che si occupano di geometria, di aritmetica e di simili scienze, dopo aver ipotizzato il pari e il dispari, le figure, i tre tipi di angoli, e le altre cose di questo genere secondo le esigenze di ciascuna disciplina, danno tutto questo per noto e lo assumono come ipotesi, né ritengono di doverne più dare conto a se stessi e agli altri, quasi fossero evidenti; partendo poi da queste, ne svolgono le conseguenze e convengono sulle conclusioni intorno a ciò su cui verteva l'indagine.}

(trad. M. Vegetti, in PLATO, *Respublica*, pp. 833-5, trad. mod.)

Il λόγος dialettico opera altrimenti:

τὰς ὑποθέσεις [ὁ λόγος] ποιούμενος οὐκ ἀρχὰς ἀλλὰ τῷ ὄντι ὑποθέσεις, οἷον ἐπιβάσεις τε καὶ ὁρμάς, ἵνα μέχρι τοῦ ἀνυποθέτου ἐπὶ τὴν τοῦ παντός ἀρχὴν ἰών, ἀψάμενος αὐτῆς, πάλιν αὐτὸν ἐχόμενος τῶν ἐκείνης ἐχομένων, οὕτως ἐπὶ τελευτὴν καταβαίῃ, αἰσθητῶ παντάπασιν οὐδενὶ προσχρόμενος, ἀλλ' εἶδεσιν δι' αὐτῶν εἰς αὐτά, καὶ τελευτᾶ εἰς εἶδη.

(PLATO, *Respublica*, VI 511 b4-c2, p. 836)

{[il λόγος della dialettica] considera le ipotesi non come principi [οὐκ ἀρχὰς] ma propriamente come ipotesi, cioè come gradini e impulsi, per andare fino al non presupposto [ἀνυποθέτου], verso il principio di tutto e, una volta toccato questo, discendere fino alla fine, tenendosi stretto alle cose che stanno strette a questo, senza assolutamente servirsi del sensibile, ma delle idee stesse attraverso le idee verso le idee e finendo alle idee.}

(trad. G. Agamben, in AGAMBEN, *I*, p. 27, trad. mod.)

Gilles Deleuze, occupandosi di questo passo, ha denunciato la diffusa concezione per cui il movimento del pensiero andrebbe dall'ipotetico all'apodittico, dal dubbio alla certezza. Contestualmente, egli mostrava che il movimento della dialettica di Platone consiste invece nel servirsi delle ipotesi come *tremplins*, come *problèmes*, ovvero – nel lessico del saggio deleuziano *Différence et répétition* (1968) – come *idées*. E ciò al fine di pervenire al principio anipotetico (*an-hypothétique*) (DELEUZE, *3*, pp. 253-4).

Quanto principalmente rileva nel testo platonico è dunque il pensiero di

una ipotesi che, non data già sempre per scontata come *principio presupposto* della ricerca, venga portata alla luce, per così dire, nel corso della ricerca stessa, e sia cioè *esposta* in quanto tale. Secondo la interpretazione dello stesso passo platonico avanzata da Giorgio Agamben, *trattare le ipotesi veramente come ipotesi* significherebbe *trattarle come paradigmi* – poiché «la intelligibilità del paradigma non è mai presupposta», e anzi «la sua specificità consiste precisamente nella sospensione del proprio immediato riferimento fattuale e nella esposizione della propria intelligibilità come tale» (AGAMBEN, 15). Se quindi «il paradigma è una ipotesi trattata e esposta come tale» (*loc. cit.*), il metodo dialettico di Platone, che si definisce ricerca della ἀρχή ἀνυπόθετος, sarà un metodo eminentemente paradigmatico.

Le ipotesi non sono principi incondizionatamente veri. Perciò Benjamin esclude la struttura ipotetica dal dominio teoretico delle idee. Nella *Vorrede*, infatti, la sfera della conoscenza non coincide con il *mundus intelligibilis*. L'idea – lo ribadiamo ancora una volta – non coincide con l'oggetto della conoscenza (*der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der Wahrheit*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 209). Mentre i concetti sono elementi di conoscenza, le idee sono parti della verità (*Die Begriffe sind Elemente der Erkenntnis, die Ideen Teile der Wahrheit*) (idem, 27, p. 933). Più precisamente, il concetto genuino, cioè il concetto nella sua forma pura, svolge – come si è visto sopra (*supra* II, I, 5-6) – una *Mittlerrolle*, un ruolo mediatore: «Nella sua forma pura il concetto regola la relazione del dominio della conoscenza con quello delle idee» (*In seiner reinen Form reguliert der Begriff die Beziehung des Bereichs der Erkenntnis zu dem der Ideen*) (BENJAMIN, 27, p. 933). È possibile dire che tale definizione dell'autentico compito concettuale individui precisamente il criterio che separa i concetti genuini dai concetti deteriori. I secondi operano per sussunzione informandovi l'intero dominio della conoscenza, che si presenterebbe perciò come una «chiusa sistematicità» (*systematische Geschlossenheit*) (idem, 29 Ur., p. 213), una «concatenazione deduttiva priva di lacune» (*ein lückenloser Deduktionszusammenhang*) (*loc. cit.*). I primi, al contrario, fungono da semplici e umili mediatori che *aprono* la conoscenza e la sua struttura costruita per generi alla teoresi delle idee in quanto elementi di verità. Proprio questo ridimensionamento del ruolo dei concetti, che appaiono qui come servitori delle idee (cfr. p. 214/16-7), deve a nostro avviso essere inteso come un uso delle ipotesi in quanto ipotesi, e cioè come *visibili* appoggi o gradini (questa, la loro *Vermittlerrolle*), non tanto per edificare un sistema, quanto per giungere al principio non presupposto, all'idea come elemento di verità. In questa prospettiva le ipotesi sarebbero utilizzabili

solo provvisoriamente, cioè fino alla esposizione dell'idea (*Darstellung der Ideen*) (p. 215/26-7), fino alla salvazione delle apparenze (*Rettung der Phänomene*) (p. 215/26). Non è forse giusto pensare che la gerarchia concettuale espressa dal metodo ipotetico dovrà venire meno con la redenzione dei fenomeni?

III. *Paradigma*

chaque fois qu'il recourt à un paradigme, Platon «sauve les apparences»

*πῦρ τόδε et πῦρὸς ἰδέαν inter se non distinxit,
il fuoco questo e l'idea del fuoco non si distinguono*

*Tantôt c'est l'âme qui est ton symbole,
Et tantôt c'est toi qui es le symbole de l'âme.*

Un uso paradigmatico delle ipotesi potrebbe dunque essere sotteso alla esclusione benjaminiana dello schema ipotetico dal rapporto tra idea e fenomeni. Alla luce di questa possibilità possiamo adesso riprendere in mano il passo del nostro paragrafo della *Vorrede* in cui compare la immagine della madre:

Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/16-22)

{Come la madre comincia visibilmente a vivere con piena forza solo là, dove il cerchio dei suoi bambini, alla sensazione della vicinanza [*Nähe*] di lei, le si stringe intorno [*sich um sie schließt*], così le idee entrano nella vita solo dove gli estremi si raccolgono intorno a esse [*sich um sie versammeln*]. Le idee – nel lessico di Goethe: ideali – sono le Madri faustiane. Esse restano oscure dove i fenomeni non le riconoscano e non si raccolgano intorno a loro [*um sie scharen*]. }

Qui, non solo i figli individuano l'intorno (*um*) della madre, ma la madre fa percepire la propria vicinanza (*Nähe*) ai figli individuando ciò che è loro accanto. Questo reciproco tenersi nella prossimità, intorno o accanto, non è qualcosa di casuale nei rapporti tra idee e fenomeni, ma un aspetto decisivo della dottrina platonica. Forse è lecito riconoscere una traccia di questa vicinanza reciproca nelle parole che corsivamente ricostruiscono

tale dottrina nel libro A dei *Metaphysica* di Aristotele:

οὗτος μὲν οὖν τὰ τοιαῦτα τῶν ὄντων ἰδέας προσηγόρευσε, τὰ δ' αἰσθητὰ
παρὰ ταῦτα καὶ κατὰ ταῦτα λέγεσθαι πάντα

(ARISTOTELES, *Metaphysica*, 987b, 6, 7-9, p. 314)

{Questi [*scilicet* Platone], dunque, chiamò idee quelli fra gli enti che sono di tal natura, e <affermò> che le cose sensibili sono accanto [παρὰ] a esse e si dicono tutte in conformità a esse}

(trad. M. Zanatta, in ARISTOTELES, *Metaphysica*, p. 315)

Il passo della *Vorrede* appena citato, inoltre, alludendo a un celebre episodio del *Faust* di Goethe, stabilisce una equivalenza tra idee e Madri faustiane (*Die Ideen sind die faustische Mütter*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/19-20). Tra le fonti dell'episodio delle Madri (come vedremo meglio in seguito) è possibile annoverare un passo plutarco dove è in questione un luogo metafisico in cui «i principi, le forme, i paradigmi [παραδείγματα] delle cose già nate o che nasceranno giacciono immobili» (PLUTARCHUS, 1, 422 B-C, p. 87; idem, 2, p. 90, trad. mod.).

Il richiamo di Benjamin stabilisce quindi un parallelo tra le Madri «avvolte dalle immagini di tutte creature» (*Umschwebt von Bildern aller Kreatur*) (GOETHE, 3, 6289, p. 556) e la idea-madre attorniata dai fenomeni-bambini. È forse possibile portare più in profondità questo parallelo. Non è descrivendo un *accanto* (παρὰ), cioè paradigmaticamente, che le immagini si avvolgono, come sospese, *intorno* (*um-schweben*) (*loc. cit.*) alla Madre faustiana? E, inversamente, secondo una aporetica reciprocità già tutta platonica, segnalata a suo tempo da Georges Rodier (cfr. GOLDSCHMIDT, 1, p. 7 n. 1; cfr. AGAMBEN, 19, pp. 24, 27), non è l'idea stessa che, nel testo benjaminiano, costituisce l'*accanto* paradigmatico dei fenomeni, in quanto individua la *Nähe* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/18), il *luogo di vicinanza* ai fenomeni stessi? Non è dunque possibile che nel passaggio della *Vorrede* in commento sia in gioco qualcosa di analogo a quella sede plutarca dei paradigmi, e che, più precisamente, la citazione benjaminiana del Regno delle Madri chiami quest'ultimo a comparire, *knowingly or unknowingly* – potremmo dire seguendo un atteggiamento esegetico che altri ha messo in atto con successo per un diverso testo benjaminiano (cfr. STIMILLI, 2, p. 96) – proprio in qualità di *ambito paradigmatico*, benché, almeno nel paragrafo in questione, non vi sia alcun esplicito riferimento al paradigma?

Mezzi puramente filologici (*purely philological means*) (*loc. cit.*) non possono fornire la risposta per queste domande. E tuttavia, se dal paragrafo in cui occorre la immagine della Madre e il richiamo alle *faustische Mütter* estendiamo l'orizzonte alla intera *Vorrede*, allora il paragrafo *Die Kunstgattungen bei Croce* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 223-5) offre un solido indizio testuale, da cui si può inferire il valore *paradigmatico* dell'intorno (*um*) nel metodo esposto appunto in quella premessa. Infatti, nel paragrafo indicato, tale metodo è definito come una ricerca (*Untersuchung*) che «persegue l'esemplare» (*nach Exemplarischem sich umsieht*) (p. 224), e che dunque si pone in un orizzonte teoretico che ha definitivamente compiuto la *Entkräftung der Regel als kritischer Instanz* (p. 225); una ricerca, cioè, che ha vuotato di ogni cogenza *critica* (non anche *didattica*) la regola, ovvero la legge (*Gesetz*) (p. 214/22, 33) – da intendere nel senso che si è visto sopra (*supra* II, 6, 1) –, e in particolare la legge che definisce un genere artistico (*Kunstgattung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 225). Tutto ciò – come abbiamo cercato in precedenza di mostrare (*supra* II, 3, 9 e 12-13) – in polemica con la concezione del genere in Croce (*Die Kunstgattungen bei Croce*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 224).

Non a caso, a tale proposito, in *Le paradigme dans la dialectique platonicienne* (1947), Victor Goldschmidt distingue nettamente la deduzione tramite leggi dal procedimento paradigmatico (GOLDSCHMIDT, I, p. 103 n. 7). Lo stesso Goldschmidt inoltre individua nel paradigma lo strumento teoretico precipuo di salvazione dei fenomeni. «Ogni volta che ricorre a un paradigma – egli scrive al termine del suo studio –, Platone “salva le apparenze”» (p. 120). Crediamo sia proprio secondo una strategia paradigmatica che, «in un solo e medesimo gesto esecutivo», la raccolta (*Einsammlung*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/22) dei fenomeni nell'intorno dell'idea «compie una duplice opera» («in einem und demselben Vollzuge sie [*scilicet* die *Einsammlung*] ein Doppeltes vollendet») (p. 215/25-6): e cioè, la salvezza dei fenomeni e la rappresentazione delle idee (*die Rettung der Phänomene und die Darstellung der Ideen*) (p. 215/26-7). La duplicità di un simile gesto sembra infatti corrispondere alla intrinseca aporia della prospettiva paradigmatica espressa sintomaticamente in Platone dal *renversement terminologique* (GOLDSCHMIDT, I, p. 7) per cui *les Idées sont les paradigmes des choses sensibles* e *les choses sensibles sont, à leur tour, les paradigmes des Idées* (G. Rodier, cit. in GOLDSCHMIDT, I, p. 7 n. 1). Alla rilevazione di questa inversione terminologica va tuttavia aggiunto che, anziché individuare una debolezza della dottrina delle idee, tale aporia potrebbe costituirne la forza precipua, per cui la sua segnalazione dovrebbe potersi sempre accompagnare a un tacito invito al

rivolgimento euporetico.

Nella prospettiva benjaminiana la *platonische «Rettung»* (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227) sembra conservare e ribadire la propria natura paradigmatica in quanto è in un intorno (*um*) che si dà la relazione tra cosa e idea. Questo intorno paradigmatico apre la sede (ἔδρα) (PLATO, *Timaeus*, 52b, p. 274), l'*avere luogo* della cosa, l'*ambito di comparizione* dell'ente (CARCHIA, I, p. 60). Si tratta, in termini benjaminiani, del *medio della empiria* (*Mittel der Empirie*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 214). Solo in esso l'idea si espone in una configurazione e giunge alla propria rappresentazione (*Darstellung*); mentre il fenomeno trova salvezza (*Rettung*) (*loc. cit.*) accedendo, nel comune intorno paradigmatico, all'essere dell'idea. La simultaneità di questo duplice movimento si svolge nella reciproca vicinanza, cioè nel comune intorno tra idee e fenomeni:

Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214)

{Mentre la salvezza dei fenomeni si compie per mezzo delle idee, la *Darstellung* [rappresentazione e esposizione] delle idee si compie nel medio dell'empiria.}

L'*um* dell'*umschweben* descritto dalle creature intorno alla Madre (GOETHE, 3, 6289, p. 556) sarebbe allora un *παρά*, un *intorno paradigmatico*. Il paradigma è infatti ciò che «articola» la relazione fra le idee e il sensibile (AGAMBEN, 19, p. 26). Già in Platone, il termine *παράδειγμα* sarebbe infatti la «espressione tecnica» di tale rapporto (p. 24).

La relazione tra l'idea e i relativi fenomeni è rappresentata e esposta per costellazioni. La costellazione, come si è visto, è una *Darstellung* in cui si raccolgono i dispersi in quanto dispersi. Questa esposizione è cioè una forza del raccoglimento in equilibrio con una opposta forza di dispersione. La prima, si è detto, può essere descritta come *λέγειν*. Nelle parole di Heidegger: «Leggere», raccogliere significa: condurre-insieme in uno più cose disperse e al contempo condurre-accanto e assegnare (*παρά*) questo uno» – «*Lesen*», *sammeln meint: mehreres Zerstreutes zusammenbringen auf Eines und dieses Eine zugleich beibringen und zustellen* (*παρά*) (HEIDEGGER, 5, p. 279). Se l'uno è l'idea in quanto elemento della verità e centro non presupposto della configurazione, mentre i dispersi sono i fenomeni che attorniano l'idea, allora la *leggibilità*, cioè la comune rappresentazione di idea e fenomeni, sarà la immagine che si compie nella costellazione, cioè la figura assunta

da un determinato insieme di fenomeni in quanto coordinati e raccolti *nell'intorno* dell'idea. La leggibilità è quindi definibile come l'intorno comune all'idea e ai fenomeni. L'accanto, il *παρά*, sarebbe di conseguenza il luogo di coordinazione dei fenomeni e, al contempo, quello di esposizione dell'idea. L'intorno coinciderebbe qui con l'accanto in cui ha luogo la partecipazione (*Anteil*) dei fenomeni all'essere dell'idea (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214). Se quanto precede è corretto, e se il limite definito dall'intorno è l'unico luogo in cui sia possibile pensare la partecipazione in modo genuino, e cioè come «unir sans confondre» (*supra* II, 1, 8; II, 5, 10), allora *l'intorno metessico può essere riconosciuto quale ambito paradigmatico, e il metodo dell'«Umweg» teoria del paradigma.*

IV. Madre

perché la donna non è cielo, è terra

Si considerino ora le *faustische Mütter*. A esse è volto il richiamo del passo della *Vorrede* sopra citato, dove si stabilisce una diretta corrispondenza tra idee e Madri. Si tratta, come è noto, di una scena della seconda parte del *Faust* di Goethe, *Finstere Galerie* (GOETHE, 3, 6173-6306, pp. 546-559), in cui il protagonista discorre con Mefistofele sul Regno delle Madri che si accinge a visitare. Tale Regno, la cui descrizione integra gli estremi di una sorta di matrice immaginale, un luogo di generazione delle immagini, Faust deve raggiungerlo – discendendo o ascendendo – per acquisire la conoscenza che gli assicuri il potere di evocazione sui fantasmi di Paride e di Elena. Di essi il testo parla significativamente, di volta in volta, come appunto di «fantasmi» (*Gespenster*) (6515, p. 580), «immagini» (*Bilder*) (6289, p. 556; 6431, p. 572), «schemi» o «ombre» (*Schemen*) (6290, p. 556), «spiriti» (*Geister*) (6546, p. 584), «figure» (*Gestalten*) (6561, p. 586). Si preannuncia una impresa tanto ardua quanto ambigua. Lo statuto di quel luogo è tale che vi si può giungere profondando e salendo. Per questo Mefistofele esclama: «Sprofonda, allora! Potrei anche dire: sali! | È lo stesso» (*Versinke denn! Ich könnt auch sagen: steige! | 's ist einerlei*) (6275-6, p. 555).

Mefistofele a Faust: *Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne* – «Nulla vedrai tu nella lontananza eternamente vuota» (6246, p. 552). Nulla, in quanto, «nel fondo del più fondo abisso» (*im tiefsten, allertiefsten Grund*) (6284, p. 556), non vi

sono cose ma le loro matrici, non forme ma la pura possibilità delle forme. Dove nulla è fisso (*Nichts Festes*) (6248, p. 552), dove tutto è un «formarsi e trasformarsi» secondo l'«eterno gioco del senso eterno» (*Gestaltung und Umgestaltung | Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung*) (6287-8, p. 556), lì abitano le Madri, *die Mütter*, «avvolte dalle immagini di tutte le creature» (*Umschwebt von Bildern aller Kreatur*) (6289, p. 556). Lì, le creature, come immagini, come fantasmi, «si librano intorno» (*um-schweben*) alla propria Madre. Ogni cosa sensibile si raccoglie, come figura fantasmatica, come larva, nell'intorno della propria matrice. Una volta ritornato dal suo «cammino terribile» (*Schreckensgang*) (6489, p. 578), Faust si rivolge alle Madri con queste parole: *Euer Haupt umschweben | des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben* («Intorno al vostro capo si librano | della vita le immagini, inquiete, senza vita») (6429-30, p. 572).

Rivolgendosi a Faust, impaziente di esperire la vertigine di quel sommo abisso, Mefistofele esclama: *Entfliehe dem Entstandnen | in der Gebilde losgebundne Reiche!* («Fuggi da quanto ha già forma | agli aperti reami delle forme possibili») (6276-7, pp. 554-5). In tale terribile immensità (*das Ungeheure*) (6274, p. 554) di deserto e desolazione (*Öd und Einsamkeit*) (6227, p. 550), «attraverso orrore e ondata e flutto | di solitudini» (*durch Graus und Wog und Welle | der Einsamkeiten*) (6551-2, p. 584), si può tremare di stupore e timore (*das Schaudern*) (6272, p. 554), come fa Faust davanti al solo nome *Mütter* (6217, p. 550; 6265, p. 554). Ma, lo lascia intuire anche la chiusa di Mefistofele – «Sono curioso di vedere se ritorna» (*Neugierig bin ich, ob er wiederkommt*) (6306, pp. 558-9) – si può restare pietrificati (*Erstarren*) (6271, p. 554) «nel senza confine» (*im Grenzenlosen*) (6428, p. 572), eternamente prigionieri in quei domini sciolti da ogni limite (*losgebundne Reiche*) (6277, p. 554), in quei regni dell'aperto.

Ci informa Franco Fortini che nel colloquio con Eckermann del 10 gennaio 1830, Goethe disse di avere ricevuto «la prima idea di questi misteriosi esseri solenni da un passo di Plutarco» (F. Fortini, *Nota al v. 6216*, in GOETHE, 3, p. 1088). Una delle possibili linee genealogiche del mito delle Madri faustiane, di natura affatto composita (cfr. *loc. cit.*), affonda infatti le radici in quel luogo del *De defectu oraculorum* in cui Cleombroto riferisce il discorso di un eremita incontrato dopo lunghe e dispendiose peregrinazioni sulle rive del Mar Rosso (PLUTARCHUS, 1, 421 A, p. 84; idem, 2, p. 87). Questi gli riferisce di una *piana della verità* (*πεδίον ἀληθείας*), sorgente di paradigmi (*παράδειγματα*), attraverso cui è possibile vedere e intendere le cose sensibili:

[ὁ ξένος ἔλεγε] ἐν ᾧ [*scilicet* ἐν πεδίῳ ἀληθείας] τοὺς λόγους καὶ τὰ εἶδη καὶ τὰ παραδείγματα τῶν γεγονότων καὶ τῶν γενησομένων ἀκίνητα κείσθαι, καὶ περὶ αὐτὰ τοῦ αἰῶνος ὄντος οἷον ἀπορροῆν ἐπὶ τοὺς κόσμους φέρεσθαι τὸν χρόνον. ὄψιω δὲ τούτων καὶ θέαν ψυχαῖς ἀνθρωπίναις ἅπαξ ἐν ἔτεσι μυρίοις ὑπάρχειν, ἂν γ' εὖ βιώσωσι· καὶ τῶν ἐνταῦθα τελετῶν τὰς ἀρίστας ἐκείνης ὄνειρον εἶναι τῆς ἐποπτείας καὶ τελετῆς· καὶ τοὺς λόγους ἀναμνήσεως ἕνεκα τῶν ἐκεῖ φιλοσοφείσθαι καλῶν ἢ μάτην περαίνεσθαι.

(PLUTARCHUS, *I*, 422 B-C, p. 87)

{in essa [*scilicet* nella piana della verità] i principi [λόγους], le forme [εἶδη], i paradigmi [παραδείγματα] delle cose già nate o che nasceranno giacciono immobili, circondati dall'eternità, che trasferisce ai mondi, come sua emanazione, il tempo. La contemplazione di queste cose è concessa alle anime umane una sola volta ogni diecimila anni, sempre che abbiano vissuto degnamente. I gradi più elevati delle nostre iniziazioni non sono che un'ombra di quella rivelazione: e i nostri discorsi filosofici devono tendere al ricordo di quella bellezza, altrimenti sono fatti invano.}

(trad. M. Cavalli, in PLUTARCHUS, *2*, p. 90, trad. mod.)

Gli argomenti dell'eremita muovono evidentemente da uno spunto di Platone, come lo stesso Cleombroto osserva:

καὶ Πλάτων αὐτῷ παρέσχε τὸ ἐνδόσιμον οὐχ ἀπλῶς ἀποφηνάμενος ἐκ δόξης <δ'> ἀναυράς <καὶ> ὑπόνοιαν ἐμβαλὼν αἰνιγματώδη μετ' εὐλαβείας· ἀλλ' ὅμως πολλὴ γέγονε κάκεινου καταβόησις ὑπὸ τῶν ἄλλων φιλοσόφως.

(PLUTARCHUS, *I*, 420 F, pp. 83-4)

{ed è stato Platone ad offrirne lo spunto, senza peraltro chiarire del tutto l'oscurità della sua idea, in quanto la mascherò per cautela sotto una veste enigmatica. E tuttavia grande si è fatta la sua risonanza presso gli altri filosofi.}

(trad. M. Cavalli, in PLUTARCHUS, *2*, p. 87)

Infatti, è cosa nota, nel *Phaedrus*, dove si narra il mito delle anime che si protendono verso il luogo oltreceleste (ὑπερουράνιος τόπος), che cercano di portarsi sul dorso del cielo (ἐπὶ τῷ τοῦ οὐρανοῦ), sede dell'essenza incorporea, informe, intangibile (ἀχρώματός τε καὶ ἀσημάτιστος καὶ ἀναφῆς οὐσία) (PLATO, *Phaedrus*, 247b-c, p. 37), Platone parla di una *piana della verità* (ἀληθείας πεδίον):

Οὐ δ' ἔνεχ' ἡ πολλὴ σπουδὴ τὸ ἀληθείας ἰδεῖν πεδίον οὐ ἔστιν, ἢ τε δὴ

προσήκουσα ψυχῆς τῷ ἀριστῷ νομῇ ἐκ τοῦ ἐκει λειμῶνος τυγχάνει οὔσα,
ἢ τε τοῦ πετροῦ φύσις, ᾧ ψυχὴ κουφί ζεται, τούτῳ τρέφεται.

(PLATO, *Phaedrus*, 248b-c, p. 39)

{La ragione di questo grande sforzo per vedere dove è la piana della verità è che lì in quel prato si trova il pascolo che si confà alla parte migliore dell'anima, e che l'ala, a cui l'anima deve la sua leggerezza, vi prende ciò che la nutre.}

(trad. L. Robin, in PLATO, *Phaedrus*, p. 39, trad. mod.)

Ma in Platone si trova anche un altro paesaggio, non più celeste bensì «infernale» (VERNANT, *I*, p. 363), che potrebbe contendersi la genitura del regno goethiano delle Madri, e che corrisponde puntualmente, *ex negativo*, alla fisionomia della piana della verità. Si tratta della piana del Lete (Λήθης πεδίων) (PLATO, *Respublica*, 621a, p. 1180), figura, peraltro, che per diversi aspetti riprende una più risalente tradizione mistica orfico-pitagorica (cfr. VERNANT, *I*, p. 363; cfr. CARCHIA, *3*, pp. 60, 62). Essa compare nel mito di Er, che chiude la *Respublica* (PLATO, *Respublica*, 614b-621c, pp. 1158-1182):

πορεύεσθαι ἅπαντας εἰς τὸ τῆς Λήθης πεδίων διὰ καύματός τε καὶ πνίγους δεινοῦ· καὶ γὰρ εἶναι αὐτὸ κενὸν δένδρων τε καὶ ὅσα γῆ φύει. σκηναῖσθαι οὖν σφᾶς ἤδη ἐσπέρας γιγνομένης παρὰ τὸν Ἀμέλητα ποραμόν, οὐ τὸ ὕδωρ ἀγγεῖον οὐδὲν στέγειν. μέτρον μὲν οὐδατος πᾶσιν ἀναγκαῖον εἶναι πιεῖν, τοὺς δὲ φρονήσει μὴ σφζομένους πλέον πίνειν τοῦ μέτρου· τὸν δὲ ἀεὶ πιόντα πάντων ἐπιλανθάνεσθαι.

(PLATO, *Respublica*, 621a-b, p. 1180)

{tutti si dirigevano verso la piana del Lete in una tremenda calura e afa. Era una pianura priva d'alberi e di qualunque prodotto della terra. Al calare della sera, essi si accampavano sulla sponda del fiume Amelete, la cui acqua non può essere contenuta da vaso alcuno. E tutti erano obbligati a berne una certa misura, ma chi non era frenato dall'intelligenza ne beveva di più della misura. Via via che uno beveva, si scordava di tutto.}

(trad. M. Vegetti, in PLATO, *Respublica*, p. 1181, trad. mod.)

La piana dell'ἀλήθεια si apre di là dalla coltre del cielo, e individua la fonte della conoscenza a cui l'anima fa ritorno o almeno si tende nel gesto gnoseologico della rammemorazione; la piana del Λήθη è, invece, una terra desolata in cui scorre l'acqua dell'oblio (il fiume Ἀμέλης) da cui l'anima deve bere con estrema parsimonia se vuole attraversarla indenne, o almeno serbare un qualche ricordo della propria provenienza e tenersi così aperta al conoscere (cfr. VERNANT, *I*, p. 348). Quella è pascolo intelligibile dove l'anima si ciba, questa deserto oblioso in cui si soffre la sete. Alla

prima ci si volge per morire alla vita sensibile, alla seconda per entrarvi.

Tuttavia, la ipotesi genealogica che rintraccia il primo possibile enuclearsi del mondo delle Madri nella piana della verità o nel suo rovescio esatto, la piana dell'oblio, ci sembra solo in parte corretta. Non tanto perché, a differenza della piana della verità – che si apre sul dorso del cielo, su una sommità oltreceleste –, il mondo delle Madri si presenti come profondità senza fondo (*im tiefsten, allertiefsten Grund*) (GOETHE, 3, 6284, p. 556). Sappiamo, anzi, quanto sia connaturale a tale regno quella ambiguità cui sopra si accennava a proposito del vertiginoso movimento di ascesa-discesa che Faust deve compiere per avervi accesso (*Versinke denn! Ich könnt auch sagen: steige! | 's ist einerlei*) (6275-6, p. 555). Piuttosto, la ipotesi in questione viene scalzata, benché non del tutto contraddetta, dalle ben più stringenti corrispondenze tra il Regno delle Madri e ciò che Platone ha posto sotto il nome di Χώρα: essere «malagevole e oscuro» – scrive Carlo Diano nel suo importante saggio *Il problema della materia in Platone* (1970) –, «quello che se ne può dire, è che «a tutto ciò che nasce, fa, a modo di nutrice, da ὑποδοχή o ricettacolo»» (DIANO, 2, pp. 257, 272; cfr. PLATO, *Timaeus*, 49a, p. 256).

Χώρα è, nella classificazione del *Timaeus*, il terzo γένος dell'essere, Madre e Nutrice del secondo, il mondo sensibile; mentre il Demiurgo, primo γένος, ne è Padre e Fattore (DIANO, 2, pp. 229, 217, 177). Siano, dunque, le fisionomie dei tre generi dell'essere così come tratteggiate nel dialogo:

τούτων δὲ οὕτως ἔχόντων ὁμολογητέον ἔν μὲν εἶναι τὸ κατὰ ταῦτ᾽ εἶδος ἔχον, ἀγέννητον καὶ ἀνώλεθρον, οὔτε εἰς ἑαυτὸ εἰσδεχόμενον ἄλλο ἄλλοθεν οὔτε αὐτὸ εἰς ἄλλο ποιῖον, ἀόρατον δὲ καὶ ἄλλως ἀναίσθητον, τοῦτο ὃ δὴ νόησις εἵληχεν ἐπισκοπεῖν· τὸ δὲ ὁμώνυμον ὁμοῖόν τε ἐκείνῳ δεύτερον, αἰσθητόν, γεννητόν, πεφορημένον αἰεὶ, γιγνόμενόν τε ἔν τινι τόπῳ καὶ πάλιν ἐκείθεν ἀπολλύμενον, δόξῃ μετ' αἰσθήσεως περιληπτόν· τρίτον δὲ αὐτὸ γένος ὃν τὸ τῆς χώρας αἰεὶ, φθορὰν οὐ προσδεχόμενον, ἔδραν δὲ παρέχον ὅσα ἔχει γένεσιν πᾶσιν, αὐτὸ δὲ μετ' ἀναισθησίας ἀπτὸν λογισμῷ τινι νόθῳ, μόγις πιστόν, πρὸς ὃ δὴ καὶ ὄνειροπολοῦμεν βλέποντες καὶ φαμεν ἀναγκαῖον εἶναι πού τὸ ὄν ἅπαν ἔν τινι τόπῳ καὶ κατέχον χώραν τινά, τὸ δὲ μήτ' ἔν γῆ μήτε πού κατ' οὐρανὸν οὐδὲν εἶναι.
(PLATO, *Timaeus*, 52a-b, p. 274)

{Bisogna convenire che uno è l'essere che ha sempre la medesima forma, ingenerato e incorruttibile, che in sé non riceve mai altro da altro, né per entrare in altro verso alcun luogo si muove, invisibile e sotto ogni altro riguardo non sensibile, l'essere che è oggetto della νόησις o intellesione. Secondo è l'essere

che porta lo stesso nome del primo, e ne ha simile la forma, ma è sensibile e generato, portato sempre dal moto, e che nascendo in uno o altro luogo [ἐν τινι τόπῳ], di là con moto inverso perisce: l'essere che è colto dall'atto delimitativo [περιληπτόν] della δόξα che alla sensazione è congiunta. Terza infine è la specie dell'essere che di volta in volta [ἀεί = ἐκάστοτε] diciamo χώρα, essere che non ammette corruzione, ed è esso che dà l'ἔδρα o la 'sede' a tutto ciò che nasce. Esso è tangibile di una tangibilità che è accompagnata dall'assenza di ogni sensazione a mezzo di non si sa che specie di ragionamento bastardo [μετ' ἀναισθησίας ἀπτόν λογισμῷ τινι νόθῳ]: una cosa che appena si creda, ed è a questo essere che noi guardiamo come in sogno e diciamo che tutto ciò che è, deve di necessità essere in uno o altro luogo [ἐν τινι τόπῳ], e occupare una o altra χώρα, e che ciò che non è sulla terra né in qualche parte del cielo, non è nulla.}

(trad. C. Diano, in DIANO, 2, pp. 261-2)

La glossa di Diano recita:

questo Essere, che facendo da «ἔδρα o sede a tutto ciò che diviene» (52b), ed essendo condizione di tutto il visibile, «è esso stesso invisibile e senza figura e partecipa, in maniera assai aporetica e difficile a determinarsi, all'intelligibile» (51a), questo Essere, egli [*scilicet* Platone] dice, «è tangibile d'una tangibilità che è accompagnata dall'assenza di ogni sensazione, μετ' ἀναισθησίας ἀπτόν λογισμῷ τινι νόθῳ: una cosa a cui a stento si crede» (52b). Dove l'allusione [alla «χώρα di Democrito»] è in tutto l'insieme, e soprattutto nell'*hapton* o «tangibile» congiunto a *met' anaisthesis*.

(DIANO, 2, pp. 244-5)

In questo luogo (χώρα) vengono a toccarsi, separandosi – cioè secondo una tangibilità dove il contatto è dato solo nella discontinuità, e il tatto viene esercitato solo «con assenza di sensazione» (μετ' ἀναισθησίας) – l'abisso materico e l'intelligibile oltreceleste nella «relazione posta e negata» (DIANO, 2, p. 272):

Giacché è il tatto che sta al fondo della specificità d'ogni sensazione e ne costituisce tanto per Democrito quanto, come vediamo qui, per Platone per così dire il supporto. Ma è legato alle qualità sensibili. Ed è qui che Platone fa intervenire l'azione astrattiva del *logismos* e non della *dianoia*, perché l'operazione implica non un atto intuitivo, ma razziocinativo. L'essere della *chora* infatti, come essere del Non-essere, partecipa dell'«intelligibile», ma non è esso stesso intelligibile. E però l'azione del *logismos*, non potendo concludersi in una *noesis*, se riesce a distinguerlo e ad isolarlo dalle qualità sensibili, lo può fare solo fino a un certo limite, fino al limite appunto oltre il quale esso dilegua nel nulla. Ciò significa che la relazione con le qualità che lo specificano deve essere insieme

tolta e mantenuta. Questo esprime l'unione del «con» e del «senza» nella fino ad oggi incompresa formula del *met'an-aisthesis*.

(DIANO, 2, p. 247)

L'essere della *χώρα* individua un terzo genere che «partecipa dell'«intelligibile»» (DIANO, 2, p. 247), dunque anche della piana della verità, dimora del primo genere dell'essere; «ma» – la precisazione di Diano è decisiva – quello della *χώρα* «non è esso stesso intelligibile» (*loc. cit.*), poiché partecipa dell'intelligibile soltanto in modo impuro, in quanto legato in eguale misura al sensibile.

V. *Χώρα*

*C'est un pays plus nu que la terre polaire;
Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!*

*traduisons simplement par «désert» en songeant aux magnifiques
solitudes du haut plateau iranien*

Provo un certo sdegno verso alberi, verdi fogliami, foreste onnipossenti e festose. Sogno una terra spoglia, senza animali, senza tracce di vita. Gli stessi uragani non vi troverebbero avversari, ma, senza contrasto, passerebbero come un tenue soffio di vento. Mi tentano paesaggi lunari, spugnosi, dove la massa pietrosa giace inerte, senza alcuna idea di movimento. Dove l'immoto echeggia antichi riposi. Nomi onorati, d'altri tempi.

Diese Erinnerung ist eine die in den alten Worten wieder auftaucht.

Il suo precedente più prossimo, sul piano cronologico, è la conoscenza oscura (*γνώμη σκοπίν*) di Democrito (DIANO, 2, p. 247). Ma è nel pensiero mitologico che la *χώρα* trova l'antecedente che potremmo definire originario: il caos delle cosmogonie. Diano ha proposto questa genealogia indicando, quale tratto comune alle due figure, la speciale corporeità da esse incarnata, una corporeità tangibile in assenza di ogni contenuto qualitativo. La spazialità originaria del caos corrisponderebbe, cioè, alla materia della *χώρα* in quanto anch'essa esperibile, proprio come quest'ultima, «con assenza di sensazione» (*μετ' ἀναισθησίας*) (*idem*, 1, pp. 116-7; cfr. PLATO, *Timaeus*, 52b, p. 274).

La $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ infatti non coincide né con il piano delle cose materiali né con quello delle forme immateriali: si avvicendano in essa confusi e in perenne mutamento, i fantasmi – gli *Schemen* direbbe Goethe, le «ombre» traduce Fortini – degli intelligibili. Tali fantasmi vi si agitano senza guadagnare concretezza reale, senza venire alla esistenza sul piano sensibile. La $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$, dove infatti ogni cosa assume un aspetto caotico e mutevole (cfr. FRONTEROTTA, pp. 59-60), individua, proprio come il Regno delle Madri faustiane, il dominio del *nichts Festes* (GOETHE, 3, 6248, p. 552), dove cioè non vi è «nulla di stabile». Rileggiamo le parole di Mefistofele a Faust: *Entfliehe dem Entstandnen | in der Gebilde losgebundne Reiche!* (6276-7, p. 554) – «Fuggi ciò che è già formato | verso i regni sciolti da forme». Nella versione di Fortini *das Entstandne* è «quanto ha già forma», mentre *die Gebilde losgebundne Reiche* diviene «gli aperti reami delle forme possibili» (p. 555).

Ma la affinità che lega la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ al caos non poggia tanto sul fatto che la materia si presenti in entrambi come qualcosa di meramente informe. Questo per almeno due ordini di ragioni. In primo luogo, perché un tale stato sarebbe più vicino a una inerzia di per sé priva di senso che a una dinamica vitale: l'inerte informe acquisirebbe un significato solo al di fuori di sé, oltre la attesa passiva, e cioè nel sopraggiungere dall'esterno di una azione demiurgica, di una attività formatrice estranea. La $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ non può essere ridotta a una mera confusione magmatica né a semplice supporto materiale del processo di formazione, e ciò proprio in virtù della sua partecipazione al piano delle idee (cfr. DIANO, 2, p. 247). Non a caso il termine *Schema*, adoperato da Goethe nel passo sopra citato, non designa solo la immagine sfuggente e vana che Fortini ha potuto rendere con «ombra», ma anche una configurazione allusiva e affidabile benché sommaria. La $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ è il medio in cui dimorano le «forme possibili» (cfr. GOETHE, 3, 6276-7, pp. 554-5). Ma quanto è libero dal vincolo espressivo di una forma determinata, senza per questo essere completamente estraneo al destino e alla natura della forma (si rammenti la partecipazione della $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ al piano intelligibile), non costituisce una semplice forma possibile ma *la possibilità stessa della forma*. La $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ incarna e garantisce la esistenza autonoma di questa speciale materialità, *la viva materialità della forma*.

In secondo luogo, la affinità tra caos e $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ va considerata a un livello topologico, in una prospettiva, cioè, che renda conto della corporeità, della speciale qualità dello spazio che tali figure esprimono. Il greco $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$, infatti, almeno nelle cosmologie antiche, non è usato per indicare, come

accade diffusamente nell'uso moderno del termine, una mera confusione informe e magmatica, bensì l'*abisso primordiale* (JESI, 8, p. 107) nel senso dell'esiodeo μέγα χάσμα (HESIODUS, *Theogonia*, v. 740, p. 38), «immane apertura». Jean-Pierre Vernant – richiamando la etimologia χάος da χάσμα (cfr. VERNANT, 1, p. 580; idem, 4, p. 1971) – lo definisce *ouverture béante, béance originelle* (idem, 1, pp. 441, 580; idem, 4, 1970, 1971); Furio Jesi, «essere spalancato» (JESI, 8, p. 107). Χάος sembra dunque nominare un primigenio *essere-aperto*, anzi, potremmo dire, la apertura in cui si dà lo spazio stesso, o in cui questo si dà luogo spalancandosi *comme une gueule* (VERNANT, 1, p. 580). Sarà proprio tale originaria apertura spazeggiante e spaziante a essere assunta dalla χώρα come un nudo *avere-luogo*. Provando a discostarsi, per un momento, dalle ricostruzioni di Vernant e Arrighetti, e seguendo invece il suggerimento di Diano, nonché il gesto anacronistico della lettura aristotelica di Esiodo (cfr. ARISTOTELES, *Physica*, 208b 25-35 - 209a 1-2, p. 124), χάος sarebbe allora proprio «il vuoto, lo spazio come puro ricettacolo» (VERNANT, 4, p. 1970), il «“luogo” dove le entità vengono in essere e trovano collocazione» (G. Arrighetti, *Nota ai vv. 116-121*, in HESIODUS, *Theogonia*, p. 325).

La ricostruzione jesiana ci presenta il χάος come «spazio che non è» (JESI, 8, p. 107). Nelle parole di Aristotele il χάος è piuttosto un luogo considerato indipendentemente dai corpi; dunque non un luogo in cui non c'è niente, un vuoto inteso secondo la assenza (ARISTOTELES, *Physica*, 213b 31, p. 137), bensì un vuoto inteso secondo la privazione, un *luogo privato del corpo* (τὸ γὰρ κενὸν τόπος ἂν εἴη ἐστερημένος σώματος) (208b 27, p. 124; cfr. 214a 17, p. 138). Tanto la negazione dello spazio che la astrazione dal corpo (VERNANT, 4, p. 1970) costituiscono qualità possedute in negativo. Quando, invece, il χάος «affiora in positivo» (JESI, 8, p. 107), o – come scrive Vernant – mostra tanto la sua *réplique positive* che il suo *pendant* (VERNANT, 4, p. 1971), si delineano i rapporti che, in quanto «spazio di erranza indefinita», lo legano per «opposizione e complementarità» (p. 1970) alla Terra, considerata qui nella sua «vocazione stabilizzatrice, generatrice, organizzatrice» (p. 1971).

Sia la Terra (Γαῖα) (HESIODUS, *Theogonia*, 116-117, p. 9) di Esiodo che la Notte (Νύξ) di certe teogonie orfiche (cfr. VERNANT, 4, p. 1968; COLLI, 5: 4 A20, pp. 136-7 (Euripide); 4 A24, pp. 138-141 (Aristofane); 4 B9 a (Eudemo di Rodi) e b (Crisippo), pp. 204-7) rappresentano immagini dello stadio originario, che, in quanto *immagini*, sono «percepibili dall'uomo, ma – precisa Jesi – rimandano al non percepibile abisso» (JESI, 8, p. 108), cioè al χάος. Χάος si presenta qui come luogo senza immagini, ma anche spazio vuoto su cui le immagini «si

protendono» (p. 107), si librano. È – riteniamo – per descrivere un analogo movimento che Goethe sceglie il verbo *umschweben* (GOETHE, 3, 6289, p. 556) a proposito delle «immagini di ogni creatura» (*Bilder aller Kreatur*) (loc. cit.), ovvero gli *Schemen* (6290, p. 556), che animano il Regno delle Madri con la loro continua formazione e trasformazione (*Gestaltung, Umgestaltung*) (6287, p. 556). Tale movimento è appunto quello per cui le immagini nascono, vaniscono e si rigenerano incessantemente e sempre di nuovo dileguano. Ecco, dunque, un ulteriore tratto condiviso con la *χώρα*, se è legittimo vedere in essa – come cercheremo di mostrare nel prosieguo – il rifugio delle immagini e, insieme, il luogo del loro vanire. Si noti che, come ha scritto Charles Du Bos, in Goethe il contenuto orfico corrisponde al Regno delle *Mütter* (cfr. CARCHIA, 1, p. 146 n. 92).

Χάος e Terra sono da considerarsi – così Vernant – non solo aspetti successivi di uno stesso processo genetico ma anche elementi di un rapporto di tensione che li oppone e unisce originariamente, non cessando mai di tenerli legati, senza tuttavia confonderli (VERNANT, 4, pp. 1972-3). Secondo un mito orfico, su *χάος*, o meglio Ἐρεβός – suo prolungamento diretto (p. 1972) –, giace Notte dalle ali nere, che depone il suo uovo nello sconfinato grembo di quello (Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις) (COLLI, 5, 4 A24, 2, p. 138), e tale grembo materno (*Mutterschoß*) (KERÉNYI, 2, pp. 334-5) è fonda, abissale tenebra – *zu Grunde liegende, bodenlose Finsternis* (p. 335), o *gouffre sans fond, tourbillon de vertige, abîme vertigineux* (VERNANT, 4, pp. 1970-1). È, dunque, anche in virtù di questi rapporti che i tratti più risalenti della *χώρα* vanno ricondotti tanto all'irrapresentabile *χάος* che al suo *pendant* positivo, l'immagine dello stadio originario (*Bild des Urzustandes*) (KERÉNYI, 2, p. 335), l'immagine della entità primigenia, Terra o Notte.

A un paesaggio terraneo e notturno, luogo di apertura e buio, rimanda il lessico dell'episodio faustiano delle Madri. Valore di superficie e profondità hanno, rispettivamente, *Öd* («deserto») (GOETHE, 6227, p. 550) e *ins Tiefste schürfen* («esplorare gli abissi») (6220, p. 550), *Leere* («vuoto») (6232, p. 550; 6251, p. 552) e *Finstere Galerie* («Galleria oscura», titolo della scena), *in ewig leerer Ferne* («nella lontananza eternamente vuota») (6246, p. 552) e *im tiefsten, allertiefsten Grund* («al fondo del più profondo abisso») (6284, p. 556). Questi sommari dati testuali costituiscono un ulteriore motivo che ci induce a riconoscere nel Regno delle Madri una tarda filiazione della *χώρα* platonica.

VI. *Femminino*

Maria die Prophetin sagt, das ganze Geheimnis liege im Wissen um das hermetische Gefäß.

Da un saggio esemplare di Furio Jesi – *Germania segreta* (1967) – si apprende che gli antichi motivi mitologici della terra e della notte in quanto manifestazioni della Madre attraversano, tra Sette e Novecento, tanto la letteratura che la scienza del mito europee, in particolare di lingua tedesca, producendo una serie di ricche metamorfosi più o meno genuine. In tale contesto occupa un ruolo centrale la «calata alle Madri» (JESI, 2, p. 150) del *Faust* di Goethe, nonché, quasi simmetricamente opposta, la celebrazione della Mater Gloriosa che chiude la stessa opera. Tra le diverse deformazioni e trasformazioni dell'elemento femminile diramatesi nel vasto ambito culturale evocato, la discesa alle Madri potrà assumere il valore di ricerca del «principio materiale-tellurico» (idem, 7, p. 50), come accade per la devozione bachofeniana alla *religio mortis* dell'*in principio erat mater* (loc. cit.; cfr. idem, 6, pp. xxiv-xxv) – si tratta di una declinazione emblematica che, legandosi a «formule di religione dell'eterno femminino», «ricorda da vicino tutta una serie di esperienze religiose del XVIII e del XIX secolo in cui la donna assumeva sembianze privilegiate» (p. xxx), dal pietismo (cui per certi versi anche Hölderlin si richiama) all'utopismo eversivo di Saint-Simon e Comte (idem, 4, pp. 88, 90) –; ma quella discesa potrà presentarsi anche come «desiderio di ritorno e di rinnovate tenebre» (idem, 2, p. 151) all'interno dei «rapporti dinamici – di espulsione e di ritorno – dell'uomo con la Madre» (loc. cit.), come, per esempio, in *Der Tod des Vergils* di Hermann Broch (pp. 150 e ss.).

Il luogo a un tempo mitico e ontologico che l'elemento femminile sembra individuare, esprime una natura costitutivamente ambigua poiché *originalmente mediale*. Come si è visto, la Madre *Χώρα* non individua un qualcosa di meramente intermedio, che «operi *post festum*, in maniera estrinseca» (CARCHIA, 1, p. 60), interponendosi tra dimensioni autonome e già esistenti; incarna bensì una dimensione genetica e immanente. È proprio in qualità di *origine e medio* che l'elemento femminile si lascia riconoscere nelle più diverse tradizioni. Anche un rapido censimento sarebbe qui impossibile da realizzare. Ci limiteremo a un breve e lacunoso *excursus*.

Nella cosiddetta triade capitolina, Iuno, in cui Georges Dumézil vede *la plus déconcertante* tra le dee di Roma (DUMÉZIL, 2, p. 299), è, in contrapposizione

alla natura celeste (*Himmelsnatur*) di Iuppiter, una dea del mondo sotterraneo – «eine Göttin der Unterwelt», scrive Walter F. Otto rimarcandone le origini ctonie riconoscibili nella Iuno di Lanuvium, «una materna dea della terra» (*eine mütterliche Erdgöttin*) (OTTO, pp. 60, 61; cfr. STIMILLI, 3, p. 120 n. 82). Iuno – nome derivante da una forma sincopata della radice *iuven-*, a sua volta legata a *aevum*, e quindi a αἰών inteso quale forza vitale (DUMÉZIL, 2, p. 299; BENVENISTE, 1, p. 104; cfr. OTTO, pp. 62-3) – è la madre dalla cui benevolenza dipende ogni forma di fecondità (*jede Art von Fruchtbarkeit*), anche al di fuori della natura animale (*auch außerhalb der animalischen Natur*), e specialmente, in quanto Mater e Lucina, la fecondità femminile (*Fruchtbarkeit der Frauen*), e la femminilità in quanto ricettività (*empfangende Weiblichkeit*) (pp. 20, 23, 60; cfr. DUMÉZIL, 2, pp. 302, 305). A Iuno Dumézil fa corrispondere la Sarasvatî del *Rig Veda* su cui riposano tutte le età della vita o tutte le forze vitali (pp. 307-8).

Nella tradizione mistica e alchemica latina la Vergine-Madre è simboleggiata dal *vas Hermetis*. Nella litania Lauretana – come ha fatto notare Carl G. Jung – Maria viene chiamata per tre volte *vas* (*vas spirituale, honorabile, insigne devotionis*) (JUNG, 1, pp. 211, 275). Non si tratta dunque, come è noto, di un semplice strumento del laboratorio alchemico, ma di una specie di *uterus* o *matrix* dal valore tanto psichico che cosmico (non a caso nello «psicocosmogramma» mandalico, il centro è designato dal termine *padma*, dal significato femminile) (JUNG, 1, p. 211 n. 127; TUCCI, 1, p. 40). Il *vas* corrisponde allo schema stesso del *quaternio* (*circulus sive vas*); o più precisamente al *circulus exiguus*, il piccolo cerchio che ne è il centro, e che rappresenta il *lectulus* (un sinonimo di *vas*), ovvero «il luogo in cui avviene la *coniunctio* delle sostanze» (*der Raum, in welchem die Coniunctio der Substanzen stattfindet*) (JUNG, 2, p. 28; (VON) FRANZ, p. 212). Significativo per la nostra rassegna di luoghi al contempo originari e mediali del femminile è che questo «punto centrale» (*Mittelpunkt*) assuma a volte, come si è visto, una connotazione femminile, e simboleggi un *oceanus sive mare magnum* che è «origine e fine» (*Ursprung und Ziel*) (JUNG, 2, p. 29). Henry Corbin descrive il simbolo della Vergine-Madre in questo contesto proprio come una declinazione dell'elemento femminile quale luogo psichico originario e mediale: «l'Aimé, terme grammaticalement au *passif*, est simultanément le terme qui *agit* l'amour dans l'Amant, et s'enfante en lui comme Aimé en l'enfantant précisément comme Amant. C'est pourquoi l'Alchimie latine affectionnait tant le symbole de la Vierge-Mère, et c'est sur un même registre que pour une recherche de mystique comparative se font entendre les sentences paradoxales d'un Angelus Silesius en son *Pèlerin Chérubinique*,

là où il est dit que l'âme doit comme la Vierge-Mère concevoir et enfanter Dieu» (CORBIN, 1, pp. 73-4). Si pensi al ruolo di Maria quale *hôtesse surhumaine de l'immanence divine*, nonché *Médiatrice de toute grâce* (MASSIGNON, 1, p. 172; MONTEIL, p. 41).

Nel segno della Vergine dolorosa e *Mater orbata* si pongono le figure di donne compazienti e di santi apotropaici precursori del Giudizio, «sostituti cui Egli – secondo la ripresa della dottrina mistica degli *Abdâl* nella *Badalâya* di Louis Massignon – fa «completare» la Passione del Figlio attraverso la Compassione di Sua Madre»; gli Apotropaici o Sostituti a loro volta chiamano e pongono i meditanti in *communication de pitié* sul modello, appunto, della compassione mariana (MASSIGNON, 1, p. 171; idem, 2, pp. 259-60; cfr. MONTEIL, pp. 28-42). Il pensiero di Pascal per cui *Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde* testimonia inoltre della irriducibile presenza nella tradizione cristiana del tema della passione in Dio stesso che *compatisce* con il Figlio e con gli uomini, sebbene non come Padre ineffabile – scrive Clemente di Alessandria – ma come Madre. Così nella Patristica, anche presso quegli autori in cui sia rilevabile un pronunciato atteggiamento filosofico, resta comunque «estranea l'idea stoica di una perfetta *apatheia* divina». E nella *theologia crucis* contemporanea «nessuna dialettica trinitaria può sfuggire al problema del 'dolore del Padre'. O piuttosto: della Madre *nel Deus-Trinitas*» (CACCIARI, 3, pp. 171-2).

Nella mistica ebraica, quello che Gershom Scholem chiama un «fecondo fraintendimento» (*produktives Mißverständnis*), per cui si scoprirono nel cuore di concetti *filosofici* (in *Herzen philosophischer Begriffe*) nuove immagini *mitiche* (*mythische Bilder*), diede luogo a una reinterpretazione (*Umdeutung*) della *privatio* aristotelica (*στέρησις*) nel senso di un nulla mistico da sempre presente in Dio (*jenes Nichts war in Gott selber von jeher vorhanden*); dunque non un nulla esterno (*nicht außer ihm*), come invece voleva la lettura demitizzante della *creatio ex nihilo* sostenuta dalla prospettiva rabbinica; ma piuttosto un «abisso in Dio» (*Abgrund in Gott*) che coesiste (*koexistierend*) con la infinita pienezza divina, e che «figura accanto alla materia e alla forma come terzo principio di tutto l'essere» (*neben Materie und Form als das dritte Prinzip allen Seins erscheint*) (SCHOLEM, 2, pp. 137-8). In ciò si può notare una prima analogia con la *χώρα* platonica considerata nella sua posizione terza – originaria e mediale – tra il principio maschile del padre demiurgo (o meglio, spersonalizzando, la *funzione demiurgico-causale* che compete alle idee) (cfr. FRONTEROTTA, p. 67 n. 64) e il frutto della creazione, il mondo sensibile.

Nella *kabbalah*, l'abisso divino viene definito dimora di Dio nelle «profondità del nulla» (*Gott, der in «den Tiefen des Nichts» wohnt*) (SCHOLEM, 2, p. 137), e costituisce l'«altro volto» oscuro del divino (JESI, 2, p. 153). Non per questo, osserva Jesi, tale «abisso della divinità» può essere considerato «intrinsecamente demonico» (pp. 152-3). Quel volto coincide con la *Shekhinah*, decima e ultima *sefirah*, la quale, a partire dal *Sefer ha-Bahir* («Il libro fulgido»), comunemente ritenuto il primo documento della *kabbalah* medievale, viene letta come elemento femminile (*weibliches Element*) in Dio (SCHOLEM, 1, p. 249). Essa, da una parte, in quanto potenza ricettiva (*empfangende Potenz*) è opposta alla potenza generatrice (*Potenz der Zeugung*) della nona *sefirah* (*Yesod*), e, dall'altra, in quanto «madre inferiore» e lato passivo della energia femminile divina, viene distinta da *Binah*, la terza *sefirah*, «madre superiore» e lato attivo (idem, 2, p. 140; idem, 3, pp. 169-170). Si tratta, come è noto, di uno dei più importanti temi della mistica ebraica (cfr. idem, 1, p. 249), e può essere ricondotto tanto a motivi gnostici, come quello dell'ultimo Eone (o Sophia inferiore), che pagani (p. 250); tra questi ultimi crediamo siano da annoverare proprio le personificazioni delle forze del femminile (Γαῖα e Νύξ) a cui si è accennato in precedenza (*supra* II, 6, 5).

Se nella prospettiva mistica, a differenza di quella rabbinica, la ecclesia, la comunità israelitica, non era più la semplice personificazione di Israele storico e reale poiché veniva identificata con la ipostasi divina della *Shekhinah*, allora, in virtù di questa coincidenza, tutto ciò che era stato detto nelle letture talmudiche di quella comunità poteva, nella *kabbalah*, essere esteso alla *Shekhinah* (idem, 2, p. 142). Dunque, anche le immagini del *Cantico dei Cantici* in cui la ecclesia come «sposa» o «figlia» viene associata al «campo» o al «vaso» finivano per esprimere qualità essenziali della decima e ultima *sefirah* (SCHOLEM, 3, pp. 157, 171). Un interprete contemporaneo, riprendendo evidentemente questa tradizione mistica, ha potuto dedurre dal «letto fiorito» di *Cant.* I, 16 – «letto dell'anima-sposa» – «Dio come il Luogo» (CERONETTI, 1, p. 138; cfr. idem, 2, p. 14). E, non per nulla, se solo si pensi a quanto si è detto sopra sul *vas Hermetis*, lo stesso ha reso con «alambiccio» il vaso o la coppa di *Cant.* VII, 3 (p. 39). Nella *Shekhinah* infatti affluiscono le *sefirot* superiori, ed è perciò definita *ricettacolo* di tutte le altre (*Rezeptakel aller anderen*) (SCHOLEM, 3, p. 155). Essa, quindi, diversamente da quelle, non ha una propria potenza positivamente determinabile (*keine positiv bestimmbare eigene Potenz hat wie alle anderen*), ma è semplice recipiente, puro vaso (*reines «Gefäß»*), ovvero *ricettacolo di tutte le potenze* (*Rezeptakel aller Potenzen*) (pp. 167, 171).

Si tratta di una potenza pura perché assolutamente ricettiva: non semplice forza, ma campo in cui la forza si dispiega (*Feld, in dem die Kraft sich ausbreitet*) (loc. cit.).

Possiamo quindi portare a un livello più profondo la comparazione tra *Shekhinah* e χώρα se solo richiamiamo alla mente ancora una volta la natura di quest'ultima, definita sia dalla idea di *vaso*, in quanto *ricettacolo* in genere (ὑποδοχή), che da quella di *campo*, in quanto di sede terranea (ἔδρα) che dà luogo (PLATO, *Timaeus*, 49a, p. 256; 52b, p. 274). Il parallelo qui proposto sembra infine essere confortato dal fatto che nel pensiero aristotelico – che come si è visto esercitò una influenza decisiva sui mistici ebraici medievali nel ripensamento della *Shekhinah* (SCHOLEM, 2, p. 137) – la χώρα platonica sarebbe divenuta *materia*, ὕλη (cfr. DIANO, 2, pp. 229, 266), ovvero quel *campo della potenza* esemplificato dal celeberrimo *rasum tabulae* del *De anima*.

VII. Ricettacolo

... uno spazio spaziente...

Tra le molteplici filiazioni della χώρα rimane costante il motivo della superficie piana, campo di potenza, pura sede e ricettacolo. Nell'ἄλων di Damascio è possibile riconoscere la convergenza ultima, nel pensiero tardo antico, tra χώρα platonica e potenza aristotelica, tra «ciò che dà 'sede' a tutto ciò che nasce» (ὑποδοχή) (PLATO, *Timaeus*, 49a, p. 256) e la superficie di cera non incisa (*rasum tabulae*). In entrambe le immagini, all'aspetto di illimitata apertura del «campo» si accompagna inestricabilmente e paradossalmente la funzione del «vaso», ricettacolo che, dando luogo, racchiude e accoglie ogni cosa. Secondo Jacques Derrida, la χώρα dà luogo proprio nella misura in cui resti sempre aperta al ricevere (*donner lieu en recevant*) (DERRIDA, p. 29), e non venga occupata da nessuna cosa attuale restando così capace di ogni cosa. Per Martin Heidegger, essa sembra costituire una mera spaziatura, un luogo non localizzato ma spazieggiante, che fa spazio (*Platz macht*). «Non potrebbe χώρα significare – si chiede quest'ultimo –: ciò che si separa da ogni particolare, che si cancella, che in tale maniera ammette altro e gli «fa spazio»?» (*Könnte χώρα nicht bedeuten: das Sichabsondernde von jedem Besonderen, das Ausweichende, das auf solche Weise gerade anderes zuläßt und*

ihm «Platz macht»?) (HEIDEGGER, 2, p. 51).

Queste due ultime definizioni vanno considerate, al di là del loro valore descrittivo, come sintomi di un iter carsico che la *χώρα* platonica ha compiuto per giungere al pensiero contemporaneo, dove, a ben guardare, non come debole eco ma come forza postuma e vivissima a un tempo, sembra svolgere un ruolo decisivo e attuale, sia pure all'interno delle più diverse strategie. Eloquentemente è il fatto che Diano abbia saputo riconoscere nello stesso *esserci* (*Dasein*) heideggeriano i tratti distintivi della *χώρα* («quest'essere «malagevole e oscuro», che «in maniera assai aporetica partecipa non si sa come dell'intelligibile», e fa da «ὑποδοχή e nutrice a tutto ciò che nasce», non è che l'«esserci»») (DIANO, 2, p. 272). La *χώρα*, infatti, incarna proprio il luogo della relazione tra le due dimensioni dell'essere, il luogo stesso, cioè, della «contrazione di *essentia* ed *existentia*» (AGAMBEN, 10, p. 304 n. 19). Si potrebbe dire che la *Urfaktizität* paradossale del *Dasein* (p. 305) – l'originario modo di esistenza *fattizio* dell'*esserci* in cui esistenza e fatticità sarebbero segnati da una essenziale coappartenenza (*wesenhafte Zugehörigkeit*) (HEIDEGGER, 1, p. 181, cit. in AGAMBEN, 10, pp. 307-8 n. 24) – corrisponda al terzo genere della *χώρα*.

Le caratteristiche salienti di quella figura limite del pensiero in cui convergono *χώρα* platonica e ὕλη aristotelica, cioè la «pura arealtà» (AGAMBEN, 8, p. 156) costituita dall'alone «piano e liscio» (p. 158) di Damascio, sono state descritte da Giorgio Agamben come *luogo perfettamente vuoto nel quale le immagini possono avvenire*, o, meglio – come lo stesso precisa – non un luogo bensì il *sito del luogo*. In un'altra occasione, a proposito della radicale lettura teologica della *χώρα* data da Amalrico di Bene, per il quale Dio sarebbe *fondo eidetico e radice di tutto il reale* (DAL PRA, p. 36), Agamben scrive di una «topicità di ogni ente», ovvero di un «*aver-luogo di ogni cosa*». La *χώρα* è dunque un *puro avere luogo* «in cui veramente nulla ha luogo se non il luogo» (AGAMBEN, 11, p. 362).

VIII. *Immaginazione*

L'idea del visibile alletta, non ciò che si vede.

Emil Staiger ha osservato come l'episodio delle Madri e la successiva fantasmagoria di Elena siano intessuti di una «simbolica» da ricondurre alla immaginazione poetica e al processo della creazione artistica in genere (E. Staiger, cit. in CARCHIA, 1, pp. 112-4). In un appunto del 30 novembre 1828, Giacomo Leopardi descriveva la visione del poeta come quella che coglie e rivela la doppiezza, fisica e immaginale, di ogni cosa:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

(LEOPARDI, 4418, pp. 2977-8)

Si è parlato in merito di «seconda vista», di una «visione interiorizzata» che attiene a un «procedimento creativo ed emotivo» in cui vengono trasfigurate immagini che «derivano a Leopardi dalla cultura erudita e letteraria di cui si è nutrita la sua fantasia di ragazzo». Immagini ««doppie», arcaiche», «immagini che rimandano a un altrove fortemente simbolico e a volte perturbante». Risultato di questo processo di rielaborazione immaginale sarebbe, ad esempio, la resa del gabinetto di Federico Ruysch, «un paesaggio dell'anima, allo stesso tempo macabro e sublime» (DI MAJO).

Sebbene al termine dell'appunto su trascritto, Leopardi effettui un richiamo alle *chimeres qui ornent les objets réels*, allo *charme* aggiunto dalla immaginazione all'oggetto sensibile (J.-J. Rousseau, cit. in LEOPARDI, 4502, pp. 3061-2) — vedremo in seguito in che senso è possibile intendere simili ornamenti e supplementi di splendore (*infra* II, 6, 16) —, non si tratta qui di mera fantasticheria, poiché quello «sguardo duplice», secondo una osservazione di Michel Orcel segnalata da Rolando Damiani, «si iscrive in una *phénoménologie du processus imaginaire, qui rappelle étrangement ce que, dans un contexte mental et métaphysique radicalement différent, Henry Corbin a nommé l'imagination créatrice*» (cfr. R. Damiani, in LEOPARDI, p. 3732, n. 2978). Di un analogo

processo ha scritto un mistico russo del Novecento, Pavel Florenskij, in *Ikonostas* (1922), lì dove si legge di una «duplice percezione», di «due coscienze», relativamente a uno stesso evento che può essere esperito in uno *spazio reale* e uno *spazio immaginario* (FLORENSKIJ, pp. 24, 30). Nel prosieguo ci soffermeremo sulle ricerche di Corbin, e dalle considerazioni che lì svolgeremo potrà forse emergere in che senso quel paesaggio della immaginazione poetica, simbolico e perturbante, sublime e macabro, attenga a un contesto mentale e metafisico non necessariamente così distante dalla dimensione immaginale studiata dal celebre iranologo (*infra*, II, 6, 10 e ss.). Per il momento si provi a pensare la distinzione tra una immaginazione creatrice, tanto poetica che cosmica, come quella che chiama in causa il Regno delle Madri, e una immaginazione libera, un semplice “daydreaming”. Celebri, a questo proposito, le parole della *Biographia Literaria* (1817) di Samuel Taylor Coleridge sull’«imagination» quale *repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM*, in contrapposizione al «fancy», *a mode of memory emancipated from the order of time and space*, cioè una modalità della memoria vicina a un semplice stato di distrazione sognante, che, come la memoria ordinaria, riceve i propri materiali già fatti dalla legge di associazione (*equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association*) (COLERIDGE, XIII, pp. 145-6).

Il poeta che si confessa nel baudelairiano *Le goût du néant* (*Je contemple d’en haut le globe en sa rondeur, | Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute* – «Contemplo dall’alto il globo nella sua rotondità | E non vi cerco più il riparo di una capanna») (BAUDELAIRE, LXXX, p. 140) fa dell’esilio cosmico in cui si radica la propria contemplazione melanconica e accidiosa il luogo stesso da cui lanciarsi nell’atto creatore. Una chiosa di Benjamin a questo componimento recita: «Il poeta ha fissato la propria dimora nello spazio cosmico – si può anche dire, nell’abisso» (*Der Dichter hat seine Wohnung im Weltraum aufgeschlagen – man kann auch sagen, im Abgrunde*) (BENJAMIN, 32 Pass., J 69a, 5, p. 445). Qui, «l’essere consegnati all’abisso» (*das Ausgeliefertsein an den Abgrund, das Baudelaire inspiriert*) si rivela *conditio prima* della ispirazione poetica (J 70, 4, p. 445); quasi in Baudelaire fosse divenuto un nulla abissale ciò che i *Frühromantiker* chiamavano «il fondo creatore delle forme del *dictar*» (*der schöpferische Boden der dichterischen Formen*) (idem, 10 Begr., p. 111). Ma a ben vedere porsi in quell’abisso significa piuttosto per il poeta – e in particolare per un poeta come Baudelaire che, sotto la decisa influenza di Poe (idem, 32 Pass., J 36, 7, p. 373), definisce la immaginazione *une faculté quasi*

divine qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies (Ch. Baudelaire, cit. in BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 31a, 5, p. 363) – attingere a quella «pura ricettività» che Benjamin indentifica con la *Phantasie*, e che costituisce il fondo di ogni opera artistica (*Reine Empfängnis liegt jedem Kunstwerk zu Grunde*) (idem, 14, p. 116). Fantasia, nel senso baudelairiano di *imagination*, è il «mondo speciale» del bambino e dei poeti (*eine besondere Welt – die des Kindes und der Dichter*) (idem, 2, p. 118).

Che immediatamente prima della entrata in scena di Faust in *Rittersaal*, l'Astrologo inneggi alla «sovrana e temeraria fantasia» (*herrliche, verwegne Phantasei*) (GOETHE, 3, 6418, pp. 570-1), preannunciando così la natura della «stramba commedia di spettri» (*Fratzengeisterspiel*) (6546, pp. 584-5) che l'altro sta per offrire, non fa che confermare la dimora delle Madri nella sua natura di sede della immaginazione.

L'episodio delle Madri non è più riconducibile alla prima estetica classica di Goethe, ma segna un superamento interno del classicismo, e va collocato nelle «nuove dimensioni» della poetica tarda goethiana, «né classica né romantica» (CARCHIA, 1, pp. 111, 113). Proprio in tale episodio si compie – «nell'effettualità stessa del gesto poetico» – una riformulazione segreta della dottrina del fenomeno originario (pp. 112, 113). «Il nuovo concetto dell'origine che la scena delle Madri sottende – scrive Carchia – è una nozione nella quale il prefisso *Ur*, non tanto include un'ambigua e inestricabile valenza di senso (mitica e storica), ma piuttosto si pone propriamente al di qua di tale doppiezza. [...] Fra l'ideale e l'empiria c'è bisogno di una mediazione che non sia né puramente naturale, né puramente storica, ma prevenga simultaneamente questa stessa alternativa» (p. 113). In fondo, è la stessa prospettiva che Benjamin – come si è visto sopra (*supra* II, 3, 23-26) – sembra riprendere e compiere con la categoria del *naturhistorisch* o della *natürliche Historie* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227).

«La connessione anticipante – prosegue Carchia – rispetto all'intreccio di ideale e reale, di mitico e storico, di temporale ed eterno, che dà la misura dell'azione di Faust e del suo *Streben*, Goethe l'ha evidenziata come dimensione peculiare dell'immaginazione poetica proprio nella scena delle Madri. Essa è la terza dimensione fra l'essere ideale e la realtàmondana» (CARCHIA, 1, p. 113). In queste parole trova ulteriore conferma il parallelo da noi proposto tra il Regno delle Madri e la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$, terzo genere dell'essere.

IX. *Sogno*

Es ist früh am Morgen...

La origine pensata attraverso le Madri, cioè la concezione generale della forma nella poetica tarda di Goethe, offre il «paradosso della mirabile saldezza di una forma per eccellenza antirappresentativa, qualcosa come la plasticità di un sogno, i contorni netti delle nuvole e dell'arcobaleno» (CARCHIA, 1, p. 111). Queste immagini – «le metafore predilette da Goethe a partire dal *Diwan*» (p. 145 n. 78) – non sono comparazioni dettate dal *fancy* o da una distrazione sognante, né dal gusto soggettivo o da una preoccupazione semplicemente estetica. Consideriamo prima quella del sogno.

«È a questo essere – scrive Platone della *χώρα* – che noi guardiamo come in sogno» (PLATO, *Timaeus*, 52b, p. 274; *supra* II, 6, 4). La natura delle immagini oniriche porge infatti un ulteriore indizio sulla natura del terzo genere dell'essere platonico. Come è noto, a Aristotele può essere fatto risalire l'avvio dello studio psicologico della immagine (VERNANT, 3, p. 1751 n. 1). Tale prospettiva si apre con la distinzione, non priva di difficoltà, tra sensazione (*αἴσθησις*), immaginazione (*φαντασία*), pensiero (*νόησις*). «È Aristotele che per primo definisce il senso di *φαντασία* come immaginazione, facoltà che si colloca tra la sensazione e il pensiero e che, di regola, non entra in funzione se non dopo la sparizione dell'oggetto della sensazione» (GOLDSCHMIDT, 2, pp. 111-2). Potremmo dire che Platone è invece il primo a indicare nella *χώρα* la sede cosmica, e non psichica, della immaginazione.

Nei brevi trattati *De somno et vigilia* e *De insomniis*, Aristotele, in sostanziale accordo con quanto viene affermato nel *De anima* – a cui quei trattati esplicitamente si richiamano (cfr. ARISTOTELES, *De somno et vigilia*, 455a 8-9, p. 88 e 455a 25, p. 90; idem, *De insomniis*, 459a 15, p. 114) –, il sogno non è affezione (*πάθος*) (459a 9, p. 112) della parte dell'anima che pensa (*τοῦ διανοουμένου*) (459a 8, pp. 112-3) né di quella percettiva in senso assoluto (*τοῦ αἰσθανομένου ἀπλῶς*) (459a 9-10, pp. 112-5). «Non è con la sensazione – vi si legge – che percepiamo il sogno» (*οὐκ ἄρα γε τῇ αἰσθήσει τὸ ἐνύπνιον αἰσθανόμεθα*) (458b 9, p. 110). Nel sognare non si afferrano né le forme sensibili attraverso il senso, né le forme intelligibili attraverso l'intelletto. Il sogno si presenta come una sorta di percezione visiva a occhi chiusi; chiamiamo infatti *sogno* l'immagine (*φάντασμα*) che ci appare nel sonno (*τὸ γὰρ ἐν ὕπνῳ*

φάντασμα ἐνύπνιον λέγομεν) (459a 19-20, pp. 114-5). È appunto questo, per Aristotele, il nodo da sciogliere: nonostante le porte della vista restino serrate, si percepisce in qualche modo una immagine («non tuttavia senza un'immagine e una qualche percezione, giacché il sogno è in certo modo una eco della sensazione» – οὐ μέντοι ἄνευ παντάσματος καὶ αἰσθήσεώς τινος· τὸ γὰρ ἐνύπνιόν ἐστιν αἴσθημα τρόπον τινά) (idem, *De somno et vigilia*, 456a 25-27, pp. 96-7, trad. mod.). Egli risponde al problema introducendo la immaginazione (φαντασία), che viene distinta dalla sensazione e, allo stesso tempo, mantenuta in stretto rapporto con questa. La φαντασία viene definita «movimento generato dalla sensazione in atto» (ἔστι δὲ φαντασία ἢ ὑπὸ τῆς κατ' ἐνέργειαν αἰσθήσεως γινομένη κίνησις) (idem, *De somno et vigilia*, 459a 17-18, pp. 114-5; cfr. idem, *De anima*, 428a, p. 76).

Dunque il sogno, la immagine onirica (φάντασμα), non pertiene alla facoltà sensibile in generale ma a un suo speciale modo di operare, ovvero quello immaginativo («è chiaro che il sognare è proprio della parte sensibile, ma di essa in quanto immaginativa» – φανερόν ὅτι τοῦ αἰσθητικοῦ μὲν ἐστὶ τὸ ἐνυπνιάζειν, τούτου δ' ἢ φανταστικόν) (idem, *De insomniis*, 459a 21-2, p. 114-5, trad. mod.). In altri termini, nel sogno si percepisce attraverso una sorta di disattivazione, una sospensione della sensazione attuale (αἴσθησις). Ma che nel sogno la sensazione non sia in atto e risulti come sospesa, non è equivalente alla sua semplice negazione o assenza. La sensazione è, secondo la στέρησις aristotelica, ridotta a una eco eccedente, un sentore che persiste (αἴσθημα) (idem, *De somno et vigilia*, 456a 26, p. 96), e perciò si dà solo secondo un modo speciale del sentire, una «sorta di traccia lasciata negli organi di senso dalla percezione» (REPICI, p. 154 n. 16).

Nel *De anima* «le immagini sono in un certo senso delle sensazioni, salvo che sono senza materia» (τὰ γὰρ φαντάσματα ὡσπερ αἰσθήματά ἐστι, πλὴν ἄνευ ὕλης) (idem, *De anima*, 432a, p. 87). Così nel *De somno et vigilia* «il sogno è in certo modo un αἴσθημα», cioè «una eco della sensazione in atto» (τὸ γὰρ ἐνύπνιόν ἐστιν αἴσθημα τρόπον τινά) (idem, *De somno et vigilia*, 456a 26, pp. 96-7, trad. mod.; cfr. GOLDSCHMIDT, 2, pp. 111-2). Questo modo speciale della sensazione è residuale, è «ciò che resta» una volta che «l'organo di senso non subisce più l'azione dell'oggetto sensibile» (REPICI, p. 30). L'azione dell'oggetto sulla facoltà percettiva non è più attuale, ma non per questo inesistente: essa agisce come privazione e vive come potenza. La immagine onirica è quindi intesa da Aristotele come *resto di potenza della sensazione in*

atto. Una sorta di prolungamento o protensione della immagine sul luogo lasciato vuoto dalla assenza dell'oggetto sensibile. Meglio si direbbe che *la presenza fantasmatica dell'oggetto nel sogno è un librarsi dell'oggetto, come immagine, intorno a uno spazio vuoto*. Ma a ben vedere è il vuoto stesso a essere immaginale. Questo vuoto – in cui l'oggetto non è materialmente sensibile, ma *di potenza* (e non “in potenza”) – individua l'*avere luogo* dell'oggetto stesso, il suo ambito di comparizione. Luogo di apparizione è lo spazio trascendentale di risonanza e riverberazione del sensibile in cui, solo, si dà fantasia genuina. «Tocchiamo come in sogno il *phántasma* del puro spazio-materia», scrive Cacciari commentando il passo del *Timaeus* sulla *χώρα*. «Ma tale sogno è la forma trascendentale di ogni determinata percezione» (CACCIARI, 5, pp. 471-2).

È in questa prospettiva che crediamo si debba leggere la enigmatica formula platonica «con assenza di sensazione» (*μετ' ἀναισθησίας*) (PLATO, *Timaeus*, 52b, p. 274). Se si può fare esperienza della *χώρα* solo secondo una tangibilità accompagnata da assenza di sensazione, cioè *come in sogno*, e se percepire in sogno significa sentire ciò che resta della sensazione attuale, ovvero *immaginare*, allora si può concludere che la complessa topologia della *χώρα* detta le coordinate del *mundus imaginalis*. A sua volta, quindi, ciò che sembra legare in una comune originalità mediale la *χώρα* e il Regno delle Madri faustiane è il loro essere sedi cosmiche della immaginazione.

Per cui la diagnosi alquanto sbrigativa, secondo la quale «nei testi più reconditi della filosofia nostrana» non sarebbe possibile rinvenire neppure «qualcosa di pallidamente analogo all'*immaginale* dei Persiani» (ZOLLA, p. 12), si dimostra errata davanti a una considerazione attenta dei testi tutt'altro che “reconditi” or ora convocati, e – come si è visto (*supra* II, 6, 4-7) – delle diverse filiazioni della *χώρα*, nonché – come vedremo ancora nel prosieguo – dei luoghi goethiani, anch'essi ben noti, cui Benjamin si richiama esplicitamente nella *Vorrede*.

X. Arcobaleno

Sia ora la metafora goethiana dell'arcobaleno. Essa dovrebbe essere intesa in accordo con la *Farbenlehre*. L'arcobaleno potrà rivelarsi così il simbolo di una immaginazione simile a quella che ha prodotto la miniatura persiana, la quale, nelle parole di Louis Massignon, esprime il «singolare sviluppo di un sentimento estetico cristallino, trasparente – appunto – come un arcobaleno». Tale *sentimentalité aussi transparente qu'un arc-en-ciel* proviene all'Islam da «un concetto manicheo alquanto drammatico, quello dell'imprigionamento delle particelle della Luce nella matrice demoniaca della materia» (L. Massignon, cit. in CORBIN, 6, p. 200).

Henry Corbin, al termine del suo studio sulla fisiologia dell'uomo di luce nei mistici iraniani – e in particolare in Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, Najmoddîn Kobrâ, Alâoddawleh Semnanî –, propone un fecondo confronto tra tale concezione e quella goethiana dei «colori fisiologici» (*physiologische Farben*) (GOETHE, 1, pp. 27-59; CORBIN, 6, p. 203). Ciò conferma indirettamente come, in Goethe, a differenza dei *Frühromantiker*, «lo spunto orientale» risulti «veramente interiorizzato» (CARCHIA, 1, p. 111). E tuttavia Friedrich Schlegel sembra cogliere una visione affatto prossima a quella della tradizione mistica qui richiamata quando, a proposito della «riflessione» come pensiero puro o «pensiero del pensiero» (*Denken des Denkens*) (cfr. BENJAMIN, 10 Begr., pp. 27 e ss.), scrive: «il pensiero dell'io <...> è <...> da definire come la intima luce di tutti i pensieri. Tutti i pensieri sono solo rifratte immagini colorate di questa intima luce. In ogni pensiero l'io è la luce segreta, in ognuno ci si ritrova; si pensa sempre solo sé o l'io, chiaramente non l'ordinario, derivato sé <...>, bensì in un senso più alto» (*Der Gedanke des Ichs <...> ist <...> als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes. In jedem Gedanken ist das Ich das verborgene Licht, in jedem findet man sich; man denkt immer nur sich oder das Ich, freilich nicht das gemeine, abgeleitete Sich <...>, sondern in seiner höheren Bedeutung*) (F. Schlegel, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., p. 40). Dunque i primi romantici nel loro *Romantisieren* si comportano come «pensatori del sé» (*Selbstdenker*), e nella loro «penetrazione del sé» (*Selbstdurchdringung*) – sono tutte formule novalisiane (Novalis, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., pp. 40-1) – attingono al pensiero puro come a una «intima luce» (*inneres Licht*) che si rifrange nelle «immagini colorate» (*Farbenbilder*) dei pensieri (F. Schlegel, cit. in BENJAMIN, 10 Begr., p. 40).

Come si deduce dall'orizzonte metafisico qui appena tratteggiato, i colori dell'arcobaleno, non possono evidentemente essere quelli fisici (*couleurs physiques*). Si potrebbe definirli invece «aurorali» o «aureolari» (*couleurs aurorales* o *auriques*) (CORBIN, 6, p. 96). Kôbra ne parla come di luci colorate che si percepiscono «chiudendo gli occhi» (*loc. cit.*). Seguendo un'altra terminologia, quelli cui qui si allude non sono i colori della sensazione, ma – così Benjamin – i *colori della fantasia*. (Si richiami alla mente ancora una volta quanto osserva Aristotele a proposito di quest'ultima.)

Benjamin distingue i colori della pittura da quelli del bambino. «Il colore pittorico – egli scrive in un appunto dal titolo *L'arcobaleno o l'arte del Paradiso* (*Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses*, 1914-5) – non può essere visto per sé, esso ha una relazione, è sostanziale in quanto superficie o fondo, in certa misura ombreggiato e legato a luce e oscurità» (*Die malerische Farbe kann nicht für sich gesehen werden, sie hat Beziehung, ist substantiell als Oberfläche oder Grund, irgendwie schattiert und auf Licht und Dunkel bezogen*). Al contrario, «il colore dei bambini sta interamente per sé» (*Die Farbe im Sinne der Kinder steht ganz für sich*) (BENJAMIN, 3, p. 564). Il colore dei bambini è, cioè, colore puro, assoluto.

Una simile purezza tuttavia si ritrova anche in talune tecniche pittoriche: *couleurs à l'état pur* (cfr. CORBIN, 6, p. 203) possono essere definite, con Massignon, proprio quelle *parcelles de lumière* che i miniaturisti persiani – maestri di un'arte *sans atmosphère, sans perspective, sans ombres, sans modelé* – sono stati capaci di rappresentare: non più *emprisonnées dans la «masse» de la peinture*, esse affiorano in superficie, *s'échappant de la matrice des couleurs*, come fossero state liberate *dans la splendeur de la polychromie* secondo tagli praticati in quella massa cromatica attraverso l'uso di metalli preziosi (L. Massignon, cit. in CORBIN, 6, pp. 200, 201). I colori puri, inoltre, come osserva Benjamin, non sono dissimili dalle aureole con cui Grünewald usava contornare gli angeli: «Matthias Grünewald dipinse le aureole degli angeli nel suo Altare come un arcobaleno, in modo che attraverso le figure sacre l'anima tralucesse quale fantasia» (*Matthias Grünewald malte die Heiligenscheine der Engel auf seinem Altar regenbogenfarbig, daß durch die heiligen Gestalten die Seele als Phantasie hindurchstrahlt*) (BENJAMIN, 4, p. 25). Ma puri sono anche i colori di certe illustrazioni dei libri per l'infanzia tedeschi stampati tra gli ultimi decenni del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, libri, questi, di cui Benjamin si è occupato in diverse occasioni. Sono proprio tali illustrazioni che la Margarethe di un giovanile dialogo benjaminiano titolato *L'arcobaleno* –

Dialogo sulla fantasia (Der Regenbogen – Gespräch über die Phantasie, 1915) rievoca nel ricordo del mondo infantile dopo avere fatto esperienza, in sogno, di un particolare stato dei colori. Con le parole che di seguito riportiamo essa si rivolge al suo interlocutore, un pittore di nome Georg, arrivando a descrivere nel crepuscolo mattutino, una volta riemmersa dal sogno e dalla pioggia, la dimensione della fantasia:

Eine Welt von Erinnerung ist um mich. Ich denke an die Farben der Kinder. Wie ist sie dort überall das rein Empfangene, der Ausdruck der Phantasie. Verweilen innerhalb der Harmonie, über der Natur in Unschuld. Die Bunte und Einfarbige, die schöne seltsame Technik meiner ältesten Bilderbücher. Weißt du, wie dort überall die Konturen in einem regenbogigen Spiele verwischt waren, wie Himmel und Erde mit durchsichtigen Farben strichhaft getuscht waren! Wie die Farben geflügelt immer über den Dingen schwebten, sie recht sehr färbten und verschlangen. Denke an die vielen Kinderspiele, die alle auf die reine Anschauung in der Phantasie gehen! Seifenblasen, Teespiele, die feuchte Farbigekeit der Lanterna magica, das Tuschen, die Abziehbilder. Immer war die Farbe möglichst verschwommen, auflösend, ganz monoton nüanciert, ohne Licht- und Schattenübergänge. Wollig manchmal, wie die bunte Wolle zum Ausnähen. Es gab keine Mengen, wie in den Farben der Malerei. Und scheint es dir nicht, daß diese eigene Welt der Farbe, die Farbe als Medium, als Raumloses, vortrefflich durch Buntheit dargestellt war? Eine zerstreute, raumlose Unendlichkeit der reinen Aufnahme, so war die Kunstwelt des Kindes gebildet. Ihre einzige Erstreckung war die Höhe. – Das Wahrnehmen der Kinder ist selbst in die Farbe zerstreut. Sie leiten nicht ab. Ihre Phantasie ist unberührt.

(BENJAMIN, 4, p. 25)

{Un mondo di ricordi mi si fa intorno. Penso ai colori dei bambini. Come lì tutto sia per loro pura ricezione, espressione della fantasia. Soffermiamoci all'interno della armonia, sulla natura nella innocenza. La multicolore o monocroma, la bella e singolare tecnica dei miei più vecchi libri illustrati. Ovunque, sai, i contorni erano sfumati in un gioco di arcobaleno, cielo e terra erano disegnati a strisce con colori trasparenti! I colori alati erano sempre sospesi sopra le cose, le coloravano per eccesso e le inghiottivano. Pensa ai tanti giochi d'infanzia, che si rivolgono sempre alla pura visione nella fantasia! Bolle di sapone, giochi da tè, la vaporosa coloritura della lanterna magica, il disegnare a china, le decalcomanie. Il colore era sempre il più possibile sfumato, disciolto, con sfumature affatto monotone, senza passaggi di luci e ombre. Soffici a volte, come la lana multicolore per il cucito. Non ci sono masse, come nei colori della pittura. E non ti sembra che questo peculiare mondo del colore, il colore come medio, privo di dimensione spaziale, fosse rappresentato in modo superbo tramite la policromia? Una diffusa, inestesa infinità della pura ricezione, era fatto così il mondo artistico del bambino. La sua sola estensione era l'altezza. –

La percezione dei bambini si diffonde nel colore stesso. Non se ne discostano. La loro fantasia è intatta. }

Il dialogo da cui proviene il brano citato (su cui torneremo ancora in seguito) deve essere inserito all'interno di una serie di appunti frammentari che Benjamin compose intorno alla fantasia come dominio del colore, dove è in questione una modalità del vedere che è pura ricettività (*reine Empfängnis*) (BENJAMIN, 14, p. 116). Benjamin definisce precisamente tale *reine Rezeption*, che si compie nella visione dei «colori della fantasia» (*Farben der Phantasie*), «il puro vedere» – *das reine Sehen* (idem, 4, p. 19; idem, 3, p. 563).

XI. Immaginale

Only a man with a very strong religious imagination can become a “monk” in the true sense of the word.

Il sogno di Margarethe è la visione di un mondo del puro colore che si presenta come paesaggio (*es war eine Landschaft*), ma un paesaggio che arde di colori (*aber sie glühte in Farben*) (BENJAMIN, 4, p. 19). È in un *Diwân* di Ibn 'Arabî, vera e propria professione di fede di un Fedele d'amore, che possiamo riconoscere l'immaginale come il luogo di un incendio: «Oh meraviglia! giardino tra le fiamme... | Il mio cuore è divenuto capace di tutte le forme» (cfr. Ibn 'Arabî, cit. in CORBIN, 2, p. 103).

Nella mistica islamica, il «mondo delle Idee-Immagini» (*'âlam al-mithâl*) va inteso non come dimensione oltreceleste ma come «mondo intermedio o *mundus imaginalis*» (CORBIN, 2, pp. 6, 255 n. 169). In questo contesto, fantasia e immaginazione sono pienamente riscattate dalla insidia di una valenza comune che attribuisce loro un carattere fittizio e accessorio (CARCHIA, 1, pp. 84-5). A tale accezione deteriore – come si è visto sopra (*supra* II, 6, 8) – Coleridge sembra riferirsi con il termine *fancy*, cui contrappone *imagination* (COLERIDGE, XIII, pp. 145-6).

I tratti della dimensione immaginale sono stati enucleati da Henry Corbin in studi celebri sullo sciismo e il sufismo, sui racconti simbolici di Sohrawardî e la immaginazione creatrice di Ibn 'Arabî. Nel seguente passo egli ne enuncia le caratteristiche fondamentali:

Très brièvement dit, il y a trois modes d'existence au niveau respectif de trois mondes. Il y a le mode et le monde de l'existence sensible, physique, et il y a le mode et le monde de l'existence intelligible. Entre les deux, et c'est capital, il y a ce monde dont nous avons perdu la trace en Occident, ce monde intermédiaire qu'il m'a fallu appeler le monde *imaginal* pour le différencier de l'imaginaire. À l'irréalité de l'imaginaire se substitue la réalité plénière de l'imaginal, *mundus imaginalis* (*'alam al-mithâl*).

(CORBIN, 5, p. 250; cfr. idem, 2, p. 6; cfr. idem, 4, p. 297)

{Detto molto brevemente, ci sono tre modi di esistenza al livello corrispondente di tre mondi. C'è il modo e il mondo della esistenza sensibile, fisica, e c'è il modo e il mondo della esistenza intelligibile. Tra i due, ed è capitale, c'è questo mondo di cui abbiamo perso traccia in Occidente, questo mondo intermedio che mi è toccato chiamare il mondo *immaginale* per differenziarlo dall'immaginario. Alla irrealtà dell'immaginario si sostituisce la realtà piena dell'immaginale, *mundus imaginalis* (*'alam al-mithâl*).}

In tale mondo intermedio – così il pensatore imamita del XVII secolo Mohsen Fayz Kâshânî – «si corporalizzano gli spiriti e si spiritualizzano i corpi» (cfr. CORBIN, 2, p. 255 n. 169; idem, 1, p. 48). Come scrive peraltro Muhammad Dârâ Sikôh, un allievo di Ibn 'Arabî, il *mundus imaginalis* corrisponderebbe a quello che i mistici indiani indicano come lo stato di sogno (*suapna*) (DÂRÂ SIKÔH, pp. 89, 133 n. 9). Se dunque della $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ «noi facciamo esperienza “come in istato di sogno”» (DIANO, 1, p. 116), e se il sogno – si è detto – è il luogo in cui si esplica la facoltà immaginativa, allora la terza dimensione platonica, sotto questo aspetto, esprime una natura intermedia analoga a quella del mondo immaginale. Se quest'ultimo, infatti, «occupa nel macrocosmo il medesimo rango della Immaginazione nel microcosmo», sarà proprio la immaginazione l'«evento psichico» per cui si può «penetrare» in quel luogo (CORBIN, 2, p. 255 n. 169).

Non è dunque possibile che il tema benjaminiano del approfondimento, della penetrazione dell'empirico (*Vertiefung; Versenkung; tiefer durchdrungen; tief dringen*) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 215/14, 228), vada letto come discesa alle Madri, ovvero come esperienza di una sorta di evento immaginale, cioè non puramente gnoseologico ma ai margini della gnoseologia? Esperire l'empirico fino in fondo, fino alla sua più interna struttura, non sarà quindi anche toccare il fondo abissale delle Madri? E questo viaggio non si presenterà in un certo senso come una «penetrazione» nella Terra delle Figure, quella terra, cioè, che grazie agli studi di Corbin possiamo identificare con il mondo intermedio o *mundus imaginalis*? Non è infatti

possibile che nella estrazione degli elementi dai fenomeni (*Auslösung der Elemente aus den Phänomenen*), nel trarre nel modo più netto tali elementi alla luce in quanto estremi (*liegen jene Elemente in den Extremen am genauesten zutage*) (p. 215/6-8), si sia insinuata nel testo benjaminiano una sorta di eco profana del tema mistico della *dematerializzazione*, cioè della riduzione della materia allo stato sottile e immaginale (*latîf*) (CORBIN, 6, p. 153), una eco che noi dobbiamo essere pronti a intendere anche nel vivo di un discorso metodologico quale quello della *Vorrede*, e che si fa più distinta proprio per il tramite di Goethe e della sua dottrina delle *physiologische Farben* in particolare, sotto il cui segno, non a caso, la intera *Vorrede* si pone, più o meno segretamente, lasciando figurare in esergo un estratto, appunto, della *Farbenlehre*, cui non a caso è stata riconosciuta una spontanea affinità con gli «atti di luce» (*ishrâqât*) del platonismo neo-zoroastriano di un Sohrawardî (pp. 19, 153, 202 e ss.)? Vediamo entro quali limiti è legittimo pensare in questi termini la *Versenkung*, il fondamento benjaminiano nel medio della empiria.

XII. Mitologia

*Es macht vor seinem ausgemalten Buche die Kunst der taoistischen
Vollendeten wahr: es meistert die Trugwand der Fläche*

Il mistico, insomma, discerne...

L'accento *gnostico* che può essere rintracciato nella lettura benjaminiana dell'idea non può non fare i conti con la tendenza mitologizzante insita nello gnosticismo (*supra* II, 4, 6) e nella stessa evocazione di quel mondo mediale e originario che è il Regno delle Madri.

A uno stretto rapporto con il mito è legato anche l'antecedente genealogico di questo regno, la *χώρα*. *Χώρα* – scrive Diano – è «Madre illegittima perché straniera»; essa partecipa dell'intelligibile solo in quanto estraneità, ovvero «mette piede sulla terra a lei straniera dell'*Aletheia*» per mezzo di un ragionamento bastardo (*λογισμῶ νόθῳ*) (PLATO, *Timaeus*, 52b, p. 274; cfr. DIANO, 2, p. 247). Tale logica impura è ciò che essa intimamente condivide con il mito. Jacques Derrida – richiamandosi alle parole con cui Vernant qualifica la logica del mito *logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité* (VERNANT, 2, p. 809) – ribadiva che la *χώρα* rifiuta il fondamento logico di non-contraddizione e

la relativa binarietà (DERRIDA, pp. 15-19). Si potrebbe dire che essa esprima la propria natura secondo le *antinomie del mito* (DIANO, 2, p. 244). Questa logica impura costitutiva della *χώρα* ne riflette una ambiguità più profonda, relativa al suo stesso statuto, conteso tra ontologia e mitologia, ovvero tra pensiero e immaginazione.

Károly Kerényi definì *mitologia viva* il fiume di immagini mitologiche, ovvero la sorgente immaginale (*bildhaft*) che anima la Anadiomene di Botticelli. Non a caso Cesare Brandi vide proprio in quella celebre opera la «perenne giovinezza della fantasia» (BRANDI, 2, p. 271). Essa non raffigurerebbe, dunque, un semplice episodio mitologico (la nascita di Venere); coglierebbe bensì in immagine l'avvento della mitologia (l'arrivo di Afrodite nella età moderna) sotto forma di sopravvivenza, cioè secondo una modalità di esistenza né semplicemente attuale né interamente consegnata al passato. Ciò che quel dipinto sembra rappresentare è, cioè, la «pura trasparenza dell'evento» (CAVALLETTI, 2, p. 69). Lo ha chiarito bene Andrea Cavalletti ricordando Kerényi. Si tratterebbe, qui, di «quel modo sorgivo dell'immagine che i Greci chiamavano ἄγαλμα» – non una «cosa solida e determinata» ma «la fonte perpetua di un evento» (*loc. cit.*) in cui divino e umano, occasionalmente, si toccano:

Durchsichtig ist das Wort ἄγαλμα, das am meisten für ein Kultbild gesagt wird, insofern, als es keinen festen, auf ein bestimmtes *Ding* beschränkten Wortinhalt hat, dafür aber – auch dies metaphorisch ausgedrückt – die ewig fließende Quelle eines Geschehens ist: eines Geschehens, von dem schweigend angenommen wird, daß an ihm der Gott nicht weniger teilnimmt als der Mensch.

(KERÉNYI, 3, pp. 39-40)

{Trasparente è il termine ἄγαλμα, generalmente usato per una immagine culturale, nella misura in cui esso non possiede contenuto lessicale fisso o limitato a una *cosa* determinata, ma sia per contro – ciò detto anche in senso metaforico – la sempre viva sorgente di un accadere: di un accadere, si intende tacitamente, a cui il dio non meno dell'uomo prende parte.}

Lo statuto speciale della immagine in quanto ἄγαλμα (cfr. AGAMBEN, 1, pp. 69-70) – che Jesi, alludendo anch'egli a Kerényi, definiva «apparizione di mitologia genuina» (JESI, 2, p. 61) – è a ben vedere il protendersi su un «vuoto», l'alludere a un «abisso» (*idem*, 8, p. 107). Questa dinamica è un divenire immaginale che potrebbe corrispondere alla inquietudine del Regno delle Madri, dove infatti nulla è fisso (*Nichts Festes*) (GOETHE, 3, 6245, p.

552) nell'incessante formarsi e trasformarsi (*Gestaltung, Umgestaltung*) (6287, p. 556) in una lontananza eternamente vuota (*in ewig leerer Ferne*) (6246, p. 552). Si potrebbe continuare con le parole di Jesi: «Su questo vuoto si protendono le immagini del divino e dell'umano che diciamo mitologiche proprio perché si protendono su di esso: da esso traggono il nome, ad esso rimandano come un ponte incompiuto rimanda all'abisso» (JESI, 8, p. 107).

I luoghi originari e mediali della $\chi\omega\rho\alpha$ e delle Madri sono luoghi impuri, dove la ontologia non può che trapassare continuamente nella mitologia. La benjaminiana penetrazione dell'empirico, il fondamento nel medio della empiria, può essere descritto come una discesa alle Madri, cioè una calata nel cuore di quella foresta del mito di cui si legge sulla soglia di apertura della sezione gnoseologica del *Passagen-Werk*:

Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19ten Jahrhunderts hier geleistet werden.

(BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1, 4, pp. 570-1)

{Bonificare regioni nelle quali finora la follia, sola, è cresciuta incontrollata. Penetrarvi con l'ascia affilata della ragione e senza guardare né a destra né a sinistra, per non cadere vittima del terrore che seduce dal fondo della foresta primigenia. Ogni terra dovette un giorno essere bonificata con la ragione, purificata dalla sterpaglia dell'immaginario e del mito. Questo deve essere qui realizzato per il XIX secolo.}

La bonifica è in questo caso diretta contro la immaginazione deteriorata, il *Wahn* in quanto illusione e miraggio decettivo ingenerato dal lussureggiare del mito. Quand'anche si ammettesse che la discesa nel Regno delle Madri, la penetrazione nel fondo di quella foresta primigenia, suscitava in Benjamin «un arcano terrore» (CALASSO, p. 34) – chi d'altronde potrebbe dichiararsene immune? –, non per questo l'impresa fu inconcludente. Al contrario: fu proprio grazie allo strenuo rifiuto opposto alla seduzione di quel fondo incantatorio, che Benjamin – sebbene il *Passagen-Werk*, dopo una esplorazione condotta in più di dieci anni, si presenti come una distesa di frammenti – poté in un certo senso compiere la sua opera fornendo le più dettagliate indicazioni circa alcune zone sensibili all'interno di quel mondo di follia e proiezioni illusorie che avevano attecchito in profondità

nel XIX secolo. Egli raggiunse questa profondità non per mania, bensì per un eccesso di sobrietà. Armato dell'ascia affilata della ragione nel cuore stesso della follia e dell'illusorio, l'esploratore benjaminiano, una volta circoscritta l'area da bonificare, non dovrà più distinguere tra destra e sinistra; ma, in un primo momento, per individuare con nettezza e precisione quel dominio, egli avrà esercitato una facoltà di discernimento non dissimile a quella che, nel trattato *Chândogya Upanisad* e poi diffusamente nel buddhismo, viene identificata con la «punta della mente», il *vijnâna*. Le aree strategiche che la ricerca benjaminiana intese bonificare possono essere indicate nel XVII secolo dei *Trauerspiele* e nel XIX secolo dei *passages*, epoche e paradigmi messi da Benjamin in costellazione con il proprio presente, e cioè colti in una *costellazione del risveglio*, una *Konstellation des Erwachens*.

In un certo senso Benjamin attua così una ripresa della prospettiva goethiana. Svolge cioè una ricerca del medio che, tra mito e storia, «prevenga simultaneamente questa stessa alternativa» (CARCHIA, 1, p. 113). Ma non tanto, a ben vedere, verso una loro «connessione anticipante», come suggerisce Carchia (*loc. cit.*), quanto piuttosto verso il punto originario (che non è un punto) in cui mito e storia non cessano di separarsi secondo la dialettica dell'*Ursprung*. Non solo. Con Hölderlin, piuttosto, Benjamin intende approfondire nel cuore del sogno in sobrietà, «mantenendo desta la propria coscienza [il *vijnâna*, potremmo dire] nell'istante in cui si partecipa della realtà sacra delle tenebre» (JESI, 2, p. 150). In questo senso occorre calarsi nell'intimo del mito non rinchiudendosi nel dominio del sogno (*im Traumbereiche beharren*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1, 9, p. 571) – quasi, junghianamente, trattenendo il risveglio lontano dal sogno (*Jung will vom Traum das Erwachen fernhalten*) (N 18, 4, p. 608) –, ma per trovare la costellazione del risveglio. Lungo questa strada si potrà allora favorire il compimento della dissoluzione della «mitologia» nello spazio della storia (*Auflösung der «Mythologie» in den Geschichtsraum*) (N 1, 9, p. 571). Non a caso l'ora della conoscibilità coincide, per Benjamin, con l'attimo del risveglio (*Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens*) (N 18, 4, p. 608).

Dunque ascendere dal fondo del mito all'altipiano della storia autentica potrebbe volere dire esercitare la «sobrietà giunonica» (*Junonische Nüchternheit*) di cui scrive Hölderlin in una celebre lettera all'amico Casimir Böhlendorf (HÖLDERLIN, 1, p. 531). Peter Szondi ha ricostruito il senso di quella *Junonische Nüchternheit* riconducendola alla terra, che il manuale mitologico

di Hederichs, consultato dal poeta, contrappone all'elemento aereo associato solitamente a Iuppiter (SZONDI, p. 349). È infatti in questa tonalità sobria e prosaica che va intesa la dimensione terranea e materna cui si fa segno nel nostro paragrafo della *Vorrede* con la immagine della idea come madre.

In fondo, già nel *Faust*, non è in questione una evocazione magica, ma una lotta dello spirito con gli spiriti (*Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten*) (GOETHE, 3, 6554, p. 584; CARCHIA, 1, p. 113). E la battaglia condotta da Benjamin con l'ascia affilata della ragione non è dissimile dal *combat spirituel* del mistico che deve discriminare tra visioni angeliche e *aprehensiones imaginariae* (cfr. CACCIARI, 3, p. 148), tra *aperception visionnaire* e ciò che si chiama comunemente "allucinazione", "fantasticheria" (CORBIN, 6, p. 96; FLORENSKIJ, p. 36).

XIII. Angelo

«Ma la mente non ha occhi», osservava «per questo vede».

... *c'est être l'œil même de ce regard, et c'est cela la «vision de la vision» qui est la suprême atteinte*

E gli occhi hanno visto la vista.

Corbin precisa che il *mundus imaginalis* «non è certo un mondo di concetti, di paradigmi e di universali». I mistici iraniani, egli osserva, ripetono instancabilmente che «l'archetipo di una specie non è affatto l'universale di cui tratta la logica bensì l'Angelo di questa specie». «La astrazione razionale – essi affermano – non dispone, nei suoi trionfi, che della «spoglia mortale» di un Angelo» (CORBIN, 6, p. 19).

E tuttavia, proprio la rilettura benjaminiana della idea platonica, realizzata attraverso una ripresa del paradigma per mezzo dell'«esemplare» (*das Exemplarische*), cioè di quel dispositivo teoretico che a un tempo fonda e revoca il genere (BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 224-5), opera, sia pure in ambito gnoseologico – o meglio lungo i suoi margini –, al modo di una figura angelica. Per cui l'idea come *παράδειγμα* di una cosa andrebbe qui intesa come *ciò che si mostra accanto alla cosa* – cioè *la cosa stessa*. «È come se la forma – ha scritto una volta Giorgio Agamben –, la conoscibilità, la fattezze di

ogni ente si staccasse da esso, non come un'altra cosa, ma come un'*intentio*, un angelo, un'immagine». La *intentio* vale qui nel senso di *immagine* o *angelo* che mette in tensione la cosa con se stessa, e non come *nach außen gerichtete Mitteilung*, «comunicazione rivolta verso l'esterno» (p. 217). Si è visto infatti (*supra* II, 5, 13) che l'idea in quanto parola (cioè, nome e sigillo di origine) si distacca, nella contemplazione filosofica, dalla più interna struttura del reale (*löst in der philosophischen Kontemplation aus dem Innersten der Wirklichkeit die Idee als das Wort sich los*) (*loc. cit.*). Intendendo quindi l'idea come *nome e immagine* che si distacca dall'intimo della cosa per nimbarla, per accendere la sua forma e portarla nel punto più alto della forza luminosa che le è propria, cioè lì dove *seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt* (p. 211), si può parlare in Benjamin di una «lettura gnostica dell'idea», in cui essa vale come esemplare o paradigma, e quest'ultimo – seguendo Aristotele – non solo come «conoscibile» (γνώριμον) (ARISTOTELES, *Analitica Priora*, II, 68a, 17, p. 516), ma come «più conoscibile» (γνώριμώτερον) (idem, *Rhetorica*, I, 2, 1357b, p. 10), ovvero come *eccesso di conoscibilità* (AGAMBEN, 15). È in questa eccedenza luminosa che si può dunque riconoscere *una certa tonalità gnostica della idea benjaminiana*, e, in particolare, una possibile affinità tra questa e la «veste di luce» nel *Canto della perla* degli Atti di Tommaso, nonché l'«Angelo della specie» dei maestri sufi sopra ricordati, o, ancora, le intelligenze angeliche di Avicenna.

In Sohrawardî, le luci pure, che appartengono all'ordine delle «Madri» e degli «archetipi», si costituiscono in *ishrâqât*, «atti di luce» dove si *attualizzano i ricettacoli* che rendono visibile la luce stessa (*les «actes de la lumière» en actualisent les réceptacles qui la rendent visible*). Si tratta di una luce senza materia, una luce, cioè, il cui atto attualizza la propria materia (*la «lumière sans matière» s'entend ici de la lumière dont l'acte actualise sa propre matière*) (CORBIN, 6, p. 152). La «Luce delle luci», quella per cui tutte le luci visibili sono fatte luci, è a un tempo luce e tenebre, ovvero visibile perché fa vedere, ma invisibile in sé (*la Lumière de lumières, celle par qui toutes les lumières visibles son faites lumières, est à la fois lumière et ténèbres, c'est-à-dire visible par ce qu'elle fait voir, mais invisible soi-même*) (p. 153). Nell'atto di luce la materia si attualizza senza restare presupposto e al contempo senza rendere visibile la luce in sé. Tutto si tiene sul piano della «potenza infinita» della luce (*loc. cit.*). Su tale piano la luce è percepibile solo come tenebra, ma non semplicemente come tenebra dell'estremo occidente della materia e del non-essere. Poiché si dà una doppia tenebra: quella che imprigiona la luce, e che privata della luce resta tenebra, e la Notte di luce, il Nero luminoso, la Luce nera (pp. 19-

XIV. *Paesaggi*

... *porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable...*

Chi riemerge dal Regno delle Madri, è stato capace di uno speciale discernimento, una vera e propria battaglia spirituale che potrebbe descriversi come lotta per la separazione delle due oscurità di cui si è appena detto. Un discernimento, cioè, tra la via per il fondo della foresta del mito, che seduce e imprigiona colui che vi si abbandoni disarmato, e la via per l'altipiano deserto, per la superficie assoluta di potenza che si attualizza e si mostra solo in quanto passione di sé, e che perciò non è luce visibile, ma la visibilità stessa di ogni luce, che quindi resta, in sé, invisibile «Luce nera». Si potrebbe dire, in altri termini, che il pellegrino dello spirito dovrebbe forgiare le sue armi esercitando la mente a distinguere la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ in quanto ricettacolo vuoto e presupposto di ogni cosa, brumoso fondo senza fondo delle Madri, e la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ in quanto «spazio assoluto», ovvero, nelle parole di Leibniz, luogo pienissimo, luogo di ogni luogo (*Spatium absolutum est locus plenissimus seu locus omnium locorum*) (LEIBNIZ, 3, p. 362); o, ancora, la mente dello spirituale dovrebbe apprendere la distinzione tra il fondo ctonio e l'altipiano deserto, la latenza di un eterno presupposto e la perfetta illatenza di una superficie assoluta. Faust intuisce che nella discesa alle Madri è in questione un «apprendere il vuoto» (*das Leere lernen*) (GOETHE, 3, 6232, p. 550), perciò ribatte a Mefistofele: *In deinem Nichts hoff ich das All zu finden* – «Nel tuo Nulla io spero di trovare il Tutto» (6256, p. 552).

Eloquente in questa prospettiva, l'interesse di Goethe per il paesaggio. Esso si focalizza, come dimostrano i disegni risalenti al primo decennio di Weimar (1776-1786), su un certo «umore atmosferico», «nebbia o nebulosità che compenetra di sé il paesaggio» (MITTNER, p. 99). Ma solo con la *Italienische Reise* (1828) si comprende che quella «umidità atmosferica», «anima» della poesia goethiana, «acquista una capacità misteriosa di dissolversi in pura luce» (p. 100); e soltanto con le descrizioni paesaggistiche della Sicilia si può intendere che «il cielo limpido di Goethe, su cui si è fatta tanta fastidiosa retorica, non è certamente un cielo da cartolina

oleografica», bensì – ha precisato Ladislao Mittner – «un miracolo inspiegabile di colori e luci vissuto come rivelazione cosmico-religiosa» (pp. 100-1). Nel celebre distico di *Nausicaa*, che offre «il più compiuto quadro goethiano del paesaggio della Sicilia», si dipinge – continua lo stesso Mittner – «un’armonia di sogno fra i tre grandi elementi cosmici, terra mare e cielo» (p. 101): *Ein weisser Glanz ruht über Land und Meer | und duftend schwebt der Äther ohne Wolken* («Un bianco splendore riposa su terra e mare, | e l’etere si libra vaporando senza nubi») (J. W. Goethe, cit. in MITTNER, p. 101 n. 3). Qui «manca ogni colore», «non vi sono oggetti o contorni comunque limitati», ma domina «un senso di equilibrio» in cui l’«elemento armonizzatore» è quel *Duft* che non designa un profumo ma la «umidità atmosferica», ed è dunque sinonimo di *Dunst* (MITTNER, p. 102 n. 2):

L’elemento armonizzatore del quadro è anche questa volta il nume atmosferico, il vapore acqueo, che è immobile e pur sale o sembra salire lentamente. [...] In Goethe la nube non sparisce, ma si spiritualizza, aleggiando sul paesaggio come elemento concreto e ideale ad un tempo, come anima «misteriosa e manifesta» del cosmo: è ancora vapore acqueo ed è già, è anche, luce incorporata.

(MITTNER, p. 102)

La qualità cosmico-religiosa di questa rappresentazione rivela una significativa corrispondenza lessicale con l’episodio delle Madri. Le immagini senza vita delle creature che si librano intorno (*um-schweben*) (cfr. GOETHE, 3, 6289, p. 556) alle *Mütter*, avvolgendole come in una bruma e rendendole simili a un «corteo di nubi» (*wie Wolkenzüge*) (6279, pp. 554-5), descrivono una dinamica analoga al «duftend schwebt» della sospensione vaporosa nell’aria siciliana. Ma tale corrispondenza sottolinea tanto più il rovesciarsi dell’abisso oscuro delle Madri in quel lucido cielo. È in particolare il differente ruolo svolto da un medesimo elemento che rende più netto il capovolgimento della atmosfera nella comparazione qui proposta tra i due paesaggi: la bruma diffusa che fa delle Madri un corteo di nubi (*Wolkenzug*) diviene nel limpido cielo della Sicilia nube che accorda a una comune tonalità luminosa la intera visione. Il vapore (*Duft*) – a differenza della «nebbia vaporosa» (*dunstiger Nebel*) (6440, p. 572), ambito di evocazione del fantasma di Elena – è l’elemento che *dissolvendosi*, consumandosi del tutto in quanto ricettacolo, lascia splendere una *pura luce* (MITTNER, p. 100). È a una simile trasmutazione delle immagini senza vita (*Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben*) (GOETHE, 3, 6430, p. 572) in un piano di luce immateriale – perfetta illatenza dove lo splendore è il consumarsi, apparendo, dello stesso medio di apparizione – che è chiamato il pellegrino

dell'immaginale.

XV. Schwarzweiß

Kurz: reine Farbe ist das Medium der Phantasie, die Wolkenheimat der verspielten Kindes, nicht der strenge Kanon des bauenden Künstlers.

Il fine della benjaminiana calata alle Madri si potrebbe sommariamente enunciare come arresto del movimento e, insieme, scioglimento della sospensione, che caratterizzano – movimento e sospensione – quell'*umschweben* incantatorio, quell'avvolgersi malioso dei simulacri delle cose intorno alle *Mütter*. Ciò è ovviamente irrealizzabile se pensato in maniera indiscriminata all'interno di una regione impossibile da bonificare nella sua interezza. Non così dove si individuino strategicamente aree circoscritte, e in ognuna di esse un preciso paradigma o esemplare. È quanto fa Benjamin – per restare nell'ambito delle sue imprese maggiori – con l'esemplare del *Trauerspiel* per il barocco, e con il paradigma del *passage* per il XIX secolo.

Il discernimento da praticare nel *mundus imaginalis* non è solo quello tra immaginazione illusoria e immaginazione autentica, *fantasia pura* (*reine*), compatibile con l'idea ma non visibile presso di questa («Phantasiewelt | mit der Idee | verträglich, | doch bei ihr | unsichtbar»), e *fantasia impura* (*unreine*), mondo del sogno intorbidito dalla sensibilità e dai concetti («Traumwelt | durch Sinnlichkeit | und Begriffe ge- | trübt») (BENJAMIN, 16, p. 121). Una ulteriore distinzione si può tracciare, per così dire, lungo i margini più interni del mondo immaginale, osservando che alla fantasia attiene una *entstaltende Macht*, un potere defigurante, mentre all'idea un potere che piega la fantasia alla lingua (*Macht der Sprache über die Phantasie*) (idem, 14, p. 116). La fantasia, come qualcosa in corso di defigurazione (*Entstaltendes*), si confronta con un configurato (*ein Gestaltetes*) che resta tuttavia un limite irraggiungibile per essa. Così in una opera d'arte, sia pure secondo le più diverse gradazioni, la fantasia giace al fondo (*liegt Phantasie jedem Kunstwerk zu Grunde*), restando comunque incapace di costruire l'opera (*jedoch ist sie stets unfähig ein Kunstwerk zu konstruieren*) (loc. cit.). L'idea è quel limite interno alla immaginazione, ovvero quel vuoto del *Gestaltetes* intorno a cui – potremmo dire seguendo un ordine di approssimazione crescente – si avvolgono prima le figure del sogno o della

immaginazione impura (che sono più precisamente *Gestaltübergang*, «passaggio tra figura e figura»), quindi le figure della fantasia pura (che sono più esattamente *Farbübergang*, «passaggio tra colore e colore») (idem, 15, p. 120), e infine la linea arabescata o intrecciata senza colori.

Gli *schwarz-weiße Holzschnitte* – e in particolare le incisioni in bianco e nero nei libri per l'infanzia realizzate tra gli anni quaranta e sessanta dell'Ottocento, a Berlino, dal disegnatore Theodor Hosemann e dalla sua cerchia – presentano, agli occhi di Benjamin, lo stesso valore originario dei *kolorierte Kupferstiche*, le incisioni colorate (idem, 31, p. 610), e ne costituiscono la «integrazione polare» (*polare Ergänzung*):

Das farbige Bild versenkt die kindliche Phantasie träumerisch in sich selbst. Der schwarz-weiße Holzschnitt, die nüchterne prosaische Abbildung führt es aus sich heraus. Mit zwingender Aufforderung zur Beschreibung, die in dergleichen Bildern liegt, rufen sie im Kinde das Wort wach. Wie es aber diese Bilder mit Worten beschreibt, so beschreibt es sie in der Tat. Es wohnt in ihnen. Ihre Fläche ist nicht wie die farbige ein Noli me tangere – weder ist sie's an sich noch für das Kind. Vielmehr ist sie gleichsam nur andeutend bestellt und einer gewissen Verdichtung fähig. Das Kind dichtet in sie hinein. Und so kommt es, daß es auch in der anderen, der sinnlichen Bedeutung diese Bilder «beschreibt». Es bekritzelt sie. Es lernt an ihnen zugleich mit der Sprache die Schrift: Hieroglyphik. [...] Denn keine anderen Bilder führen wie diese das Kind in Sprache und Schrift ein – in Wahrheit, in deren Gefühl man den ersten Worten der alten Fibeln die Zeichnung dessen mitgab, was sie bedeuten. Farbige Fibelbilder wie sie jetzt aufkommen sind eine Verirrung. Im Reich der farblosen Bilder erwacht das Kind, wie es in dem der bunten seine Träume austräumt.

(BENJAMIN, 26, pp. 20-1; cfr. idem, 31, p. 610)

{L'immagine colorata fa profondare, sognante, la fantasia infantile in se stessa. La incisione in bianco e nero, la sobria illustrazione prosaica conduce tutto ciò fuori di sé. Con la imperiosa ingiunzione a descrivere che è in simili immagini, queste destano nel bambino la parola. Ma come egli descrive [*beschreibt*] queste immagini con parole, così egli le scrive [*beschreibt*] effettivamente. Egli dimora in esse. La loro superficie non è come quella colorata un Noli me tangere – non lo è né in sé né per il bambino. Piuttosto essa è fissata per così dire solo in modo allusivo e permette un certo ispessimento [*Verdichtung*]. Il bambino la riempie poetando [*dichtet*] in essa. E così avviene che anche nell'altro significato, quello materiale, egli «scriva» [*schreibt*] queste immagini. Le scarabocchia. Davanti a esse apprende insieme alla lingua la scrittura: la geroglifica. [...] Poiché nessuna altra immagine introduce al pari di queste il bambino nella lingua e nella scrittura – in realtà, nella loro sensazione si è fatto accompagnare alle prime parole dei vecchi abecedari il disegno di ciò che esse significano. Le immagini

colorate degli abecedari, così come oggi si diffondono, sono una aberrazione. Nel regno delle immagini senza colore il bambino si desta, come in quello delle immagini a colori egli sogna i suoi sogni.}

Pensata secondo la *polare Ergänzung* delle incisioni, l'idea non solo dovrà essere contemplazione delle cose nel colore puro e nella iridescenza del loro limite paradigmatico, ma anche varco dall'immagine al linguaggio, risveglio alla parola. *Proprio come il bambino è l'Adamo che impara a nominare, il filosofo apprende a rappresentare in modo contemplativo le idee attraverso il loro sobrio intorno ornamentale in bianco e nero, apprende cioè a nominarle come parole in cui sia stato ridestato il carattere simbolico, per superarle nel margine – che sempre di nuovo va ridefinito – tra fantasia e teoresi.*

La distinzione tra incisioni colorate e incisioni in bianco e nero può essere ricondotta a quella tra la massa materica del colore e lo schema cifrato, tra la continuità defigurante e la discontinuità che arresta il divenire figurale in una configurazione. La configurazione fissa in un contorno allusivo un *Linienbild* (BENJAMIN, 31, p. 610), proprio come la superficie delle illustrazioni in bianco e nero viene «fissata solo allusivamente» (*nur andeuten bestellt*) (idem, 26, p. 20), per essere in seguito infittita dall'arabesco del bambino. Se, come abbiamo visto (*supra* II, 5, 6-7), la costellazione è una sorta di profezia sul mondo reale, e la profezia «l'esatto opposto della fantasia» (*Der genaue Gegensatz zur Phantasie ist das Sehertum*) – poiché quella è lo sguardo per la *configurazione* in corso, mentre questa il senso per la *defigurazione* in corso (*Sehertum ist der Blick für werdende Gestaltung, Phantasie der Sinn für werdende Entstehung*) (BENJAMIN, 14, p. 116) –, si può precisare ulteriormente il senso secondo cui la teoresi benjaminiana consista nel cogliere una *Gestaltung*, o una *Konfiguration* (cfr. idem, 29 Ur., pp. 215/8, 214/17). In tale metodo si tratta di fissare una coordinazione di elementi fenomenici intorno al centro vuoto di una origine ideale (*Ursprung*). Dunque la madre-idea non sarà in questa prospettiva avvolta dalle brume dei simulacri, dalle immagini fantasmatiche delle cose sensibili; risulterà bensì circondata da un ornamento sobrio, in bianco e nero, cioè da qualcosa di simile a un ornamento arabescato.

XVI. Ornamento

Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins.

perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiesse un tondo

... das Denken (das ein eminentes Narkotikum ist)...

Non è un caso, visto quanto precede, che la forma espositiva del trattato, e in particolare la sua *Innenarchitektur*, cioè la sua struttura interna – che corrisponde puntualmente a quella del suo oggetto, ossia all'idea come configurazione (cfr. BENJAMIN, 29 Ur., pp. 209, 214/16-215/27) –, venga descritta da Benjamin come *ornamento* in un testo di *Einbahnstraße* di cui abbiamo già scritto a proposito dell'interno monadico (*supra* II, 2, 8). Crediamo sia opportuno rileggere per intero tale aforisma, riconsiderandolo, però, secondo la prospettiva aperta dalla distinzione tra il colore e il bianco e nero nelle illustrazioni dei libri d'infanzia:

Der Traktat ist eine arabische Form. Sein Äußeres ist unabgesetzt und unauffällig, der Fassade arabischer Bauten entsprechend, deren Gliederung erst im Hofe anhebt. So ist auch die gegliederte Struktur des Traktats von außen nicht wahrnehmbar, sondern eröffnet sich nur von innen. Wenn Kapitel ihn bilden, so sind sie nicht verbal überschrieben, sondern ziffermäßig bezeichnet. Die Fläche seiner Deliberationen ist nicht malerisch belebt, vielmehr mit den Netzen des Ornaments, das sich bruchlos fortschlingt, bedeckt. In der ornamentalen Dichtigkeit dieser Darstellung entfällt der Unterschied von thematischen und excursiven Ausführungen.

(BENJAMIN, 30 Ein., p. 38)

{Il trattato è una forma araba. Il suo esterno è ininterrotto e inappariscnte, conformemente alla facciata degli edifici arabi, la cui articolazione comincia solo nel cortile. Così anche la struttura articolata del trattato non è percepibile dall'esterno, ma si dischiude solo dall'interno. Se lo compongono capitoli, essi non sono titolati verbalmente, ma contrassegnati con cifre numeriche. La superficie delle sue affermazioni non è animata da pitture, piuttosto coperta con la rete dell'ornamento che si avvolge senza interruzione. Nella densità ornamentale di questa esposizione cade la distinzione tra argomentazioni tematiche e digressive.}

La assenza di pitture sulle superfici, la scansione degli interni con cifre numeriche, la articolazione interna simile a un reticolo ornamentale: tutto ciò caratterizza l'edificio del trattato, ed è al tempo stesso decisivo per

intendere l'*intorno* dell'idea, ovvero il *dispiegarsi interno* della configurazione.

Benjamin svolge una vera e propria interpretazione dell'intorno quando scrive dell'aura. Egli intende la autentica aura (*echte Aura*) come un ornamento (*Ornament*), una cintura ornamentale (*eine ornamentale Umzirkung*). Precisa inoltre che l'aura appare su tutte le cose (*erscheint die echte Aura an allen Dingen*), non solo su alcune come si crede solitamente (*nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden*). In tale modo egli prende le distanze dalle «convenzionali, banali rappresentazioni dei teosofi» (*in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen*), nelle quali essa si presenta come un «leccato, spiritualistico irraggiamento magico» (*geleckte spiritualistische Strahlenzauber*) (BENJAMIN, 37, p. 588).

Quando si prova nella descrizione delle immagini (*Bilder*) suscitategli dalla ebbrezza da haschisch, Benjamin nota che esse posseggono «sovente un deciso carattere ornamentale» (*Oft aber mit einem stark ornamentalen Einschlag*):

Dinge die solchen Einschlag an sich haben, sind bevorzugt: Mauerwerk zum Beispiel oder Gewölbe oder gewisse Pflanzen. Ganz am Anfang bildete ich, um etwas zu kennzeichnen, was ich sah, das Wort «Strickpalmen» – Palmen, wie ich erklären könnte, gewissermaßen mit einem Maschenwerk wie von Jumpfern.
(BENJAMIN, 37, p. 590)

{Le cose che hanno in sé un simile carattere vengono preferite: opere in muratura per esempio o volte o certe piante. All'inizio composi, per definire ciò che vedevo, il termine «palme fatte a maglia» – palme, potrei descriverle, con la trama di un lavoro a maglia per così dire, come nei pullover.}

L'oggetto percepito si presenta cioè come ornamento, simile a «palme fatte a maglia» (*Strickpalmen*). Esso consiste di una trama geometrica che potrebbe essere ricondotta al *caractère* «*algébrisant*», *abstrait, de l'imagination artistique musulmane* (MONTEIL, p. 31). L'oggetto della visione perciò si presenta non più confinato nei suoi netti contorni, ma per così dire liberato, come in una deflagrazione o in un immane *gonflage*, attraverso l'ingrandimento del suo margine, cioè da una elaborazione cesellata del suo contorno secondo decorazioni che formano intrecci, ma non semplici trecce bensì veri e propri dedali, simili a quelli composti mediante frazioni definite da algebristi e poligonisti orientali.

Si pensi a uno dei più diffusi temi ornamentali che segnano la rinascita nel Duecento della decorazione astratta di spirito islamico, cioè il cosiddetto

carattere cufico rinvenibile nei manoscritti gotici, formato da una combinazione di *lâm* e *alef* dove le aste ai lati che terminano a fioroni si dispongono simmetricamente rispetto a una sbarra meridiana in palmette. Si pensi, inoltre, ai tondi o gruppi di corde di Leonardo – forse tessere di ammissione alla sua scuola milanese o *ex libris* personali – detti anche labirinti, e definiti *arabici* o *moreschi* in quanto assimilabili a rosoni arabi intrecciati: la loro perfezione – osserva Jurgis Baltrušaitis –, una perfezione che *tient du miracle*, dispiega labirinti composti di ruote fatte di 8, poligoni, cerchi, assi che si intersecano e si allacciano, e tutti questi elementi restano perfettamente leggibili, sebbene la chiarezza della riproduzione non permetta di disvelare il segreto meccanismo che la anima. Si pensi, infine, agli intrecci simili a quelli appena descritti che, secondo linee calligrafate, passano nella scrittura gotica: i *cadeaux* nelle decorazioni dei libri stampati, dove tutto è leggibile e nitido nonostante la ricchezza degli elementi che evolvono verso la complicazione e verso un allentamento della struttura, tanto che il rivestimento della lettera si presenta come una armatura dentellata, a fioroni, con pieghe doppie, triple, a linee spezzate, che quasi *déchirent les formes régulières* dilatandosi e rinserrandosi in ogni direzione (BALTRUŠAITIS, pp. 80-97). È a simili ornamenti che bisogna rivolgere il pensiero quando Benjamin scrive, come si è visto sopra, di opere in muratura, di volte, di piante. L'interesse di Benjamin per tali motivi è peraltro testimoniata in un certo grado dalla sua stessa calligrafia, che, come è noto, conserva degli elementi gotici, in un *ductus* la cui minutezza, nonostante la precisione da miniaturista, ha impegnato i primi lettori dei suoi manoscritti in una vera e propria opera di decifrazione.

In un appunto della ampia sezione del *Passagen-Werk* dedicata a Baudelaire, si ipotizza quanto segue: «Potrebbe esistere il più stretto legame tra la fantasia immaginale allegorica e quella data in piena disponibilità al pensiero nella ebrezza da haschisch» (*Es dürfte der engste Zusammenhang zwischen der allegorischen Bildphantasie und der im Haschischrausch dem Denken in Hörigkeit gegebenen bestehen*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 67a, 6, p. 440). Come si ricorderà (*supra* II, 3, 1 e ss.), uno dei caratteri precipui della immaginazione barocca è la frammentazione, o, più precisamente, la organizzazione dei dispersi frammenti emblematici intorno a un centro figurale (*ums figurale Zentrum*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 364). Tale schema della allegoria (*Schema der Allegorie*) è quanto, in uno degli appunti che seguono quello appena richiamato, Benjamin definisce *Hof der Allegorie* (idem, 32 *Pass.*, J 68, 2, p. 441) alludendo – lo si è già visto (*supra* II, 3, 2) – a un dramma barocco spagnolo intitolato

significativamente *La Corte confusa*. Ora, come si è cercato di dimostrare (*supra* II, 3, 6), questa confusione è solo apparente poiché gli emblemi *sembrano* disposti in modo arbitrario (*sie scheinen willkürlich angeordnet*), ma la allegoria risponde a una precisa legge che è la legge di questa corte (*das Gesetz dieses Hofes*). La corte che circonda lo spazio allegorico è il luogo in cui estensione e concentrazione si bilanciano in una inquietudine irrigidita. La corte è dunque il dispositivo immaginale che realizza tale speciale equilibrio dialettico tra raccolta (*Sammlung*) e dispersione (*Zerstreuung*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 364). Un analogo equilibrio è quello raggiunto dall'oggetto della visione benjaminiana sopra descritta, dove esso appare colto in una conflagrazione che non tanto ne disperde i frammenti quanto ne ingrandisce – frammentando, frastagliando, sfrangiando – i netti contorni.

Possiamo quindi affermare che proprio l'ornamento che Benjamin percepiva nelle immagini suscitate dalla ebrezza, sia anche una sorta di schema allegorico, uno spazio immaginale in cui l'oggetto si mostra contornato da una cintura ornamentale, se non addirittura interamente ridotto a ornamento, come le linee spezzate che si dilatano e rinserrano nei *cadeaux* o nei rosoni arabi. Questa cintura ornamentale (*ornamentale Umzierkung*) (idem, 37, p. 588) è uno sfrangiamento della forma, un dilaniamento simile a quello praticato dai *doigts d'acier* (BALTRUŠAITIS, p. 87) che sembrano avere realizzato gli intrecci nei *cadeaux*. La cintura ornamentale avvolge un centro proprio come gli emblemi della allegoria il centro figurale; in modo analogo – e ciò è decisivo per il nostro discorso – l'intorno dei fenomeni avvolge il centro vuoto dell'idea.

L'intorno aureolato dell'idea non è dunque solo un fenomeno di colori e luce ma anche di intrecci e linee. Sono aspetti che devono essere integrati in modo polare, come fa Benjamin considerando le incisioni colorate o in bianco e nero nei vecchi *Kindebücher*. Nell'idea, quindi, non si tratta solo di un iridarsi dei limiti della cosa bensì anche del loro sfrangiarsi. Si ponga mente ancora una volta ai tondi leonardeschi, e si provi a immaginare il loro intreccio come l'ambito di comparizione dell'idea. Quell'ornamento sarà l'*Um*, l'intorno paradigmatico; mentre il vuoto centrale individuerà l'idea, in sé irrappresentabile.

L'intorno in quanto *aura ornamentale* dell'idea va quindi distinto dall'intorno in quanto *aura della lontananza* delle Madri. La corsiva equivalenza posta da Benjamin tra *faustische Mütter* e idee è da noi letta come un invito alla loro

analisi comparata che, se pure suggerisce delle affinità strutturali, non può non condurre all'isolamento delle peculiarità che distinguono la visione benjaminiana da quella goethiana.

XVII. *Ombre*

... *il forte buio che sale dalla terra...*

Anche il mondo del colore puro, come afferma Georg, il pittore del dialogo *Der Regenbogen*, è percepibile come in uno stato di ebbrezza (*Es ist wie ein Rausch*) (BENJAMIN, 4, p. 20). La fisionomia oscura del Regno delle Madri può essere confrontata, per meglio contraddistinguerla, con quella di questo mondo, che per quanto diverso, risponde anch'esso alla topologia di un mondo originario e mediale. Entrambi i domini appartengono infatti all'immaginale. Le immagini fantasmatiche da cui le Madri appaiono avvolte (*Umschwebt von Bildern aller Kreatur*) (GOETHE, 3, 6289, p. 556) possono essere messe a confronto con i colori alati che si librano sulle cose del mondo infantile della fantasia (*die Farben geflügelt immer über den Dingen schwebten*) (BENJAMIN, 4, p. 25); ma quelle «ombre» (*Schemen*) (GOETHE, 3, 6290, pp. 556-7) non possono certo essere assimilate a questi ultimi. La dimensione goethiana, riconducibile come si è detto alla sfera della creazione artistica, e dunque al fondo materico del colore della pittura, non va confusa con la natura puramente ricettiva della esperienza del colore puro nel mondo infantile. «La *Phantasie* che ci si dischiude, nella sua purezza, solo in una contemplazione assolutamente inintenzionale del colore, quale quella che si dona al bambino, prima del suo assoggettamento alle forme e ai significati, è dunque – osserva Carchia – l'esatto contrario di una libera e dispiegata creatività» (CARCHIA, 4, p. 130).

Inoltre, la massa del colore pittorico va opposta al colore trasparente (*durchsichtige Farbe*) (BENJAMIN, 4, p. 25) del mondo del fanciullo. Potremmo associare queste due contrapposte nature del colore, rispettivamente, alla manifestazione immaginale del demone che i mistici iraniani descrivono come un fuoco commisto di tenebra, la cui visione si accompagna a angoscia e a un sentimento di opprimente pesantezza, e al fuoco del *dhikr* percepito come un fiammeggiare puro, animato da un movimento ascendente e rapido (CORBIN, 6, pp. 101, 113). Mentre infatti il colore pittorico è

onusto, gravato dalle sue masse (*Mengen*), e sempre minacciato di approfondire nella più fitta tenebra, il colore puro che si dona al bambino è sempre alato (*geflügelt*) e ha una sola estensione, l'altezza (*die Höhe*) (BENJAMIN, 4, p. 25).

Il parallelo tra Regno delle Madri e mondo della fantasia infantile non va dunque spinto fino alla loro coincidenza benché entrambi i domini, lo ribadiamo, appartengano all'immaginale, dimensione, questa, priva di ogni «medialità estrinseca» ma altrettanto priva – qui dobbiamo dissentire da Carchia – di ogni «funzione originaria pura» (CARCHIA, 1, pp. 84 e 85), poiché *mediale e originaria a un tempo*. Non a caso il colore viene definito da Benjamin un medio, il *Medium* della fantasia (BENJAMIN, 4, p. 25; idem, 31, p. 614). La *Welt der Farbe*, il mondo del colore, non può essere descritto secondo la estensione. È un *Raumloses* (*loc. cit.*). Per questo non appartiene alla rappresentazione. Ma è interpolabile nelle discontinuità di quest'ultima, cioè nelle lacune che, considerate complessivamente, formano la dimensione del senza estensione, del senza spazio (*Raumloses*), che è lo spazio assoluto, la pura estensione, proprio come il non visibile è la dimensione della pura visibilità.

Il medio incarnato dal mondo del colore puro è definibile – su ciò torneremo diffusamente in seguito – come *superficie topologica costituita da contatti*. In un certo senso, essi non sono dissimili dagli immediati congiungimenti tra la fiamma di luce che ascende e quella che discende realizzati dal mistico nella sua lotta per la separazione dell'anima dall'ombra interiore, vale a dire dalla confusa massa degli elementi materici, detti appunto *tenebre*, cui ogni uomo è assoggettato fino a che la loro confusione permanga (CORBIN, 6, pp. 102, 103, 115). E se certamente nessun individuo può distruggere da solo Iblîs nel mondo (p. 103), proprio come la sterpaglia della immaginazione demonica e del mito (*Gestrüpp des Wahns und des Mythos*) (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1, 4, p. 571) non può essere bonificata interamente da un unico uomo, il singolo individuo può tuttavia, se non abolire, almeno tentare di separare l'ombra dalla sua anima resistendo alla seduzione di quella sterpaglia, e così impegnarsi – secondo la espressione di Farîdoddîn 'Attâr – nella lotta per la conversione del *proprio* Iblîs (CORBIN, 6, p. 103).

Questa separazione della tenebra interiore è una operazione di orientamento e discernimento nella foresta delle immagini, foresta simile a

quella incantata descritta da Tasso e richiamata da Florenskij per additare i pericoli dell'«abbaglio spirituale» (FLORENSKIJ, pp. 38-40). *Die geschliffene Axt*, l'ascia affilata di cui scrive Benjamin (BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 1, 4, p. 571), strumento emblematico di quel discernere, potrà anche «servire a poco» (CALASSO, p. 34), ma ci riesce difficile immaginare, per l'uomo, una misura di molto più ampia. Proprio la piena realizzazione di quel «poco» assicura l'opera di Benjamin, sia pure in forma di frammenti, a grande distanza da ogni ottuso sospetto di sconclusionatezza. L'ascia benjaminiana è lo strumento che, nello scontro spirituale in cui inevitabilmente viene coinvolto chi attraversa la foresta del mito, serve a discernere non solo tra immaginazione demonica e immaginazione genuina, ma anche tra colore materico e colore puro, dimensione poetica e dimensione contemplativa, matrice produttiva e matrice puramente ricettiva, fantasia artistica e fantasia infantile. L'archetipo, l'ideale goethiano quale contenuto dell'opera d'arte, non è il puro trascendentale in cui invece dimora il fanciullo nel suo gioco. Se non corre dubbio che il trascendentale non è l'archetipo (CARCHIA, 1, p. 84), la *Phantasie* benjaminiana, in quanto trascendentale, non può essere meramente archetipica. Nello stesso senso, l'idea non è l'ideale goethiano, la madre della *Vorrede* non è una delle *faustische Mütter*, e l'*Ursprung* non è l'*Urphänomen*. Queste distinzioni si rivelano tanto più necessarie e decisive quanto più inderogabile e non mitigabile appaia, a prima vista, la asserzione della loro perfetta equivalenza nel punto apicale del nostro paragrafo della *Vorrede* (*Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustische Mütter*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 215/19-20).

Si potrebbe anche dire che individuare l'*Ursprung* benjaminiano sia il compiersi del confronto violento tra demonicità e infantilità interne all'*Urphänomen*. Allora quest'ultimo non sarà più necessariamente avvolto nella atmosfera brumosa e oscura delle Madri, non sarà semplicemente uno degli *Schemen* faustiani, una delle «ombre del mondo sensibile», una delle sue «brame oniriche» (FLORENSKIJ, p. 38), ma potrà tradursi, sul modello della esperienza infantile, in schema trascendentale. Potrà diventare, in altre parole, «il “semplice” più alto, in ogni caso particolare» (K. Kerényi, cit. in JESI, 3, p. 137). Acquisirà, perciò, il rango di origine paradigmatica e trascendentale. Per essa si accede al campo di giochi dell'infanzia, emblema e primizia del regno della minorità.

XVIII. Lontananza

Vi è insomma in questi esoteristi del XVII e del XVIII secolo già un'intuizione dell'autonomia autosignificante della mitologia, sia pure tradotta in termini di alchimia; proprio l'alchimia, del resto si prestava specialmente a far identificare forma e contenuto, "velo" e "verità velata": nell'ambito alchemico nulla è soltanto "velo" o soltanto "verità velata" – il "velo" è una sorta di enigmatica emanazione essenziale della "verità" che per sua natura non può non essere "velata".

In un articolo del "Teatro Universale" del 1842 già si spiegava ai lettori che i cultori di alchimia tendono goffamente a riconoscere ovunque le tracce occulte del loro magisterio

Die Allegorie kennt viele Rätsel aber kein Geheimnis

Che quello di Benjamin sia un pensiero dialettico significa in primo luogo che non basta cercare tesi e antitesi in due termini distinti: *in ogni termine nodale va riconosciuta una potenza dialettica in atto*. Così per il termine «concetto» non basta semplicemente individuare il suo aspetto deteriore che lo contrappone all'idea in quanto calcolatore di medie e strumento della generalità del *Gattungsbegriff*; va individuato oltre a ciò il suo lato genuino che lo pone in rapporto con l'idea in quanto estrattore di estremi e strumento di esposizione del genere (*supra* II, 1, 5-6). Anche il termine «idea» esige un simile sguardo dialettico. Solo l'idea intesa come forma separata, e cioè in senso pseudo-platonico può essere seccamente contrapposta al fenomeno; non così l'idea in quanto paradigma della cosa sensibile. Ma nell'idea si incrociano ulteriori assi dialettici. Uno di questi – quello che ora principalmente ci interessa – concerne il suo valore di *intorno paradigmatico*. In questo caso si può parlare di una dialettica in atto nel termine «intorno» (*um*), per cui si deve distinguere un *intorno genuino* da un *intorno deteriore*. Se il metodo benjaminiano si definisce come *Umweg*, cioè, alla lettera, «via dell'intorno», è facilmente intuibile quale particolare rilievo una simile dialettica interna all'*Um* deve assumere in questo orizzonte teoretico.

Per distinguere i relativi i poli dialettici bisogna interrogare le ambiguità e le oscillazioni del termine stesso nei testi benjaminiani. Il senso deteriore di «intorno» compare nella descrizione del rapporto tra merce e massa (*jede Ware die Masse ihrer Abnehmer um sich sammelt*), che sembra sovrapporsi perfettamente (anche le corrispondenze lessicali – «sich sammeln um» –

deporrebbero in questo senso) a quello tra idea e fenomeni nella costellazione (cfr. BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/19), e in particolare a quello tra allegoria e semilavorati emblematici (cfr. p. 364). Ma in realtà, nel frammento del *Passagen-Werk* convocato, «um» possiede una coloritura negativa, poiché la massa e la relativa modalità di raccoglimento intorno alla merce è assunta come modello degli stati totalitari (*Die totalitären Staaten haben diese Masse zu ihrem Modell genommen*) (idem, 32 Pass., J 81a, I, p. 469), nei quali si assiste a un analogo raccogliersi della folla intorno al dittatore. Una configurazione affine, messa nuovamente in parallelo, in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1937-8), con quella degli avventori che al mercato si raccolgono intorno allo stesso oggetto (*um <die gemeinsame Sache> sammeln*), è costituita dalla folla (*Menge*) che si raduna attorno a un oggetto, un luogo o un fatto (*eine Straße, eine Feuersbrunst, ein Verkehrsunglück*), accumulando casualmente (*durch den Zufall*), in modo astratto rispetto alla provenienza sociale (*gesellschaftlich abstrakt*), cioè senza determinazione di classe (*frei von klassenmäßiger Bestimmtheit*), una congerie di interessi privati isolati (*isolierte Privatinteressen*), dando vita a qualcosa di «mostruoso» (*Monströses*), a «uno scherzo di natura» (*ein Naturspiel*) (idem, 51, p. 565). La differenza decisiva tra la raccolta dei fenomeni intorno all'idea e quella della massa intorno a un centro di attrazione è data dal fatto che mentre nel primo caso si realizza una molteplicità limitata e numerabile (*supra* II, 2, 6-7), determinata dalla presenza di un «sigillo di origine» in ogni singolarità coinvolta (*supra* II, 5), nel secondo la molteplicità è illimitata perché astratta in senso deteriore, ovvero determinata dal casuale accumularsi di interessi privati, senza che sia possibile rintracciarvi schema alcuno.

Un ulteriore uso della preposizione «intorno» (*um*) con valore negativo può essere individuato nel rapporto tra la nebbia baudelairiana e il solitario, dove essa – vicinanza consolante ma fallace – non fa altro che occultare la reale lontananza che separa quest'ultimo dalla collettività al modo di un abisso che gli precipiti intorno (*Der Nebel erscheint als Trost des Einsames. Er erfüllt den Abgrund, der um ihn ist*) (BENJAMIN, 32 Pass., J 60a, 7, p. 426). Questa ambiguità oscillante tra vicinanza e lontananza è esattamente ciò che caratterizza l'aura. «Misteriosa lontananza e presenza a un tempo – la definisce Jesi –, inavvicinabilità ma, appunto, presenza» (JESI, 10). Benjamin rinviene una eloquente esemplificazione di questo fenomeno nel caso della immagine culturale (*Kultbild*), dove «l'autenticamente Lontano è l'Inavvicinabile» (*Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare*) (BENJAMIN, 54, p. 480 n. 7). Così, la essenziale inavvicinabilità (*Unnahbarkeit*) della immagine del culto –

in ciò risiede la sua natura auratica – si esprime nel paradosso per cui essa resta lontananza, per quanto vicina possa essere (*Es bleibt seiner Natur nach «Ferne so nah es sein mag»*) (loc. cit.). La vicinanza che si può guadagnare relativamente alla materia della immagine non ne scalfisce la lontananza essenziale (*Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch*) (loc. cit.).

Questa declinazione della dialettica *Ferne / Nähe, lontananza / vicinanza*, tutta risolta in favore del primo dei due termini, è il sintomo più eloquente dell'aura, che viene infatti come annunciata da una magia della lontananza (*Zauber der Ferne*) (idem, 32 *Pass.*, J 47, 4, p. 395; J 47a, 1, p. 396). L'aura è perciò definita da Benjamin «la lontananza dello sguardo che, in ciò che è riguardato, si desta» (*Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks*) (J 47, 6, p. 396). Una stessa lontananza garantisce la seduzione della notte stellata, assicurando quel legame *Sterne-Ferne, stelle-lontananza*, che doveva disturbare a tal punto Baudelaire da fargli vagheggiare una *nuit sans étoiles* (J 55, 15, p. 413; cfr. pp. 342-3).

L'abisso di Baudelaire – cioè il mondo cui egli rivolge la propria attenzione contemplativa – è privo di stelle (*Baudelaires Abgrund ist sternenlos*) (J 24, 2, p. 348). Da qui, la «profanazione del lontano» (*Entweihung der Ferne*) (J 78, 1, p. 462) che fa di questo poeta un perfetto sodale di Benjamin nella sua opera di «smagamento della «modernità»» (*Entzauberung der «Moderne»*) (J 82, 3, p. 470). Si tocca così la sostanziale vacuità di ogni lettura di Baudelaire che, investendolo del ruolo di facitore di veli, finisce involontariamente per renderlo, in un fatale contrappasso, il ridicolo ierofante di “splendori velati”. Proprio il velo (*der Schleier*) è infatti ciò che in quella profanazione viene smascherato in modo irreversibile come un vecchio complice della lontananza (*ein alter Komplize der Ferne*). «La lontananza – chiarisce una volta per tutte Benjamin – appare velata» (*Die Ferne erscheint verschleiert*) (J 77a, 8, p. 461).

La *Krisis der Aura*, che, nella ricerca benjaminiana sui *passages*, pone Baudelaire in costellazione con l'allegorista barocco (cfr. J 77a, 8, pp. 461-2), si manifesta prima di tutto – come ha osservato Davide Stimilli (STIMILLI, 2, pp. 12, 89-91) – in un processo di «decadenza della stessa parola “aura”», che dalla Settanta e la tradizione esegetica biblica, dove è possibile contarla tra i nomi di Dio, sfocia nei volgari libri mistici dei teosofi che Benjamin giustamente diligeva.

Le Madri sono il medio di una aura oscura, che è nube densa e velo assoluto non trafitto da luce. «Nulla vedrai tu – dice infatti Mefistofele a Faust – nella lontananza eternamente vuota» (*Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne*) (GOETHE, 3, 6246, p. 552). La inquietudine dei simulacri sospesi intorno alle Madri, l'essere il loro regno il dominio del *Nichts Festes* (6248, p. 552), dove cioè non è nulla di fisso, lascia intuire il senso della strategia benjaminiana e segna un profondo scarto semantico tra l'*Um* declinato, da un lato, come intorno delle Madri, e, dall'altro, come intorno delle idee.

*Il ricorrere della proposizione «um» nel testo di Benjamin è una sorta di segnatura, che rimanda a una peculiare topologia: una topologia dell'esemplare. L'intorno che permette la rappresentazione autentica dell'idea, rappresentazione in cui, solo, ha luogo il rapporto metessico con i fenomeni, è un intorno paradigmatico. Ovvero, una aura profana, integralmente storica. Il ripensamento dell'aura come smarginatura paradigmatica, come luogo dell'accanto condiviso da idea e fenomeni, si contrappone dunque all'aura come luogo del lontano, come Inavvicinabilità (*Unnahbarkeit*) (BENJAMIN, 54, p. 480 n. 7), di cui sono espressione gli ideali goethiani in quanto Madri faustiane.*

XIX. Atmosfera

Quand chacun aura reçu sa part, tu seras délivré enfin de ces fardeaux.

Si deve pensare questa aura profana secondo la asciuttezza e la sobrietà estreme di «un astro senza atmosfera». Così, riprendendo le parole – *ein Gestirn ohne Atmosphäre* (BENJAMIN, 52, p. 653) – che Nietzsche aveva usato per Eraclito, Benjamin vede Baudelaire rilucere nell'impero del sogno. Ogni idea, analogamente, risplende di una luce sobria (*nüchternes Licht*) (idem, 10 Begr., p. 131) che la rappresentazione contemplativa deve sapere restituire in una immagine senza atmosfera. *Sans atmosphère*: cioè come, agli occhi di Massignon, si presentano le miniature persiane in cui la massa del colore sembra interrotta dalla emersione in superficie di una luce pura, resa attraverso l'uso di metalli preziosi – *Métaux précieux, or et argent, affleurent à la surface des franges et des couleurs, des offrandes et des coupes, s'échappant de la matrice des couleurs* (L. Massignon, cit. in CORBIN, 6, p. 201).

Dal fondo materico del colore traluce, qui, a tratti, un altro fondo,

puramente luminoso. Qualcosa di analogo avviene con la emersione del foglio bianco nella «tecnica trascendentale» conseguita da Cézanne con l'acquarello (BRANDI, 1, p. 46). Quella emergenza si fa sensibile in quanto interruzione tra una pennellata e l'altra. Cézanne – scrive Cesare Brandi – «interromp[e] la trama compatta delle pennellate» (*loc. cit.*): il suo gesto risponde alla «necessità di rompere il tessuto pittorico greve, onusto di colore, per ritrovare una levità, ma non un'inconsistenza, all'immagine oberata dalla stesura di un colore denso che si oppon[e] alla luce» (p. 45). La densa materia cromatica, o – potremmo dire – la tenebra del colore, viene tagliata al «duplice scopo di inondare l'immagine di luce conservandole una straordinaria dimensionalità volumetrica, quasi di cristalli che si formano in un liquido e con la dinamicità in atto della cristallizzazione» (p. 46).

La «continua frattura in atto» in cui affiora il fondo di luce (*loc. cit.*) può valere, se solo la si accosti alla conflagrazione dei contorni nella visione dell'allegorista e dell'algebrista, anche per la dialettica interna alla rappresentazione benjaminiana dell'idea, e in particolare alla immagine che anima la costellazione ideale. In tale immagine infatti la conflagrazione continua e la cristallizzazione appaiono colte *in flagranti* nell'ora fugace in cui dispersione e concentrazione si librano su un fondo oscuro. La costellazione si cristallizza in una monade (*sie sich als Monade kristallisiert*) (BENJAMIN, 58 *Th.*, xv (1), p. 27) emergendo «dal più fitto buio» (*aus dem grünsten Schwarz*), proprio come il volto del Risorto di Grünewald nelle parole di Benjamin (*idem*, 5, p. 130). Quel volto «inespressivo» (*ausdruckslos*) (*loc. cit.*) stabilisce il canone del *senza espressione* (*das Ausdruckslose*). Il volto, qui fissato nella sua più intima natura, non si riduce a una fisionomia; viene rivelato piuttosto quale apertura su una superficie assoluta, porta di una «immagine eterna che si dà soltanto nella perfetta assenza di immagine» (CACCIARI, 3, p. 150). In modo analogo, l'idea – elemento dell'essere senza *intentio* della verità (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 216) – appare quale lacuna di luce al centro della configurazione immaginale, dove ogni fenomeno – elemento della costellazione eterna (cfr. p. 215/3) – riluce dall'abisso come astro senza atmosfera, in uno splendore perfettamente effimero, cioè preso in un eterno tramonto. *Lo splendore dell'idea è dato dall'accendersi fugace dei fenomeni che la contornano come una aura prosaica, una luce sobria di astri senza atmosfera.*

Lo schema ideale che si compie nella cristallizzazione è uno schema allusivo, rarefatto. In modo analogo la figura rappresentata nel mosaico –

preso a modello da Benjamin per il *Darstellungsmodus* del trattato filosofico – rifulge nella sua maestà (*Majestät*) proprio attraverso la frammentazione in capricciose parcelle (*Stückelung in kapriziöse Teilchen*) (p. 208). Ancora Cézanne con il suo incompiuto offre qui un interessante parallelo, se solo si pensi alla pennellata che – come osserva Brandi – non si adatta semplicemente alla fisionomia dell’oggetto ma la frantuma, cioè «non segue l’andamento plastico, suggerito dalla conformazione dell’oggetto, ma la costruisce con tasselli di colore quasi tessere musive» (BRANDI, I, p. 45). Ma già Tiziano prima di «approssimarsi sempre di più alle forme naturali che rappresenta» (Deposizione del Louvre), se ne distaccava (Deposizione del Prado) «non certo per incapacità tecnica», ma nella «folgorante ricreazione di un’immagine «compiuta» in se stessa ma lacunosa rispetto alle apparenze naturali» (p. 51).

Come dal fondo materico del colore può, nella grande pittura, tralucere, a tratti, un altro fondo, puramente luminoso, vale a dire una superficie assoluta, così dal fondo delle Madri è possibile fare emergere, non un simulacro, ma un sobrio schema. Gli *Schemen* sono, sì, come traduce Fortini, «ombre», immagini fantasmatiche che si avvolgono intorno alle Madri; ma evidentemente il termine, come ha notato Carchia (CARCHIA, I, p. 113), ritiene in sé anche un senso ulteriore, un valore *trascendentale* che può essere estratto, per così dire, dalla dinamica immaginale di quelle ombre. In questa prospettiva anche il «vuoto» (*Leere*) delle Madri (GOETHE, 3, 6232, p. 550; 6246, p. 552) ritiene nel suo senso oscuro e brumoso la possibilità di un vuoto trascendentale. Il *virtuell* benjaminiano, termine o segnale che, come si è visto (*supra* II, 3, 9; II, 3, 11; II, 3, 25), rintocca in diversi punti nodali della *Vorrede*, è il vuoto che scandisce lo schema teoretico, la *coordinazione per salti* della costellazione. Così l’oscuro fondo del Regno delle Madri, dove le immagini senza vita delle cose restano sospese in un incantatorio *umschweben*, può essere rarefatto, interrotto, tagliato dalla luce di un ben diverso fondo. Da qui le discontinuità della disposizione coordinata dei singoli *Ursprungsphänomene* nella configurazione benjaminiana. Dove gli astri senza atmosfera che la compongono si stabiliscano alla giusta distanza reciproca, può balenare, a tratti, negli intervalli tra quegli stessi componenti, una *superficie assoluta*. Né vetta oltreceleste né profondità ctonia, tale superficie assoluta è la terra di un altipiano deserto. Piana contemplativa di verità.

Cosa è infatti «un astro senza atmosfera»? Senza atmosfera e senza aura,

senza *Ferne* e senza malia del lontano, senza *Geheimnis* e senza splendori velati (BENJAMIN, 32 *Pass.*, J 80a, 4, p. 467): così dovrebbero presentarsi le costellazioni che splendono sobriamente nella notte salva, la *gerettete Nacht* (idem, 25, p. 393) in cui il fenomenico – secondo la visione descritta nella più volte citata lettera a Rang – partecipa compiutamente dell'«essere salvo» (*gerettetes Sein*) (idem, 29 *Ur.*, p. 227). Ma non è che qui il profano diventi sacro, e l'infranto venga ricomposto. Si tratta piuttosto della visione di quando sarà stabilita – tanto nel cosmo che nell'individuo – la giusta distanza tra gli elementi sovrapposti e oscuramente confusi del creato («la Terra riceverà la parte terranea, l'Acqua la parte acquea, l'Aria la parte eterea, il Fuoco la parte ignea») (CORBIN, 6, p. 102); e risulterà quindi definitiva la profanità del profano, e si compirà la separazione tra lo spirituale e il fisico. Ma proprio per tale ragione le creature angeliche del *mundus imaginalis* avranno terminato il loro compito – originario e mediale – di commessura tra queste due dimensioni. In quella notte, potremmo dire richiamando le parole dell'apostolo, Egli «renderà inoperante ogni potere» (καταργήσῃ πᾶσαν ἀρχὴν) (I Cor. 15, 24). La benjaminiana *gerettete Nacht* è precisamente l'emblema di questa inoperosità cosmica e psichica, una disattivazione, cioè, di ogni potere originario e mediale. Ma ciò significa, allora, che quella notte, in cui il firmamento è stranamente vicino, troppo vicino perché animato da astri senza atmosfera, ossia da idee che sono state prosaicamente superate (*überwunden*) (BENJAMIN, 25, p. 393) in eterni relitti storico-naturali, costituisce la immagine dialettica in cui *un limite avviene*, la immagine, cioè, dove cielo è terra.

Il senso di questo limite (si badi bene: *limite* di contatto, non *soglia* di confusione) non è necessario cercarlo in ambito gnostico, o comunque al di fuori del cristianesimo della teologia conciliare. È proprio in quest'ultima invece che viene pensata la aporia del mondo dell'angelo, dello spazio originario e mediale da esso aperto; e se «di fatto, prima dei grandi concili calcedonici Cristo è tecnicamente indistinguibile da un angelo», solo con essi viene affrontata la «indefinibilità della congiunzione tra umanità e divinità», e stabilita «una formula di congiunzione senza fusione» (COCCIA, 3, p. 503). In questo senso possiamo parlare qui, nella esegesi della notte salva, di «superamento», ovvero di una *Überwindung immanente* da intendere quale *avvento di un limite*.

Questo pensiero del limite trova conferma in una articolazione del conflitto tra cristologia e angelologia messa recentemente in bella evidenza da

Emanuele Coccia: «Nel Messia la natura umana e quella divina si sono unite in una vera unità restando distinte. [...] Se nell'angelo questo concorso di umanità e divinità era effetto scenico, nel Messia ha luogo una unità fisica (*henôsis physikê*). Non più un *anthrôpos theophoros* né un *theos anthrôpophoros*, ma una persona, non più un superuomo o una divinità minore, ma una maschera in cui coesistono l'uomo perfetto e la divinità perfetta. La lotta fra Cristo e gli angeli è in verità una vera e propria ferita aperta nel corpo stesso del Messia: pensare al Messia Gesù non significa immaginare un superamento dell'angelologia, ma iscriversi necessariamente nello spazio ontologico che è l'angelo ad aver aperto. Ed è questo in fondo il significato esoterico del dogma per cui Cristo viene per liberarci dagli angeli: il Messia libera il mondo da quella congiunzione indefinita di divinità e umanità che gli angeli avevano prodotto. Attraverso Cristo la congiunzione di divinità e umanità è possibile mantenendo intatte le due nature» (pp. 503-4). La visione della notte salva descritta da Benjamin nella lettera a Rang coglie la condizione del mondano e del fisico all'avverarsi dell'evento di cui parla *I Cor.* 15, 24, all'avvenire cioè del limite nel potere originario e mediale dell'angelo.

XX. Vicinanza

Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono

È un sogno a fornire la chiave ermeneutica dell'immaginabile in Benjamin, determinando il valore strategico del richiamo al regno originario e mediale delle *faustische Mütter* in quanto terza dimensione fra essere ideale e realtà mondana.

In un saggio esemplare – *Estetica ed erotica* (1981) – Gianni Carchia ha ricostruito le vicende storiche dello «spazio teorico dell'immaginazione» (CARCHIA, *I*, p. 83), ponendovi come protagonista la apertura e il limite trascendentali individuati dalla kantiana *Einbildungskraft* («facoltà di immaginazione»). Egli ne ha saputo seguire le sorti attraverso Fichte, Hegel, Schopenhauer, Heidegger, rilevando anticipazioni e dissimiglianze nella teoria delle idee di Platone, in particolare, ma anche nella amorfosi gnostica, nella angelologia iranica, nello *spiritus phantasticus* del Medioevo cristiano. Il punto centrale di questa indagine sembra cadere in un

capitolo, il sedicesimo (*La forza del nome*), posto nell'ultimo quarto del libro, dove si espone quello che deve essere stato una specie di motivo generatore e conduttore della ricerca, motivo su cui, peraltro, Carchia sarebbe tornato nella ricapitolazione ultima con cui prende congedo in *Nome e immagine* (2000) (idem, 4, pp. 130-1). Si tratta di un testo di Benjamin, *Zu nahe*, che apparve nel 1929 all'interno della prima raccolta di *Kurze Schatten*. È nella traduzione di Carchia che il lettore italiano conosce questo testo. Apparsa prima nel capitolo su richiamato (idem, 1, p. 120), e quindi, con qualche variante, nel volume di scritti benjaminiani *Ombre corte* (1993), la riproponiamo qui con alcune modifiche:

Zu nahe — Im Traum am linken Seine-Ufer von Notre-Dame. Da stand ich, aber da war nichts, was Notre Dame glich. Ein Backsteinbau ragte nur mit den letzten Staffeln seines Massivs über eine hohe Verschalung von Holz. Ich aber stand, überwältigt, doch eben vor Notre Dame. Und was mich überwältigte war Sehnsucht. Sehnsucht nach eben dem Paris, in dem ich hier im Traume mich fand. Woher also diese Sehnsucht? Und woher dieser ihr ganz entstellter, unkenntlicher Gegenstand? – Das macht: im Traume war ich ihm zu nah gekommen. Die unerhörte Sehnsucht, welche hier, im Herzen des Ersehnten mich befallen hatte, war nicht, die aus der Ferne zum Bilde drängt. Es war die selige, die schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten hat und nur noch von der Kraft des Namens weiß, aus welchem das Geliebte lebt, sich wandelt, altert, sich verjüngt und, bildlos, Zuflucht aller Bilder ist.

(BENJAMIN, 34, pp. 83-4)

{ *Troppo vicino* — In sogno sulla sponda sinistra della Senna, davanti a Notre-Dame. Mi trovavo lì, ma non c'era nulla che somigliasse a Notre-Dame. Sopra un'elevata armatura di legno solo si ergeva con gli ultimi gradi della sua massa un edificio di mattoni. Eppure me ne stavo, soggiogato, proprio davanti a Notre-Dame. E mi sentivo sopraffatto dalla nostalgia. Ma nostalgia di cosa? E perché quell'oggetto completamente sfigurato, irriconoscibile? – Ecco, nel sogno io gli ero giunto troppo vicino. L'inaudita nostalgia che mi aveva colto qui, nel cuore del Desiderato, non era la nostalgia che dalla lontananza spinge all'immagine. Era la nostalgia beata, che ha già varcato la soglia dell'immagine e del possesso e che conosce solo ancora la forza del nome, del quale vive, muta, invecchia, ringiovanisce ciò che si ama e che è, senza immagine, il ricettacolo di tutte le immagini. }

(BENJAMIN, 35, p. 349, trad. mod.)

Alla luce di quanto detto in precedenza, non dovrebbe risultare casuale questo scenario onirico. Ma più di ogni altro indizio, è il termine «ricettacolo» a essere eloquente: *Zuflucht*, ὑποδοχή, è infatti – lo si è visto sopra diffusamente (*supra* II, 6, 4-7; II, 6, 14) – uno dei nomi dell'immaginale.

Decisivo è che tale ricettacolo sia *vuoto*, perché senza immagine, ma al tempo stesso *pienissimo*, perché capace di tutte le immagini. Così, «*das Leere*» (GOETHE, 3, 6232, p. 550; 6251, p. 552), *il vuoto in questione nel Regno delle Madri, non va inteso in modo aridamente nichilistico, bensì in senso trascendentale, ovvero come condizione di possibilità di ogni cosa, come tutto*. Per questo Faust spera di trovare il Tutto nel Nulla (6256, p. 552).

È stato Carchia a ricondurre le Madri alla immaginazione trascendentale kantiana, segnalando una sorprendente convergenza terminologica, per cui tanto Kant, per descrivere la facoltà di immaginazione (*Einbildungskraft*), che Goethe, per designare le immagini (*Bilder*) che si avvolgono intorno alle Madri, scelgono il termine «schemi» (*Schemen*) (6289-90, p. 556). Nel vuoto immaginale, l'immagine non è *res*, «chiusa obbiettività mondana», bensì «apparire trascendentale», e «nell'apparire trascendentale, l'immagine si libra fra due estremi, quello che Klages ha chiamato l'«eros della lontananza» (e Benjamin ha ribattezzato «aura») e il «troppo vicino», dove l'immagine è risucchiata dentro se stessa, nella sua pura e vuota sorgente» (CARCHIA, 1, pp. 119, 120). *Ma ciò che è «troppo vicino» per la mera percezione sensibile dell'immagine come res, diviene nella esperienza dell'immaginale – cioè della possibilità stessa di visione, e dunque nella visibilità – la giusta distanza. L'eccesso di vicinanza è qui la giusta distanza.*

Tra il riguardante e il suo oggetto il vero compimento del desiderio si realizza nel momento in cui il desiderante non riconosce più il desiderato; non perché questo sia distante o definitivamente irraggiungibile, ma perché l'amante, senza averlo come *res*, è già «nel cuore del Desiderato», *im Herzen des Ersehnten* (BENJAMIN, 34, p. 84), e abita cioè il luogo dove una vicinanza eccessiva non dà semplice coincidenza bensì distanza giusta, agio. È questa distanza che, sottraendo il desiderato al destino di *res*, fa di quell'indugio momentaneo nel non riconoscimento una certezza di amore. In quell'istante in cui l'oggetto non appartiene a un genere e vacilla anche il soggetto, si dà amore – sicura depropriaione di colui che pensa.

Solo in quanto sfigurato (*ganz entstellter*) (*loc. cit.*) – vorremmo dire, *minorato* – l'oggetto dell'amore diviene anche oggetto della conoscenza, poiché appare nell'anticipo di una prefigurazione e nel ritardo di una postfigurazione, aprendo tra questi estremi il luogo vuoto del carattere proprio, il vero sole individuale in cui il tutto di ciò che si ama è raccolto. La vicinanza eccessiva ingenera tra gli estremi della defigurazione una

determinata distanza, *un certo vuoto*. Ciò che si protende su di esso è amore autenticamente *platonico*. Da qui l'amore e la forza del nome. Cioè dell'idea.

Anche tra Faust e Elena si dà una sorta di «contemporanea vicinanza e lontananza» (CARCHIA, 1, p. 113)? Il primo dice della seconda: «Così lontana era, come più vicina può essere | La salvo, ed è due volte mia» (*So fern sie war, wie kann sie näher sein! | Ich rette sie, und sie ist doppelt mein*) (GOETHE, 3, 6556-7, p. 584). Ma il «più vicina» (*näher*), il «di più» di vicinanza, è qui solo una approssimazione, o è già una sorta di «troppo vicino» come potrebbe lasciare intendere il «due volte mia»? È possibile cioè che anche la immagine di Elena sia *zu nahe*, troppo vicina, e che Faust ne induca il turbamento (*trübt sich die Gestalt*) (6561, p. 586), cioè la sfiguri, proprio perché ha raggiunto la vicinanza eccessiva che è la giusta distanza? La risposta che si deve dare è negativa, perché il deformarsi della figura è dovuto solo al tentativo di Faust di afferrare la immagine come una *res*: «Con violenza | La afferra, già si turba la figura» (*Mit Gewalt | Faßt er sie an, schon trübt sich die Gestalt*) (6560-1, p. 586), commenta l'Astrologo che assiste alla scena.

La giusta distanza è un *medio neutrale* tra vicinanza e lontananza. La vicinanza eccessiva è infatti l'intervallo dato da una certa lontananza, da un certo vuoto, e non una mera contiguità. La misura di questa distanza può essere ricercata interrogando un altro testo benjaminiano apparso anch'esso in *Kurze Schatten*, e cioè *Platonische Liebe*. È con esso che si deve leggere la dialettica tra distanza e vicinanza sigillata in *Zu nahe* nel sintagma *die Kraft des Namens*, «la forza del nome» (BENJAMIN, 34, p. 84). Lì si definisce l'amore platonico «inclinazione alla lontananza», *Fernenneigung*, e «tensione», *Spannung*: una tensione armonica, necessaria per la intonazione, contrapposta alla coincidenza meramente sensibile, cioè la vicinanza soltanto procreativa (*Geschlechtsnähe*) (idem, 36, p. 84) sancita dal matrimonio, la coabitazione istituzionale in cui l'amore segue esattamente il destino del nome dell'amata, sopraffatto da quello dell'uomo. Tensione e inclinazione alla lontananza sono ingenerate invece dalla sola forza del nome. Nella giusta distanza questa fa vacillare il soggetto nella depropriazione, e rende inappropriabile l'oggetto. La forza del nome segna la giusta distanza tra essi, il loro *neutrales Medium* (idem, 13, p. 45), la sfera della totale neutralità (*Sphäre totaler Neutralität*) (idem, 8 Prog., 163).

Da una lettura congiunta di *Zu nahe* e *Platonische Liebe* apprendiamo inoltre

che la forza del nome è la capacità di raccogliere una certa totalità in modo allusivo. In questa capacità, in questa forza, va riconosciuto il principio monadologico di cui il nome vive, il nome quale parola in cui sia stato ridestato il *carattere simbolico*, cioè la parola come idea, *das Wort als Idee* (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, pp. 216-7; *supra* II, 2, 4 e ss.; II, 3, 9-10; II, 5, 11 e ss.). La forza, la capacità monadica è qui potenza di esposizione. La «più potente esposizione» (*die gewaltigste Darstellung*) (idem, 36, p. 84) in questo senso è forse quella che Dante realizzò con l'intera *Commedia* facendone l'intorno rappresentativo del nome «Beatrice».

È sul modello di questo intorno che si deve pensare l'aura (*die Aura um den Namen Beatrice*) (*loc. cit.*). Aura sarà dunque il luogo paradigmatico che espone la potenza che il nome tiene in sé in modo nascosto e cifrato. La esposizione dell'aura quale intorno paradigmatico rivela la potenza del nome in quanto parola inespressiva, parola in cui sia stato risvegliato il carattere simbolico e il simboleggiante corrisponda al simboleggiato. Che aura sia qui, inoltre, non un semplice irraggiamento, ma *Dichtung*, opera di scrittura, va interpretato alla luce della possibilità di *Verdichtung* nelle incisioni in bianco e nero dei libri per l'infanzia. Dante, nella sua opera, non avrebbe fatto altro che cesellare una sorta di fitto rosone intrecciato, portando alla più alta *Verdichtung* la potenza del nome dell'amata. Egli avrebbe concentrato nell'intorno del nome la massima estensione di cui il *senhal* «Beatrice» è capace. In questo senso Dante ha esposto la potenza monadologica di quel nome, non certo facendone un vago ricettacolo di innumeri possibilità, ma rendendola visibile come *una determinata potenza*, una *molteplicità limitata e numerabile* di cantiche e versi, raccolti al modo di una cintura ornamentale intorno a quell'unico nome e da quell'unico nome promanante.

XXI. *Zeichenlos*

Il trascendentale, infatti, non è l'archetipo

Come la lontananza dell'amore platonico non è malia del lontano, così la vicinanza del troppo vicino non è una contiguità. Si apre in questa esperienza amorosa del nome e della immagine una strana prossimità che è data dalla assenza di qualsivoglia aura in senso spiritualistico. Ciò che

resta del rilucere auratico è un astro senza atmosfera. Tale è la armatura di legno in cui appare Notre Dame nel sogno di Benjamin. Tale è *la minorità dell'immagine*.

Ma una immagine è troppo vicina non perché il contemplante vi coincida, ma perché in sé ne individua la fonte e la fine, la insorgenza e la estinzione, la origine trascendentale e il compimento. Si è troppo vicini alla immagine amata perché si è nel cuore del Desiderato da cui promanano e si spengono tutte le sue immagini. Il contemplante è beato solo nella unerhörte, selige Sehnsucht (BENJAMIN, 34, p. 84), cioè, potremmo dire, nella «nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento» (BENE, 4, p. 1052), che non furono mai res, proprio come quella armatura di legno e quell'edificio di mattoni. Esse restano mai stato, e dimorano in noi come l'eterno inesaudito del desiderio – per questo indimenticabili. Non si può dire che siano state un tempo e che adesso non siano più. Queste immagini compongono il mai stato che si rivela nell'ora immaginale. Così si affaccia nel cuore del contemplante «quella nostalgia che riserviamo alle cose che non sono mai state. Da per sempre, mancate. Le cose, queste sole, indimenticabili» (idem, 6).

L'Indimenticabile – o nelle parole di Benjamin *das Unvergeßliche* (BENJAMIN, 7, p. 239) – designa una vita «senza monumento e senza memoria, e forse persino senza testimone» (*ohne Denkmal und ohne Andenken, ja vielleicht ohne Zeugnis*). Cioè *senza segno*. E tuttavia indimenticabile è il segno in cui noi riconosciamo la vita in quanto immortale (*Das unsterbliche Leben ist unvergeßlich, das ist das Zeichen, an dem wir es erkennen*) (loc. cit.). Dunque – fa notare Werner Hamacher – l'Indimenticabile è il «segno del Senza-segno» (*Zeichen des Zeichenlosen*) (HAMACHER, 3, p. 181). Cioè della immortalità, della beatitudine. (*Unbezeichnet*, non-segnato è infatti Adamo prima della caduta.) O meglio, quel segno del senza segno sarà una *segnatura* che permette di riconoscere non tanto una cosa, ma la soglia di conoscibilità delle cose; soglia dove esse non hanno bisogno di segni per essere conosciute, ma possono essere nominate, cioè contemplate nella loro natura monadica di caratteri simbolici tra nome e immagine.

È proprio quella armatura di legno e quell'edificio di mattoni in cui Notre Dame è stata sfigurata e resa irriconoscibile ciò che segnando una distanza, un *vuoto di non riconoscimento* tra desiderante e desiderato, anziché estenuare il desiderio, lo rende beato. L'immagine minorata di Notre Dame assurge a emblema della vita immortale. Questa vita è una cosa (o meglio non una

cosa – *weil es kein Gegenstand ist*) (p. 182) senza forma, *ohne Form*, e senza ricettacolo, *ohne Gefäß* (BENJAMIN, 7, p. 239). Essa è più vicina alla «forma che le cose assumono nell'oblio» che alla immagine formata nel ricordo. È simile all'Odradek di Franz Kafka. *Odradek* – scrive infatti Benjamin – *ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen*. Le cose nell'oblio sono sfigurate (*Sie sind entstellt*) (idem, 45, p. 431). Ovvero, minorate.

Dove per emblema si intenda, in senso benjaminiano, il frammento allegorico, ovvero l'elemento dello *Schema der Allegorie*, allora all'interno di una stessa allegoria della minorità, accanto alla immagine minorata di Notre Dame, potrebbe figurare Odradek. Si può dire che questi non abbia una forma, e che «Odradek» – seguiamo qui Hamacher – non sia nemmeno un nome, se nome non può essere una raccolta di frammenti di senso provenienti da almeno due lingue (e cioè non solo il tedesco: scomponendo infatti «Odradek» come *Od-rade-K*, *Od-Rabe-K* vi emergerebbe un possibile duplice riferimento al nome «Kafka»; ma anche il ceco: *odrodek*, «ciò che è fuori dal genere», può infatti essere considerato il centro di aggregazione di termini semiologicamente affini ma dai più diversi significati – *odraditi*, *odranec*, *odranka*, *odraty*, *odrbati*, *odrek*, *odrh* –, che ciò nonostante risultano in qualche modo connessi alla novella kafkiana). Odradek è nome «senza nome» – *Name «Ohne-Name»*. In questo *senhal*, frammenti di parole saldati insieme (*zusammengelötete Bruchstücke*) costituiscono un *monstrum* che nella lingua *marca* la pura lingua, cioè non un nome che nomina qualcosa (*benennt nicht mehr Etwas*), ma un «vuoto parlare» (*leeres Sprechen*) che si rapporta a un Vuoto o al Tutto (*sich auf eine Leere – oder auf Alles – bezieht*) (HAMACHER, 2, pp. 307-8 e n. 27, 309 n. 29):

Der Name «Ohne-Name» führt also in die Ordnung des Namens, in die Ordnung kath' exochen ein wahres Monstrum ein, denn er markiert in ihr das schier, gegenstands- und gehaltlose Sprechen, unbeschränkte Intentionlosigkeit. Und er markiert es nicht allein für diesen einen, den «Ausnahmefall» «Odradek», sondern – da die Ausnahme immer noch Name ist – für ausnahmslos jeden Namen. Jeder Name ist fortan Ausnahme vom Gesetz der designativen, klassifizierenden und identifizierenden Benennung; jeder Name die An- und Eneignung eines bloßen Sprechens, das nichts als sich «selbst» sagt. Die *sternartige Zwirnspule* «Odradek», die art-lose, ist das Desaster jeder Sprache, die noch Etwas zu sagen hat; aber dieses Desaster ist auch das, was es überhaupt ermöglicht, daß Etwas gesagt wird. *Lucus a non lucendo*.
(HAMACHER, 2, p. 309 n. 29)

{Il nome «Senza-nome» introduce dunque nell'ordine del nome, nell'ordine kath' exokhen, un autentico *monstrum*, poiché esso marca in questo ordine il parlare puro e disossato, senza oggetto e senza contenuto: illimitato essere senza *intentio*. E esso marca il parlare non solo per questo unico, il «caso eccezionale» «Odradek», ma – dato che la eccezione è sempre ancora un nome – per ogni nome senza eccezione. Ogni nome è eccezione della legge della nominazione designante, classificante, identificante; ogni nome è appropriazione e deappropriazione di un puro parlare che dice null'altro che se «stesso». Il *rocchetto a forma di stella* «Odradek», il senza-forma, è Disastro di ogni linguaggio che ha ancora qualcosa da dire; ma questo Disastro è anche ciò che assolutamente rende possibile che qualcosa sia detto. *Lucus a non lucendo.*}

Senza nome e senza immagine, Odradek è la segnatura del luogo trascendentale del nome e dell'immagine. *Senhal* della minorità in cui diviene possibile nominare e rappresentare, ma in cui allo stesso tempo queste dimensioni espressive si scontrano con l'inespressivo. Nella loro deflagrazione in frammenti, nome e immagine si compiono come minorità.

Il *senhal* «Odradek» nomina il senza nome, l'essere senza *intentio*. Ma ciò esso può farlo proprio perché non rende tale essere il designato di un segno linguistico, il *signatum* relativo a un *signans*. *La parola minorata in segnale marca nella lingua, nel segno stesso, ciò che è senza segno. Segnatura è qui non tanto il segno nel segno, quanto la minorazione che, nel segno, fa baluginare il non segnato.* È il luogo di accesso di una potenza defigurante. In ciò consiste la vera forza del nome, giammai nella sua capacità denotante.

Proprio come il nome «Notre Dame» della cattedrale-armatura di legno, il nome «Odradek» dell'angelo-rocchetto a forma di stella è un *senhal* del non segnato. *Minorità è nome e immagine del senza nome e senza immagine.* Che essa individui nella nominazione e nella immaginazione un medio senza nome né immagine vuole dire che, attraverso il genere esemplare del minore, esemplare che segna il fuori di ogni genere, il luogo trascendentale di insorgenza e estinzione, si insinua, nella parola e nell'immagine, l'essere senza *intentio*. E se solo dalla minorazione della parola e dell'immagine può rilucere l'essere senza *intentio* della verità, allora, ancora una volta, l'*index minoritatis* è *index veri*.

XXII. Pensiero

Il letto fiorito di Cant. 1, 16 secondo San Juan (Declaración de las canciones, 24) è lo stesso Dio, letto dell'anima-sposa. Così l'Amato è anche il letto d'erba e di fiori dei propri amori. (Ma anche la cantina, la cella, la cimice, il topo sono l'Amato). Dio come il Luogo, Maqòm.

«Para poder estar desasida, desnuda, pura y sencilla», l'anima dovrà 'liberarsi' anche di tali visioni, o, meglio, dovrà appunto intenderle come semplice ad-verbum dell'Amato.

*... hai riscattato la mia vita dalla profondità degli inferi
mi hai sollevato a una altezza infinita
ora mi muovo in una pianura senza confini...*

... el fundamento era una meseta de piedra...

*Non fate crescere niente
su questa terra.*

Il medio in cui divengono possibili e, insieme, si distruggono parola e immagine non è un mero ricettacolo del possibile, ma catastrofe e, al tempo stesso, configurazione dei dispersi frammenti originanti dalla parola e dall'immagine. Il pensiero di questa minorità è pensiero del compimento originario. In esso a una *théorie de la pensée sans image* (DELEUZE, 3, p. 354) si affianca una teoria del senza nome. *Poiché è nel pensiero come minorità – e non solo della minorità come uno dei suoi possibili oggetti – che il pensiero, fermandosi, si trova.* In esso le parole e le immagini, minorate in signature, caratteri simbolici del non segnato, si presentano nella stessa asciuttezza desertica di un astro senza atmosfera che non garantisce più la lontananza maliosa dei firmamenti e degli oggetti della contemplazione in genere. Ma questa assenza di aura non simboleggia una immediata coincidenza, né una semplice contiguità, bensì una aura integralmente profana, cioè una perfetta non coincidenza, un semplice essere accanto nella giusta distanza. Questa potrebbe essere la misura, la più ardua da definire, che separa e unisce il contemplante e il contemplato. Una parola e una immagine senza aura, cioè senza espressione, possono esprimere questo contatto.

L'intorno della cosa appare al pensiero come soglia e limite, apertura e definizione. L'idea appare come il luogo paradigmatico in cui la cosa è completamente esposta *al suo fuori e nel suo fuori*, e perciò risiede nel proprio medio in quanto *tramite e centro del fuori*. Colta nel proprio medio

la cosa è varco verso il mondo e monade del mondo. Contemplata in questo elemento che è il suo luogo naturale e storico, o meglio il suo *avere luogo storico-naturale*, la cosa è esposta nella propria frangia di conoscibilità, o – per usare una felice espressione deleuziana – nella sua *zone de voisinage* (idem, 12, p. 25).

La esperienza della non coincidenza è quella di un vuoto trascendentale. Se l'aura deteriore è mera lontananza, quella autentica è l'intorno ingenerato per non coincidenza, dove il «troppo vicino» apre l'area di un «agio». Agio, scrive Agamben, è *il luogo stesso dell'amore*. Minorità, per Deleuze, è *une simple potentialité amoureuse* (idem, 7, p. 131). Pensato secondo la minorità, il desiderio amoroso si compie pienamente nel suo essere imperfetto, e distaccatosi tanto dal desiderante che dal desiderato, si lascia contemplare nel fuori comune, cioè in eterno. Non è forse qualcosa di simile la nostalgia beata nel «troppo vicino»? La giusta distanza rispetto a ogni cosa, l'agio che si deve raggiungere nel rapporto con essa, e che rende possibile non solo la conoscenza ma anche l'etica e l'arte, è forse un osservare il mondo dall'esterno (*von außerhalb*), cioè – così Wittgenstein – *sub specie aeternitatis* (WITTGENSTEIN, 1, p. 175). Ma penetrare il medio dell'oggetto non vuole dire soltanto osservarlo dal suo centro (*die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte sehen*) (loc. cit.), bensì spingersi troppo vicino alla cosa, porsi nel medio in cui essa si apre al mondo e racchiude il mondo in sé monadicamente. Apertura che dischiude e monade che racchiude, l'intorno si rivela soglia e limite della cosa, cioè perfetta exteriorità e dentro labirintico, piano indelibato e arabesco inespugnabile. *Solo nell'intorno – superficie topologica di contatto tra questo dentro e quel fuori – esterno e interno si lasciano leggere in un unico gesto*. La compiuta illatenza della cosa: questo, il suo intorno di pura leggibilità e conoscibilità.

Dobbiamo perciò chiederci se il compito della conoscenza autentica, che Carchia formulava come un calarsi nell'abisso tra apriorità e empiria (CARCHIA, 4, p. 24), non possa essere definito piuttosto come la esplorazione di una semplice superficie. Forse, da quanto precede possiamo concludere che, almeno nel metodo monadologico di Benjamin così come esposto nella *Vorrede*, il lavoro micrologico (*mikrologische Verarbeitung*) e il fondamento nelle singolarità (*Versenkung in die Einzelheiten*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208) si rivolgono proprio a un campo trascendentale che è superficie assoluta. Una «assoluta *topica*» (AGAMBEN, 4, p. 3b), si potrebbe dire, dove ciò che conta non è la causa ipotetica e presupposta ma lo schema stereotipo,

la «paracausa» esemplare; una *surface idéelle* o *surface topologique de contact*, dove lo sguardo non si distrae verso abissi o vette ma traduce in superficie e rende leggibili entrambi gli estremi come su una carta geografica delle «quasi-cause» immaginali, la cui topologia è però la logica impura della *quasi-causalité idéelle* (DELEUZE, 4, pp. 15, 122 e ss., 131, 196, 198 e ss., 246).

Queste ultime formule, di conio deleuziano, vanno tuttavia ammesse nell'orizzonte teoretico che qui si è cercato di ricostruire con qualche cautela supplementare che non lasci confondere il dominio dei paradigmi con la tenebra delle Madri e dei simulacri che vi si avvolgono. Poiché non è in questione, in quell'orizzonte, un *faire monter les simulacres*, disancorandoli dal fondo e liberandoli in una superficie caotica (idem, 2, pp. 296, 302, 305), come se un campo teoretico potesse ammetterne la moltiplicazione in modo incontrollato e gratuito. *Il dominio dei paradigmi è, piuttosto, il piano della configurazione ideale in cui l'idea si fissa come lucus a non lucendo di una molteplicità limitata di fenomeni di origine, e si stabilisce così al centro dell'evento trascendentale del riconoscimento della conoscibilità.* Questo piano è il *comune intorno* in cui l'idea si mostra accanto ai fenomeni, e i fenomeni accanto all'idea.

Dove lo sguardo non si lasci distrarre da abissi o vette ma si dispieghi concentrandosi sulla superficie assoluta di contatto, ogni ebrezza e ogni mania si estinguono in una visione che coincide con il campo stesso della visibilità. La teoria, allora, si presenta simile all'altipiano deserto dove l'eccesso di sobrietà è una sorta di trasalimento.

I. *Contiguità*

Questa seconda postilla al commento di *Idee als Konfiguration* fa perno su un luogo testuale esterno ma contiguo a tale paragrafo. Il passo in questione precede immediatamente il testo commentato e ne prepara la lettura, offrendo anticipatamente la chiave ermeneutica per accedervi. Il passaggio, più volte ricordato, recita:

vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214)

{la rappresentazione e esposizione [*Darstellung*] delle idee si compie nel medio della empiria}

Un simile *luogo mediale del compimento* esige qualche considerazione ulteriore. Penetrare l'empirico (*das Empirische durchdringen*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/13-4) significa esporre il medio della empiria, la sua più interna struttura (*innerste Struktur*) (p. 227); ma al contempo, la esposizione del medio è quella dello iato che si apre tra apriorità e empiria. Si tratta di distinguere due dimensioni topologiche del medio che, tuttavia, Benjamin pensa in modo inseparabile: medio come *dentro* e come *intervallo*, o anche medio come *giuntura* e come *separazione*. È necessaria una analisi topologica di questo sito mediale.

Nel nostro paragrafo, due domini differenti e separati da una discontinuità – quello delle idee e quello dei fenomeni – vengono letti nel luogo della loro *repraesentatio*:

so entsteht die Frage, in welcher Art und Weise sie [*scilicet* die Ideen] denn die Phänomene erreichen. Und zu erwidern ist darauf: in deren Repräsentation.
(BENJAMIN, 29 Ur., p. 214/23-5)

{allora sorge la domanda sul modo e la maniera in cui esse [*scilicet* le idee] raggiungono i fenomeni. A ciò si deve rispondere: nella *repraesentatio* di questi.}

Quel *Mittel der Empirie* in cui le idee possono essere rappresentate è anche il luogo della *Darstellung* o *repraesentatio* dei fenomeni: *nel medio della empiria la «Darstellung» dei fenomeni è al tempo stesso quella delle idee («zugleich die der Ideen»)*

(BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 225). Ciò non significa, tuttavia, che idea e fenomeno giungano a una affatto incongrua identificazione. Il *Mittel* non è il luogo di una continuità, ma di una *speciale contiguità*. La *Darstellung* o *repraesentatio* avvengono nel *luogo topologico di contatto*; ma questo luogo benché sia una «coincidenza di limiti» non è descrivibile come una «identità di limite» (cfr. O. Hamelin, cit. in SPITZER, 1, p. 187). *Il luogo del contatto è una discontinuità*.

Una seconda considerazione topologica si impone. Il luogo mediale di rappresentazione e esposizione non è semplicemente *tra* i due domini. Esso si apre, piuttosto, *all'interno* del dominio empirico. Ma, *in* questo dominio, proprio tale medio è la discontinuità che dà accesso a una estraneità, a una *Disparatheit* (BENJAMIN, 12, p. 24), a un *fuori assoluto* – l'idea. Si tocca, qui, la costitutiva duplicità di referenza spaziale del termine «medio».

Commentando i passi della *Vorrede* relativi ai concetti genuini, abbiamo visto (*supra* II, 1, 6) come questi svolgano una *Vermittlerrolle* (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214). In quella occasione si precisava il senso di tale ruolo, di cui peraltro Benjamin scrive nello stesso contesto argomentativo in cui compare il *Mittel der Empirie*. Anche questa prossimità testuale impone un confronto tra i due diversi valori semantici e teoretici del medio nella *Vermittlerrolle* dei concetti genuini e nel *Mittel der Empirie*. Il *medio della empiria* è il luogo in cui il concetto, in quanto intermediario, fa sì che l'idea e i fenomeni in qualche modo (cioè nello spazio della *Darstellung*) si raggiungano; ma tale ambito mediale non è il luogo della intermediazione dei concetti (la *Darstellung* non è di diretta competenza concettuale), bensì quello raggiunto *soltanto dopo* che tale intermediazione (ovvero la scomposizione in estremi, che riguarda esclusivamente i concetti genuini e i fenomeni) sia stata portata a termine. Da qui la insuturabile discontinuità del medio in questione. Che, invece, intermediazione concettuale e medio della empiria vengano a identificarsi è quanto pretenderebbe il procedere deduttivo del concetto in senso deteriore.

Il *Mittel* in questione è piuttosto il luogo mediale individuato dal genere, ma dal *genere come estremo*, cioè *il genere visto alla luce dell'esemplare*. Dunque il *Mittel* non va inteso come luogo intermedio. Il genere comincia lì dove il compito del concetto genuino termina. Per cui, il genere non è – come invece il concetto – mediatore. Il concetto ha un «ruolo da intermediario» (*Vermittlerrolle*) tra idea e fenomeni, universale e particolare; è un *medium* che va «interpretato funzionalmente», un *intermediary agent*, o *the one "in between"*,

si è detto richiamando Spitzer (SPITZER, *I*, p. 204). Il genere è un *medium* in una accezione affatto diversa: esso è il luogo mediale *in* cui (e non *per* cui) la relazione altrimenti spezzata tra idea e fenomeni diviene possibile e, insieme, si compie. Non si tratta, quindi, del luogo di mero passaggio attraverso il quale si procede verso la sintesi e il compimento della dialettica tra ideale e fenomenico. Il genere visto nell'esemplare è il luogo non di un corpo o di una sostanza, né il luogo dove non c'è niente (ARISTOTELES, *Physica*, 213b 31, p. 137), bensì il luogo di una relazione, o meglio *il luogo stesso*, cioè la relazione pura che si apre nel vuoto. (In questo senso Maurice Blanchot doveva probabilmente intendere il «rapporto assoluto» – *ce rapport absolu qui est aussi bien non-rapport*) (DELEUZE, 9, p. 103).

Il valore del *medio* nel sintagma benjaminiano «Mittel der Empirie» è dunque quello di *luogo considerato indipendentemente dai corpi*. Non per questo esso denota un vuoto inteso come mera assenza, come luogo in cui non c'è nulla (ARISTOTELES, *Physica*, 213b 31, p. 137). Si dà infatti almeno un altro modo di pensare il vuoto. Per tale via non si nullifica il luogo in quanto vuoto, poiché il vuoto diviene il *luogo stesso* che esiste indipendentemente dai corpi, prima del loro venire in essere e dopo la loro distruzione (208b 27 - 209a 2, p. 124). Il vuoto così pensato è pura estensione (χώρα) (208b 6, p. 123), ovvero il sito della privazione (στέρησις; *privatio*) – nelle parole di Aristotele, *luogo privato del corpo* (τὸ γὰρ κενὸν τόπος ἂν εἴη ἐστερημένος σώματος) (208b 27, p. 124; cfr. 214a 17, p. 138).

II. Medio

resta l'Idea il luogo naturale

Il termine greco per *medium* è τὸ περιέχον, «ciò che circonda» o «avvolge». Esso indica in particolare «il “milieu” cosmico dell'uomo», e può essere usato in riferimento alla atmosfera, al clima, all'aria, al cielo, allo spazio (SPITZER, *I*, p. 180). Nei *Physica* di Aristotele si cristallizza il dominio semantico del termine τὸ περιέχον nella sua unione all'idea di *locus naturalis*. Con questi contorni esso verrà poi consegnato alle epoche successive, tanto che Leo Spitzer vi ha riconosciuto l'*ancestor* del *milieu* moderno, comunemente inteso secondo il senso impressogli dalle teorie deterministiche di Hippolyte Taine (pp. 187, 180). Ma il «luogo naturale» del

pensiero greco resta libero dall'accento fatalistico presente nel *milieu* moderno, possedendo al contrario τὸ περιέχον una «warm nuance» protettiva (p. 187).

Il luogo naturale di una cosa è quello verso cui essa si muove perché ne è essenzialmente richiamata, come per una sorta di affinità, una congenialità. La concezione fisica del cosmo medievale, per cui la dinamica dei corpi celesti si spiega come tensione verso i rispettivi luoghi naturali, trova un perfetto corrispondente in ambito spirituale nel *consimil loco* guinizelliano (p. 249 n. 10). E lo trova anche nella *Ruhe* di Meister Eckhart, la quiete come ultimo fine (*letztes Ziel*) che tutte le creature (*Kreaturen, Geschöpfe*), lo sappiano o no (*ob sie es selbst wissen oder nicht*), ricercano – *sie suchen ihre natürliche Statt*, non diversamente dalla pietra, il cui movimento non termina finché essa non giaccia al suolo (*Im Stein wird die Bewegung nicht früher geendet, bis er auf dem Boden liegt*) (p. 250 n. 10). Questo movimento di caduta verso il luogo naturale (o meglio questo *mystic concept of deliberately 'letting oneself fall'*) rivivrà poi come motivo poetico in Rilke (*loc. cit.*). Anche il concetto matematico di *locus geometricus* appartiene a questa vicenda semantica e storica del luogo naturale, benché si sviluppi secondo un senso tecnico precipuo (p. 251 n. 10).

Il luogo naturale è il medio. Ma il termine «medio» designa due differenti luoghi da cui è possibile considerare una cosa. Il latino classico *medium* significa, infatti, tanto «il punto medio di un oggetto», «il centro», quanto «il punto (regione, sostanza) intermedio tra due o più oggetti» (p. 203). I due significati si presentano distinti nel latino post-classico, rispettivamente in *medius* e *medianus* (p. 279 n. 45). Come ha mostrato magistralmente Spitzer, *milieu* – termine a cui *medium* è irreversibilmente legato (*the connection could not be undone*) (p. 209) per via della scelta deliberata (*correspondence established arbitrarily*) (p. 279 n. 45) degli umanisti francesi che lo usarono per tradurre *medium* nel senso di *aurea mediocritas* (p. 207) – dal punto di vista della semantica storica ha attraversato vicissitudini tali da potere essere accostate alle ascese e cadute degli imperi così come dipinte da Bossuet (p. 223): dal francese arcaico, nel senso esclusivo di «centro», *milieu* passò a significare nel Rinascimento «punto medio tra due estremi» e «giusto mezzo» (p. 207); quindi, nella traduzione settecentesca dei *Principia* newtoniani per mano di Madame du Châtelet, designò il *medium* in quanto «elemento che circonda immediatamente un dato corpo» (pp. 209-10); nella accezione di «ciò che circonda», passò nel secolo successivo dalla lingua dei fisici a quella dei

biologi sotto la influenza di Geoffreoy Saint-Hilaire, e quindi nelle scienze morali, dove Auguste Comte e Hippolyte Taine (quest'ultimo sotto l'influsso di Balzac) lo usarono nel senso di «ambiente sociale» (pp. 210-1); infine nel sintagma coniato dal medico Claude Bernard, *milieu intérieur* (cioè organico, in contrapposizione al *milieu extérieur*, cioè cosmico), *milieu* riacquisiva il significato originario di «ciò che è al centro» (p. 214; cfr. p. 283 n. 49 e p. 290 n. 57). Una analoga vicenda è quella attraversata dal termine *quinta essentia* (cfr. p. 195), che nella fisica antica designava l'*aria*, intesa come «ciò che circonda un oggetto»; per influenza della concezione alchemica di «aria», intesa come la parte più genuina e sottile di una cosa, il termine assunse quindi il significato di «intima qualità», «qualità innata», «essenza» (p. 290 n. 57).

Queste rivoluzioni semantiche nella sfera della referenza spaziale di *medium*, e di alcuni termini a esso riconducibili, costituiscono non soltanto una evoluzione diacronica (per cui ciò che era originariamente interno diviene esterno, o viceversa), né solamente, di volta in volta, una tensione sincronica (come per esempio quella tra *milieu intérieur* e *milieu extérieur* in Bernard); ma sono anche movimenti del materiale storico leggibili come una *dialettica interna al termine stesso considerato in modo intemporale*, cioè non cronologico. Allora intemporale sarà il luogo dello scontro (appunto, il «medio» nel senso di luogo vuoto della relazione) tra forze storiche e forze riconducibili – come scrive Spitzer concludendo il suo saggio *Milieu and Ambiance* (1942) – a una *idée-mère*, un *Urgedanke*, un *Urgefühl* (pp. 224-5). In tale prospettiva, il termine *medium* presenta esso stesso la struttura di «medio», cioè di *Ursprung*, vale a dire di idea in quanto origine storica e intemporale.

III. Coincidenza

L'uso benjaminiano del termine «medio» rivela in modo esemplare il suo senso duplice (*Doppelsinn*) (BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 39 n. 60) nel momento in cui viene introdotto strategicamente nella *Doktordissertation* al fine di spiegare il decisivo concetto di *Reflexion* nei primi romantici tedeschi, e in particolare in Friedrich Schlegel. Che il termine *Medium* non appartenga al lessico di quest'ultimo, e che Benjamin lo adoperi ciò nonostante, in quanto esso permetterebbe di compendiare in una sola formula – *Reflexionsmedium* – la intera speculazione teoretica schlegeliana (pp. 39-40), è un fatto ermeneutico

di tale importanza che si potrebbe persino affermare che il termine in questione venga scelto da Benjamin appositamente proprio per il suo *Doppelsinn*. La duplicità consiste in ciò: da un lato «medio» è la riflessione stessa, in forza del suo essere costante concatenazione (cfr. p. 28); dall'altro, «medio» sarebbe l'elemento, l'ambito in cui si muove la riflessione, ma, poiché la riflessione è «das Absolute», si muove in se stessa (*Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt in sich selbst*) (p. 39 n. 60). Per cui, qui, *medium* conserva tanto il senso di luogo mediano di relazione (*medianus*), che quello di *locus naturalis*. Ma *locus naturalis*, a sua volta, in un duplice senso: la riflessione infatti, in quanto *Absolutes*, è il luogo naturale di se stessa, e lo è anche del pensiero, o almeno del pensiero puro, del *Denken des Denkens* (cfr. pp. 27 e ss.), poiché ne costituisce il punto di insorgenza (*Erst mit der Reflexion entspringt das Denken*) (p. 42), ovvero – potremmo dire seguendo quello che sarà il lessico della *Vorrede* – l'*Entspringendes*, l'*Ursprung* (idem, 29 Ur., p. 226). E tale punto di insorgenza viene chiamato da Benjamin, sempre nelle pagine della *Doktordissertation* in esame, *Mittelpunkt* (idem, 10 Begr., p. 42), in cui *medio* vale come *medius*, ossia «centro». Ma non è tutto: a tale *Mittelpunkt* Benjamin si riferisce anche con il termine *Indifferenzpunkt*, «punto di indifferenza» (*jede einfache Reflexion entspringe absolut aus einem Indifferenzpunkt*) (loc. cit.); questa espressione designa un *interno* centrale, quasi un contatto o un salto originario, che dà luogo, appunto quale scaturigine o *Ursprung* (ritorna infatti, come peraltro nella *Vorrede*, il verbo «entspringen»), a un *esterno*.

Così nella *Vorrede*, il termine *Mittel* è in qualche modo memore di questa complessità semantica. Esso porta con sé una duplice dialettica, per cui non solo «Mittel» necessita, in quanto *terminus*, di una lettura che ne riconosca la referenza spaziale a un interno e, insieme, a un esterno; ma, in quanto esso stesso è *idea*, incarna la *Gestalt* dialettica, ossia la struttura mediale dell'*Ursprung* (idem, 29 Ur., p. 226). Consideriamo il primo piano dialettico. Il *Mittel der Empirie* diviene leggibile solo alla luce di una prospettiva topologica, poiché, da una parte, tale medio è il *dentro*, la più intima struttura (*innerste Struktur*) (p. 227) raggiunta per approfondimento (*Vertiefung*), attraverso il penetrare a fondo nel reale (*tief in alles Wirkliche dringen*) (p. 228); dall'altra, ma in maniera inscindibile, esso medio è il *fuori* dell'empirico, poiché fuori, qui, non è che il luogo stesso per cui l'empirico può essere più a fondo penetrato, ovvero l'*estremo*:

Das Empirische [...] wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann.

(BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/13-5)

{L'empirico [...] viene tanto più a fondo penetrato quanto più nettamente può essere guardato come un estremo.}

Medio della empiria è il fuori, ovvero la *soglia* presso cui avviene l'idea (o meglio la sua rappresentazione nell'esemplare estremo); ma medio è anche il dentro in cui l'empirico giunge a un arresto interno, a una intima discontinuità, dunque a un *limite*. Qui si accede all'altro piano dialettico: il medio inteso come soglia e limite del rapporto tra idea e fenomeno non è altro che l'*Ursprung*, il quale – categoria integralmente storica (*durchaus historische Kategorie*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226) – pertiene al *dentro* della storia, ma, al tempo stesso, individua anche il luogo in cui l'idea *si scontra* con il dominio storico (*eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt*) (*loc. cit.*), senza che vi sia mai identificazione, ma piuttosto una *speciale coincidenza*, ovvero una incidenza ripetuta (*immer wieder*) (*loc. cit.*) dell'idea sul corpo della storia, incidenza in cui si aprono discontinuità e cesure intemporalì. Questa coincidenza violenta è il contatto topologico che l'*Ursprung* incarna in quanto medio intemporale (*zeitlos*) (*idem*, 25, p. 393) del dominio storico. Il *locus naturalis* del fenomeno non è altro, qui, che il *locus historicus* della origine.

IV. *Schnitt*

Un significativo, e per certi versi parallelo, ripensamento del medio (*milieu*) è stato compiuto da Gilles Deleuze. In *Un manifeste de moins* (1979), Deleuze precisa il senso in cui la scena teatrale, così come concepita e realizzata da Carmelo Bene, sia una sorta di *milieu*, dove la *variation continue* (DELEUZE, 7, *passim*, *exempli gratia* p. 91), la variazione che cioè continuamente eccede il canone dell'*agere* – sia attorico che storico, sia spettacolare che reale –, avviene solo nel medio della *actio* stessa, per cui inizio e fine, intenzione e esito dell'agire risultano come amputati nell'avere luogo del gesto stesso: «Ce qui est intéressant – egli scrive restituendo il pensiero beniano –, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. [...] C'est au milieu qu'il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n'est pas une moyenne, mais au contraire un excès» (p. 95). A tale passo faceva eco,

qualche anno più tardi, la autobiografia di Bene, lì dove questi sembra rispondere alla felice analisi dello spazio scenico e gestuale tracciata dall'amico riconoscendo nella persona di Deleuze il compimento, per così dire, fisiognomico del pensiero deleuziano stesso: «Gilles – vi si legge – [...] È l'eccesso. E l'eccesso “è nel mezzo” (*milieu*)» (BENE, 4, p. 1165).

Si delinea così una figura del medio che vale la pena confrontare con quella benjaminiana, non fosse altro che per alcune convergenze terminologiche: la prima di esse è la comune critica del valore teoretico della media (*moyenne* in Deleuze; *Durchschnitt* o *Durchschnittliches* in Benjamin) (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 215/12, 218); la seconda è il richiamo, altrettanto condiviso, alla figura del turbine, del vortice (*tourbillon* in Deleuze; *Strudel* in Benjamin) (p. 226). Le due immagini di medio, tuttavia, si rivelano, a un primo esame, simmetricamente opposte: il *milieu* deleuziano è il luogo del puro *continuum* (DELEUZE, 7, p. 116), poiché individua la *ligne de variation continue* (*passim, exempli gratia* p. 91), ovvero il divenire tra due identità; il *Mittel* benjaminiano – che, come si è detto sopra, altro non è se non l'*Ursprung*, ovvero «ciò che scaturisce dal divenire e trapassare» (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 226) – segna, nel continuo del divenire, il punto della sua interruzione. Il *tourbillon* di Deleuze non è che puro divenire, mentre lo *Strudel* di Benjamin – ossia l'*Ursprung*, che, come recita una celebre definizione, sta nel flusso del divenire come un vortice (*Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel*) (*loc. cit.*) – segnala piuttosto la emergenza rocciosa e dunque l'ostacolo nel divenire.

È possibile rintracciare una terza figura del medio all'interno del pensiero contemporaneo. Per alcuni aspetti essa si presenta come uno sviluppo delle due appena considerate. Secondo questa figura, il deleuziano *medio come eccesso* diviene un dimorare mediale che coincide perfettamente con l'*excedere*. Ma *excedere*, portarsi fuori, non vuole dire, qui, evidentemente, muoversi oltre il proprio, ma piuttosto portarsi *nel proprio fuori*. È stato Giorgio Agamben a descrivere chiaramente questa speciale dinamica estatica come «esser-dentro un fuori», precisando che *fueri* va inteso – nell'etimo (*fores*) – come «alle porte», dunque *sulla soglia e al limite*, e non semplicemente *al di là*, né altrettanto semplicemente *nel luogo intermedio*. Volendo descrivere la dimora in una simile *esteriorità pura*, decisivo è *pensare insieme la soglia e il limite*, ovvero distinguerli più chiaramente, ma non per contrapporli, bensì per stabilire l'ambito e la occasione del loro indeterminarsi reciproco, ovvero del loro comune compimento: «La soglia

– scrive infatti Agamben – non è, in questo senso, un'altra cosa rispetto al limite; essa è, per così dire, l'esperienza del limite stesso, l'esser-*dentro* un *fuori*». Ecco quindi che non solo soglia e limite ma anche le referenze spaziali del medio – cioè dentro e fuori, medio e intermedio, *medius* e *medianus* – sembrano toccare, in questa topologia, un compimento comune.

È per questo che in tale terza figura del medio sembrano potere comunicare le contrapposte visioni di Deleuze e Benjamin. Si potrebbe dire che le due posizioni convergano da provenienze simmetricamente opposte presso l'idea agambeniana di un *fuori come soglia-limite*. Al modo di un crinale che divida due diverse qualità dello spazio, si avrebbe, così, Deleuze, sul versante in cui predomina il *continuum assoluto* (DELEUZE, 7, p. 116) e dove perciò il medio si mostra preminentemente nella figura della soglia; Benjamin, invece, sul versante in cui predominano le discontinuità dei *salti originari* (*Ursprünge*), e dove perciò il medio si mostra preminentemente nella figura del limite.

Tuttavia, sebbene Deleuze ponga l'accento sul *continuum* e la *ligne de variation continue* mentre Benjamin – come si è visto diffusamente sopra – sul *Diskontinuum* (BENJAMIN, 10 Begr., p. 122) e la *Diskontinuierlichkeit* (idem, 29 Ur., p. 218), in entrambe le produzioni (nessun autore è un monolite) compare almeno una figura teoretica in cui sembrano condensarsi in un equilibrio compiuto la discontinuità e il continuo, ovvero il limite e la soglia. Ci limiteremo qui a quelle che riteniamo emblematiche.

Per quanto riguarda Deleuze si può nominare l'*interstice-charnière*, cioè un vuoto che vale come unico «operatore di commessura», a un tempo cerniera e interstizio («un vide étant le seul “facteur de liaison”, à la fois charnière et interstice») (DELEUZE, 9, p. 72); nel caso di Benjamin, un importante passaggio della sezione N del *Passagen-Werk* – ma leggibile solo nella lezione stabilita dalla prima edizione italiana (1986), non già in quella successiva (2000), temerariamente restituita alla incongrua congettura della tedesca (1982) –, definisce la figura del «taglio di Apelle», *apellnischer Schnitt* (non «apoll<i>nisch», «apollineo»), come la linea più sottile della linea, la divisione della divisione che separando commette («come una linea, che venga divisa secondo il taglio di Apelle, esperisce la sua divisione fuori se stessa» – *wie eine Strecke, die nach dem apellnischen Schnitt geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt*) (BENJAMIN, 32 Pass., N 7a, I, p. 588; ma cfr. idem, 33 Pass., p. 610 n. 1; RANCHETTI, 2, p. 120 n. 19; AGAMBEN, 13, p. 52; CAVALLETTI, 3 e 4). Tanto nell'*interstice-*

charnière che nell'*apellnischer Schnitt*, il *medium* in quanto *medius* tiene in sé un *medium* in quanto *medianus* – il centro contiene un tramite, l'intimo contiene un intervallo, l'interno contiene un esterno.

A ben vedere, il pensiero di una soglia di commessura ottenuta attraverso un limite di separazione fa la sua comparsa già agli inizi della produzione benjaminiana. Nella *Doktordissertation*, infatti, viene individuata nei primi romantici tedeschi l'idea di un «passaggio che deve essere sempre salto» (*Übergang, der immer ein Sprung sein muß*) (BENJAMIN, *10 Begr.*, p. 28). Nello stesso testo, inoltre, criticando un possibile fraintendimento modernizzante (*das modernisierende Mißverständnis*) (p. 99) della poesia universale e progressiva (*progressive Universalpoesie*) (pp. 99 e ss.) di Schlegel – un fraintendimento che cioè la legava indebitamente alla *Unendlichkeit der Aufgabe* e alla corrispondente concezione del tempo come *leere Unendlichkeit* (p. 99; cfr. pp. 28, 33) – si precisa che quel processo poetico deve essere pensato insieme a un arresto e a un punto mediale (*Stillstand und Mittelpunkt*) (p. 100).

Questi dati testuali confermano quanto si è detto sopra circa la duplice valenza che va di volta in volta riconosciuta tanto alla continuità che alla discontinuità, poiché entrambe possono assumere in Benjamin talora una accezione genuina talaltra una deteriore. In fondo, il gesto teoretico e critico benjaminiano può essere compendiato in questa formula: *separare più chiaramente per meglio commettere*. Esempi luminosi di questa strategia sono la dialettica in stato di arresto tra allegoria e simbolo nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, e quella tra idea e ideale in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Ponendo la «dialettica in stato di arresto» (*Dialektik im Stillstand*) come *universale dispositivo teoretico* all'interno del pensiero di Benjamin, si può concludere che essa consiste esattamente nella *dinamica di esposizione di un medio in quanto «taglio di Apelle»*. Non si dovrà quindi parlare, a proposito di tale dialettica, di un mero passaggio, come invece vorrebbe lasciarci credere una certa vulgata del termine «soglia», magari facendo leva su quell'appunto del *Passagen-Werk* in cui si afferma che «soglia e limite sono da distinguere nel modo più netto» (*Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden*) (idem, *32 Pass.*, M°, 26, p. 1025). Qui, l'occhio esercitato sulla pagina benjaminiana sa bene che «schärfstens» deve essere inteso «nel modo più tagliente e sottile», ovvero secondo un taglio di Apelle, secondo una divisione della stessa linea di divisione. La speciale dialettica benjaminiana si svolge *nel luogo del comune compimento della figura della soglia e della figura del limite* – un compimento comune di due diversi dispositivi

teoretici attraverso cui è possibile pensare il medio e il luogo della relazione. Per tale via soltanto si dà passaggio nell'arresto, comunicazione nel vuoto, commessura nella cesura.

V. Carattere

All'interno della produzione benjaminiana, tra le esemplificazioni della dialettica in stato di arresto in quanto dinamica di esposizione del medio, accanto a idea e ideale, e allegoria e simbolo, bisogna menzionare carattere e destino. Il pensiero del carattere è infatti uno degli ambiti in cui emerge con più forza la funzione che il medio svolge all'interno della gnoseologia di Benjamin. Abbiamo già visto infatti come, dal punto di vista linguistico, il carattere – «il carattere simbolico della parola» (*der symbolische Charakter des Wortes*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 217) – sia per Benjamin segnatura, e che perciò esso divide il semiotico dal semantico e, al tempo stesso, fa sì che un segno possa essere ricondotto a una determinata interpretazione. Considerato da un'altra prospettiva, cioè dal punto di vista fisiognomico, il carattere segna il luogo di separazione tra gli estremi caricaturali, tra i difetti e gli eccessi della prefigurazione e della postfigurazione di una fisionomia, ma, al contempo, costituisce «il sole dell'individuo» (*die Sonne des Individuums*) (idem, 11 Sch.&Ch., p. 178), ossia l'unico tratto che raccoglie in sé tutti i predicati di quell'individuo. Come si vede il termine «carattere», in entrambi i domini in cui risulta operante nel vocabolario tecnico benjaminiano, presenta gli stessi elementi polari della dialettica che anima il «medio» all'interno di quel lessico, e cioè una speciale discontinuità e una altrettanto peculiare continuità.

Ora, tale idea di carattere come medio che separa e commette gli estremi dialettici dell'etica (interiorità / exteriorità, personalità / impersonalità) e della lingua (semantico / semiotico, ermeneutica / segno), può essere messa utilmente a confronto con quella visione formulata nella celebre *De hominis dignitate* (1486) di Giovanni Pico della Mirandola, secondo cui la creatura umana coincide essa stessa con un luogo mediale, e in particolare con il *medio cosmico*. La concezione della *humana natura* come *creatura media* è espressa già nel *De monarchia* di Dante, e troverà espressione ancora a lungo, sebbene con accenti e accezioni affatto diversi tra loro, in Francesco Giorgio e Nicola Cusano, Pascal e Leibniz (cfr. SPITZER, 1, pp. 277 n. 42, 278 n. 43).

L'antecedente di riferimento per tale visione risale tuttavia ben al di qua di Dante. Il peso della *Disputatio de Origenis salute* nella economia della *Oratio pichiana* (ne occupa più di un quinto e ne costituisce il nocciolo) mostra che la concezione dell'uomo come medio dell'universo sia da ricondurre al tema origeniano dell'uomo come «angelo indeciso» tra Dio e Lucifero. Proprio questo motivo viene infatti ripreso dal neoplatonismo ermetizzante del Rinascimento in senso positivo, come ciò che permette di fondare la tesi della «auto-trasformazione dell'uomo» (cfr. WIND, p. 44; CACCIARI, 3, p. 39 n. 1). Quanto però contraddistingue la posizione del Mirandolano, rendendola particolarmente rilevante per il nostro discorso sulla continuità e la discontinuità nel medio, è la affermazione della *eccezionalità ontologica* dell'uomo, per cui quest'ultimo da un lato viene definito «vincolo della realtà», medio del cosmo e dei suoi nessi (*copula mundi*), dall'altro, ma allo stesso tempo, punto di «rottura dell'unità del tutto», e dunque elemento che «non rientra nella struttura ontologica del reale» (GARIN, pp. 118, 305).

Esauriti tutti i modelli della creazione – si legge nella *Oratio* –, l'uomo sarebbe stato creato senza archetipo. A questi perciò – secondo una concezione che si dice Wittgenstein trovasse «ammirevole» (WITTGENSTEIN, 7, p. 91) – spetterebbe la elezione del proprio modello: se dal *medium mundi* in cui dimora per natura egli intenda portarsi in basso (*in inferiora*) o in alto (*in superiora*), ciò avviene a suo arbitrio – *pro tuo arbitrio*, confida il Creatore alla sua creatura (PICO DELLA MIRANDOLA, pp. 104-6). Diversamente dalla concezione rigidamente naturalistica e fatalistica del *De fato* (1520) di Pietro Pomponazzi, dove la eccezione di «un mondo umano a parte» è cancellata, e dove ogni evento umano, ricondotto a un tutto articolato tra cielo e terra, risulta la trascrizione terrestre di eventi celesti (GARIN, pp. 307, 308), per il Mirandolano la libertà dell'uomo, non soggetto al fato proprio perché non «riassorbito nella natura» (p. 305), trova il suo fondamento in quello speciale statuto ontologico che lo definisce appunto medio di separazione e commessura. Da qui, la polemica pichiana contro la determinazione da parte degli astri, nel tentativo di «dissociare» il tema dell'uomo *che fa e si fa* «da ogni addentellato astrologico», e di isolare in genere l'elemento razionale dall'elemento mitico (pp. 81, 297, 301, 307).

Tuttavia, secondo la lettura di Ernst Cassirer (cfr. p. 118), ciò che distingue le dottrine astrologiche rinascimentali da quelle antiche è – tra gli altri elementi di contrasto – il fatto che le prime non sposino un rigido determinismo. Come mostrano Erwin Panofsky e Fritz Saxl, già nel XIII

secolo Guglielmo di Alvernia, in conformità al tomistico *inclinant astra, non necessitant*, attribuisce alla sola incapacità dell'uomo – sostanza ricettiva (*aufnehmende Substanz*) (PANOFSKY, I, p. 26) – l'influsso negativo degli astri, i quali – sostanza attiva (*wirkende Substanz*) (*loc. cit.*) – non possono di per sé (*an und für sich*) che influire positivamente; e Dante – ci ricorda Franz Boll – seguendo fedelmente (*treulich*) lo stesso principio di Tommaso, non nega (*nicht leugnet*) l'influsso dei corpi celesti ma lo circoscrive (*einschränkt*) (BOLL, p. 39), quando nel Canto XVI del *Purgatorio* prende in prestito la voce di Marco di Lombardia per affermare il primato ultimo del libero arbitrio sulle inclinazioni date dalle stelle (*Lo cielo i vostri movimenti inizia; | non dico tutti, ma, posto ch'ì' 'l dica, | lume v'è dato a bene e a malizia, | e libero voler*) (DANTE, XVI, 75-6, p. 476); mentre il pensatore rinascimentale Matteo Palmieri, pur lasciando in vigore il *fatalistischer Gehalt* del credo astrologico antico (così Panofsky e Saxl), fa in modo che quel fatalismo risulti armonizzato (*harmonisiert*) con il dogma cristiano del libero arbitrio (PANOFSKY, I, p. 26 n. 2).

Ma la astrologia si svincola da un rigido determinismo ben prima del momento individuato – sulla scorta di Panofsky e Saxl – da Cassirer, ovvero ben prima del «tentativo rinnovatore» di Marsilio Ficino (GARIN, p. 117). Se quest'ultimo, accanto a una filiazione *naturale* dai pianeti, riconosceva una filiazione *elettiva* (*Wahlplanetenkindschaft*) (PANOFSKY, I, p. 38 n. 2), secondo la quale l'uomo «può mettersi sotto l'influenza ora dell'una ora dell'altra stella» (E. Cassirer, cit. in GARIN, p. 117), è altrettanto vero che già la astrologia antica presenta degli orientamenti che si discostano da un mero atteggiamento fatalistico. Lo ha eloquentemente mostrato Eugenio Garin, rinvenendo, tra le influenze di Plotino e Proclo nella produzione ficiniana, la traccia significativa del principio fondamentale di quella antica arte ieratica che, usando della simpatia universale – ossia della relazione mimetica tra cose terrestri e celesti –, attraverso la composizione di immagini simili al loro modello superiore, sapeva attirare, trattenere e addirittura afferrare la corrispondente potenza divina (p. 121). Tracce eloquenti di questa tradizione in Ficino sono state rinvenute da Garin nelle «magiche seduzioni» (*magicas illecebras*) che nascerebbero dove la materia, disposta per imitazione in modo conveniente (*opportune parata*), cioè secondo *congruitates* formali, «esercita un richiamo, si apre, trae a sé, seduce [...] le forze e gl'influssi stellari» (*loc. cit.*; cfr. WARBURG, pp. 83-4).

Ora, proprio questa antica tecnica imitativa è alla base della teoria delle *electiones*. Essa si distingue dalla teoria della genitura come la scelta della

stella da parte dell'uomo si contrappone alla scelta dell'uomo da parte della stella (GARIN, pp. 126, 131). Ma, «al di fuori di una rigida interpretazione della teoria della natività», la determinazione dei rapporti con gli astri – non solo nel momento della nascita ma anche e soprattutto in quello della interrogazione e della scelta – non esclude che il sapiente possa «rovesciare la situazione» (pp. 127, 131, 132); a ben vedere, quest'ultima costituisce piuttosto la «condizione» dell'opera magica per cui l'astrologo costringe la stella eletta per la nuova nascita attraverso le «imitazioni» e la «forza delle immagini astrologiche» (pp. 127, 129, 134). Il calcolo della situazione nel sistema cosmico delle corrispondenze è cioè solo il dato da cui muovere per invertire il processo di determinazione *dalla stella all'uomo* in quello elettivo *dall'uomo alla stella* (p. 129). Nelle *electiones*, quindi, al momento del calcolo della situazione celeste si affianca un secondo, che coincide con la ricerca di un piano posto «oltre le determinazioni necessarie» (p. 130). Dunque: la *situazione* «non chiude l'individuo per sempre» (p. 131).

La ricostruzione di Garin lascia emergere un dato da sempre presente nella astrologia, un «contrasto intimo dell'astrologia stessa» (p. 133), quello, appunto, tra teoria della natività e teoria della elezione. In certi momenti della sua storia, lì dove è posto l'accento sulle tecniche per «operare e vincere gli astri», «si sfiora un rovesciamento» della prima da parte della seconda (*loc. cit.*). In fondo, quel contrasto non è che la lotta intorno alla interpretazione degli astri come *signi* che presuppongono al fondo della natura un principio vitale che in sé eccede e oltrepassa le forme pur fissandosi sempre di nuovo in esse; o, al contrario, come *cause* che chiudono la realtà in una rigida concatenazione instaurando un rigido determinismo fisico (p. 134). Sono quindi in gioco due diverse visioni del mondo, che Pico – questo il limite indicato da Garin – non sembra sapere cogliere nella sua «brutale» condanna delle *electiones* come strumenti venali (p. 135). Tuttavia – il suggerimento di Garin ci sembra decisivo – proprio la concezione che la teoria delle elezioni sottende sembra aprire inattese possibilità di sviluppo a un aspetto centrale della teoria del Mirandolano, quale la libertà di scelta del proprio modello da parte della creatura umana. Garin si chiede se la dimensione in cui si muove la teoria delle elezioni, quella che cioè si estende oltre le determinazioni necessarie, non rappresenti «alla fine un estendere a tutta la natura quell'immagine che, nel discorso dell'86, [Pico] aveva riservato all'uomo» (*loc. cit.*). Sulla linea di questo svolgimento radicale del pensiero pichiano, implicito nella teoria delle elezioni, Garin poteva formulare la seguente osservazione: «Non una specie condiziona la

condotta, ma una libera scelta opta per una specie: una vita vivente, una nuda esistenza, si sceglie un volto» (*loc. cit.*).

La idea benjaminiana del carattere può essere avvicinata muovendo da questa scelta della specie e del volto. Si tratta anche in questo caso di una elezione, ma *una elezione che anziché condurre dal medio naturale a una certa situazione, muove dalla situazione naturale e destinale al medio storico e etico*. Si tratta cioè di *un eleggere dimora nel medio*. La *electio* qui non porta a una ulteriore situazione in fondo omogenea alla prima, ma, attraverso un salto, a una seconda nascita, più autentica di quella semplicemente naturale poiché insorga nel chiasma etico tra ciò che è naturale e ciò che è storico, dove ogni elemento riconducibile alla prima categoria viene colto nel suo trapassare nell'altra, e la qualità connaturale si fa segnatura storica: una vita – direbbe Benjamin – scorcia in sé, divenendone cifra monadica, un'epoca (BENJAMIN, 58 *Th.*, XV (1), pp. 26-7). La singolare operazione del carattere benjaminiano, dunque, alla *messa in situazione* (GARIN, p. 127), cioè alla determinazione dei rapporti con gli astri e quindi del temperamento individuale (p. 131), non fa seguire la elezione di una nuova stella, la rinascita in un nuovo carattere sotto una diversa potenza cosmica destinante; piuttosto, attua la *riduzione*, se non la *estrazione di radice della propria situazione, del proprio stato* («Reduktion wenn nicht Radizierung ~~der Situation~~ des eignen Zustands») (BENJAMIN, 39, p. 219). Da qui la tonalità distruttiva della concezione del carattere in Benjamin.

Radizierung e *Reduktion*, si è detto (*supra* II, 5, 13), sono i nomi di una vera e propria opera di minorazione. È così che «il carattere distruttivo», *der destruktive Charakter*, mette in atto un singolare rovesciamento della situazione in cui si trova, secondo una strategia di liberazione che si potrebbe accostare all'ὥς μὴ, il *come non* paolino (*supra* II, 4, 7-8). Egli non guarda verso uno stato ulteriore, ma semplicemente si pone in una zona neutrale rispetto a ciò che esercita il potere sulla situazione data (*das Mächtige*) (BENJAMIN, 39, p. 222). Questa neutralizzazione può aprire il luogo di un libero uso del proprio, può fare spazio (*Platz schaffen*) (idem, 40, p. 95; idem, 39, p. 219) perché si dia un passaggio immanente verso l'aver luogo della situazione stessa.

Il carattere distruttivo riduce in rovina l'esistente (*das Bestehende legt er in Trümmer*) (idem, 40, p. 97; idem, 39, p. 222) in quanto situazione già determinata e senza vie di uscita. Ma, questo, non per amore delle rovine (come farebbe

un comune distruttore), bensì della via che vi passa attraverso (*nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht*) (idem, 40, p. 97; idem, 39, p. 222). Proprio la visione della via che attraversa le rovine fa del carattere che qui si delinea, non l'opposto di un creativo, cioè un mero distruttore, bensì, in un certo senso, un *contemplativo*. Poiché non vede nulla di duraturo (*sieht nichts Dauerndes*) (loc. cit.; idem, 40, p. 96), egli legge passaggi ovunque (*überall Wege*) (idem, 39, p. 222; idem, 40, p. 96), anche dove altri scorgono solo muraglie o montagne (*Mauern oder Gebirge*) (idem, 39, p. 222; idem, 40, p. 96). Il carattere distruttivo esperisce ogni situazione all'incrocio (*immer am Kreuzweg*) (idem, 39, p. 222; idem, 40, p. 97), cioè nel chiasma *tra necessario e contingente*, per trovarne il punto di cesura e disarticolazione. Egli dice infatti: *Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt* – Nessun istante può sapere cosa porta il prossimo (loc. cit.; idem, 39, p. 222). Da qui un singolare fatalismo che si distrugge in ogni istante, e una ironica indifferenza che porta in sé la eco lontana di provenienza stoica (cfr. GOLDSCHMIDT, 2, pp. 137, 177). Come infatti il movimento della azione stoica è *transformation sur place, passage du même au même* (pp. 55, 176, 58 n. 1, 129-32), così il carattere distruttivo si tiene, in ogni situazione, sul confine che la determina e nel punto neutrale che può revocarla in quanto semplice avere luogo della situazione stessa. Tale zona neutrale è lo spazio vuoto (*der leere Raum*) (BENJAMIN, 40, p. 95; idem, 39, p. 220), che il carattere ricerca tra necessità e contingenza, poiché questa cesura disarticolante nelle modalità dell'accadere – tra «non può non essere» e «può non essere» – è la sua vera dimora. Tale *dimora etica nel tempo* può essere definita come *il limite che determina e revoca* una certa situazione storico-naturale. Non è il passaggio per un altrove, dunque, a essere qui in questione. Ma *un certo vuoto*, per il quale il carattere può trovare la giusta distanza con sé, un *accord constant avec soi-même* (GOLDSCHMIDT, 2, pp. 133-4).

Se, quindi, con la lettura estensiva della *Oratio* proposta da Garin alla luce della teoria delle elezioni, tutte le creature finiscono per scegliere il proprio modello, determinando, in ultima istanza, la propria dignità, l'elemento precipuo della *dignitas* umana consiste non tanto nella possibilità di scelta bensì nel riconoscimento della più semplice *mancaza di rango*, cioè nel *riconoscimento di una minorità essenziale* verso cui le altre creature sarebbero in un certo senso cieche. Attraverso tale riconoscimento l'uomo può entrare in una tensione armonica con se stesso, con se stesso stabilendo un accordo, e apprendendo così, in termini hölderliniani, a *usare liberamente del proprio*. Eleggere la dimora abituale nello spazio vuoto della mancanza di rango non significa scegliere come muoversi irresponsabilmente tra i gradi

nella gerarchia cosmica, ma *riconoscere la dignitas umana come minorità, ovvero come dimora etica nel vuoto della originaria assenza di rango.*

La minorazione, in quanto opera di estrazione e riduzione messa in atto dal carattere distruttivo, disattiva il meccanismo che lega carattere e destino, e così neutralizza la valenza demonica e destinale del carattere. Questa disattivazione del dispositivo destinante conduce alla visione del carattere (*Vision des Charakters*). E la visione del carattere – scrive Benjamin in *Schicksal und Charakter* (1921) – è «liberante» (*befreiend*). Esiste una *alta serenità* (*hohe Heiterkeit*) che è il sublime della *Charakterkomödie* (BENJAMIN, *II Sch.&Ch.*, pp. 177, 178):

Die Erhabenheit der Charakterkomödie beruht auf dieser Anonymität des Menschen und seiner Moralität mitten in der höchsten Entfaltung des Individuums in der Einzigkeit seines Charakterzuges.

(BENJAMIN, *II Sch.&Ch.*, p. 178)

{La sublimità della commedia di carattere posa sull’anonimia dell’uomo e della sua moralità nel mezzo del più alto dispiegarsi dell’individuo nella unicità del suo tratto caratteristico.}

La *commedia del carattere* – non soltanto “commedia di carattere” come genere drammatico – designa qui una speciale dialettica. Il sublime viene raggiunto infatti nel punto medio di massima tensione tra la anonimia senza colore (*farblos*) (BENJAMIN, *II Sch.&Ch.*, p. 178) e la irripetibile unicità del tratto caratteristico. L’idea del carattere, considerata alla luce della commedia, consiste esattamente nella esposizione di questo gioco mediale tra singolarità e anonimato, proprietà e improprietà, unicità e ripetizione.

In tale orizzonte, perciò, il carattere non definisce una identità personale. Non rileva, cioè, in quanto vita interiore dell’uomo inteso empiricamente (*Innenleben des empirisch vermeinten Menschen*) (*loc. cit.*); bensì in quanto pura singolarità colta «nel mezzo del più alto dispiegarsi dell’individuo nella unicità del suo tratto di carattere» (*mitten in der höchsten Entfaltung des Individuums in der Einzigkeit seines Charakterzuges*) (*loc. cit.*). Ma questa pura singolarità è il tratto che tutti i predicati dell’individuo raccoglie in sé, senza costituire a sua volta un predicato ulteriore. Poiché «tutti i predicati» non è un predicato. In questo senso la via per cui l’uomo si raccoglie in sé, nel suo unico tratto solare, è la stessa che lo disperde nel fuori, nella anonima estensione senza colore. L’uomo che dimora nel medio del

proprio carattere percorre costantemente il crinale tra raccoglimento e dispersione, tra proprio e comune. È divenuto, cioè, egli stesso medio. Egli somiglia finalmente a sé. Come si deduce dall'insegnamento ippocratico, che nella analisi del volto del paziente raccomanda di notare in primo luogo la *somiglianza al sé abituale*, tale somiglianza si rivela «cifra di immortalità» (*likeness is a token of immortality*), mentre la dissimiglianza a sé è il segno più fatale (*unlikeness to oneself is the most mortal sign*) (STIMILLI, 2, p. 37).

La interpolazione del carattere tra gli estremi caricaturali che lo sguardo dialettico ha isolato nella commedia permette di cogliere – mutuando una formula di Annibale Carracci (cfr. p. 49) – la «perfetta deformità» di un individuo. Ovvero, *l'equilibrio di una perfetta depropriazione che cristallizza la fisionomia tra comune e proprio*. Questo è quanto si può conseguire nella genuina «opera di ricomposizione della propria identità» (idem, 1, p. 72). *Il carattere, dunque, ricomposto in una sorta di seconda e più vera nascita storico-naturale, è la perfetta minorità del proprio in cui il medio assolve la singolarità e la rende comunicabile. Assolutizzazione e comunicazione del carattere si compiono nel luogo mediale tra proprio e comune*. Ancora una volta il medio si rivela luogo di separazione e commessura.

VI. *Dimora*

Il bicchiere non è, infatti, per la mosca, una cosa, ma ciò attraverso cui vede le cose.

Ma, evidentemente, la accezione del medio come luogo di separazione e commessura ci pone di fronte a una figura originaria e ricorsiva del pensiero occidentale. Il suo inizio è segnato infatti dal motto eracliteo ἦθος ἀνθρώπου δαίμων. Non è forse un caso che proprio questo motto, che condiziona ogni meditazione sul carattere, sembri sottendere una simile idea di medio.

Solitamente il frammento viene inteso in modo conforme alla traduzione data nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz: «seine Eigenart ist dem Menschen sein Dämon (*d. h. sein Geschick*)» (DIELS-KRANZ, I, Fr. B 119, p. 177) – ovvero, «la propria maniera di essere è per l'uomo il suo demone (*id est il suo destino*)». Tuttavia le interpretazioni di ἦθος si dividono. Alcuni – e sono i più – lo rendono con «carattere». Così, appunto, Diels (*seine*

Eigenart), Mondolfo (*carattere, natura personale, maniera di essere*) (cfr. HERACLITUS, 2, p. 178), Serra (*modo di essere*) (91, p. 43), Robinson (*a person's character*) (idem, 3, 119, p. 69). Altri – tra cui Bruno Snell – hanno invece ricordato che ἦθος, prima che «carattere», significa semplicemente «dimora abituale» (SNELL, 1, pp. 137-8): ἦθος ist ursprünglich der gewohnte Aufenthaltsort für Menschen und Tiere, das Bewohnte und Gewohnte (p. 138) – «ἦθος è in origine l'abituale dimora per uomini e animali, l'Abitato e l'Abituale». Si ricava da tale lettura un primo elemento che ci sembra decisivo: ἦθος sarebbe dunque *habitus*, cioè che si ha abitualmente, l'abito e l'abitudine. Snell opta per questa più originaria accezione del termine poiché «carattere», invece, sottolinea sempre il volere (*betont immer den "Willen"*); e dell'umano volere e agire in senso proprio – cioè di un io che spontaneamente agisce procedendo da sé (*ein spontan aus sich heraus handelndes Ich*) (loc. cit.) – Eraclito non parla da nessuna parte (*Von dem eigenen Wollen und Handeln des Menschen spricht Heraklit aber nirgends*) (p. 137).

La traduzione di Colli sembra tenersi in equilibrio tra le due prospettive appena delineate: l'ἦθος di un uomo inteso come «la propria qualità interiore» (HERACLITUS, 1, 14 A 112, p. 103), infatti, indica al contempo qualcosa di caratteristico della maniera di essere del singolo uomo (la *suitas*, si potrebbe dire traducendo alla lettera ἦθος), e il luogo interno in cui l'uomo ha la propria dimora abituale. Tale «interiorità», però, in sostanziale accordo con quanto precisato da Snell, è qui «estranea al principio di individuazione» (COLLI, 3, p. 164), dunque al «carattere» comunemente associato alla volontà e alla identità.

La lettura del frammento eracliteo data da Heidegger (HEIDEGGER, 7, pp. 354-6) riconduce ἦθος al senso di «dimora» (*Aufenthalt*), «luogo dell'abitare» (*Ort des Wohnens*) (p. 354). Per caratterizzare ulteriormente tale luogo questi richiama il passo del *De partibus animalium* aristotelico (cfr. HERACLITUS, 1, 14 A1, 136, pp. 124-5) in cui si dice che agli stranieri desiderosi di incontrarlo, sorpresi di trovarlo presso un forno a riscaldarsi, Eraclito si rivolse invitandoli a entrare senza timore: poiché «anche qui sono gli dei» (εἶναι γὰρ καὶ ἐνταῦθα θεούς). Questo luogo del tutto quotidiano e inappariscnte (*ein recht alltäglicher und unscheinbarer Ort*) (HEIDEGGER, 7, p. 355) – chiosa Heidegger – pone sotto un'altra luce la dimora del pensatore (*stellt den Aufenthalt (ἦθος) des Denkers in ein anderes Licht*). La «atmosfera» di questo pensatore (*Atmosphäre dieses Denkers*) – ovvero ciò che identifica il suo elemento, il suo *milieu*, vorremmo dire – promana da un luogo quotidiano,

geheuer, «usuale», che non suscita stupore (*Sensation*) (p. 356). Per cui Heidegger traduce il motto eracliteo sottolineando il gioco dialettico dei contrari ἦθος e δαίμων, sciogliendoli, quindi, dal rapporto causale e diacronico in cui li si legge solitamente (cfr. HERACLITUS, 3, pp. 159-160), quasi il carattere fosse ciò da cui scaturisce il destino o il destino ciò da cui dipende il carattere. Ecco dunque il frammento nella traduzione di Heidegger: *Der (geheure) Aufenthalt ist dem Menschen das Offene für die Anwesenung des Gottes (des Ungeheuren)* (HEIDEGGER, 7, p. 356) – «La dimora (usuale) è per l'uomo l'Aperto alla presenza del dio (del non-usuale)». Ciò che, agli occhi di chi è estraneo al luogo usuale, si presenta come spazio chiuso alla meraviglia è, invece, per chi lo abita in modo genuino – e in particolare per colui che pensa – il luogo stesso di apertura alla meraviglia.

In particolare per il colui che pensa: poiché, secondo la interpretazione che del frammento dà il giovane Colli, solo «per la conoscenza» si stabilisce una «eguaglianza tra uomo e dio» (COLLI, 1, p. 42). In questa prospettiva – a differenza della lettura heideggeriana – tra ἦθος e δαίμων non si delinea una contrapposizione ma piuttosto una tendenziale coincidenza. Coincidenza che si realizza solo lì dove l'«ἦθος umano» divenga «ἦθος conoscitivo divino» (*loc. cit.*). La distinzione che divide i due tipi di ἦθος, ma che viene vanificata nel pensatore, è quella che un altro frammento eracliteo stabilisce proprio in virtù dell'aver o non avere la γνώμη, gli «strumenti del conoscere»: ἦθος γὰρ ἀνθρώπειον μὲν οὐκ ἔχει γνώμας, θεῖον δὲ ἔχει – «La qualità interiore umana, invero, non possiede gli strumenti del conoscere, ma quella divina li possiede» (HERACLITUS, 1, 14 A 40, pp. 52-3).

Della lettura heideggeriana è possibile trovare una conferma indiretta nel noto passo del *Theaetetus* che recita: ὑπερφυῶς ὡς θαυμάζω τί ποτ' ἐστὶ ταῦτα [*scilicet* τὰ φάσματα], καὶ ἐνίοτε ὡς ἀλητῶς βλέπων εἰς αὐτὰ σκοτοδινίῳ (PLATO, *Theaetetus* 1, 155c, p. 68) – «straordinariamente io mi meraviglio di quello che siano queste [*scilicet* le apparenze], e se talora veramente fisso la attenzione su di esse, provo vertigine». Nel tradurre seguiamo la indicazione di Manara Valgimigli che individua in φάσματα (155a, p. 66) ciò a cui si riferisce ταῦτα. Lo stesso Valgimigli precisa in nota come vada inteso qui il termine: «φάσματα dice lo scolio, perché ingannevoli: no, perché φαίνεται, semplicemente» (*idem*, *Theaetetus* 2, p. 58 n. 2). Al baluginare in Teeteto della meraviglia – sentimento che questi esprime con le parole appena richiamate – Socrate risponde: «non altra origine ha

la filosofia che questa» – οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη (idem, *Theaetetus* I, 155d, p. 68). *Quale origine del pensiero si pone, dunque, una meraviglia per ciò che è più comune, per ciò che semplicemente appare.* (Ma, forse, non solo il cominciamento, anche il terminare del pensiero – «il suo fastigio estremo», come è stato scritto – non è cosa diversa da un trasalimento, benché l'opera filosofica possa trovare luogo solo *tra* questo primo e ultimo meravigliarsi, ovvero nello «spegnimento della ispirazione».)

Come Colli distingue tra ἦθος umano e ἦθος conoscitivo divino (in quanto solo in quest'ultimo diviene possibile la coincidenza tra uomo e dio), così Goldschmidt, a proposito del metodo di Platone, contrappone il *vulgaire* al *dialecticien*: per il volgare – in cui possiamo riconoscere l'estraneo al luogo usuale e chi non possiede gli strumenti conoscitivi –, il mondo sensibile è di una evidenza che esime da ogni stupore; per il dialettico, gli oggetti del sensibile – e cioè, come abbiamo precisato, le cose più comuni – sono ambivalenti e lasciano presagire un senso nascosto (cfr. GOLDSCHMIDT, I, pp. 91-2). In fondo, recita uno sferzante motto colliano, *chi non ha sguardo per l'apparenza è incline alla calunnia* (COLLI, 3, p. 236).

Cogliere lo straordinario in quello che semplicemente appare vuole dire dimorare nell'usuale osservandolo dall'esterno (*von außerhalb*), cioè come vuole Wittgenstein, *sub specie aeternitatis*, dove, però, non è in questione – lo si è visto (*supra* II, 4, 19) – una durata infinita, bensì l'eterno di chi vive nell'ora abituale (*dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt*) (WITTGENSTEIN, 2, 6.4311, p. 174; idem, I, p. 175). Come uno straniero è colui che pensa. Solo che questa estraneità è proprio ciò che dà accesso al giusto risiedere nel luogo abituale, alla giusta distanza con le cose quotidiane, che non va confusa, perciò, con la estraneità di chi semplicemente resta all'esterno, come insensibile, per poi lasciarsi assimilare e stordire dalla apparente evidenza del luogo abituale. Siamo perciò di fronte a due differenti accezioni di *esteriorità*: la prima indica semplicemente una regione esterna, al di là di un certo dominio; la seconda individua, nel dominio stesso, una regione inassimilabile e eterogenea. In questo senso, Deleuze scriveva *il faut distinguer l'extériorité et le dehors* (DELEUZE, 9, p. 92), definendo il *dehors* (che corrisponde alla seconda accezione di esteriorità) non come mera *extériorité* (corrispondente alla prima accezione), cioè un luogo *al di fuori* di un certo dominio, ma piuttosto come *il fuori di* questo dominio (p. 90).

In questi termini l'ἦθος designa davvero il dominio dell'etica, e, viceversa, il vivere bene è dimorare nel modo giusto nel proprio luogo abituale. La annotazione di Ludwig Wittgenstein datata 7 ottobre 1916, cui sopra si alludeva, recita che il vivere bene, l'etica, è il mondo visto *sub specie aeternitatis* (*das gute Leben ist die Welt sub specie aeternitatis gesehen*) (WITTGENSTEIN, I, p. 175). «L'usuale modalità di osservazione – egli soggiunge – vede gli oggetti per così dire dal loro centro, la osservazione *sub specie aeternitatis* dall'esterno» (*Die gewöhnliche Betrachtungsweise sieht die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte, die Betrachtung sub specie aeternitatis von außerhalb*) (loc. cit.). Alla luce del penetrante sguardo wittgensteiniano, potremmo dunque rileggere il motto di Eraclito come segue: *dimorare nel più intimo del proprio luogo abituale (del mondo sensibile), coglierlo nel suo medio (nel medio dell'empiria), significa viverlo dall'esterno, ossia sub specie aeternitatis; vivere il proprio luogo abituale secondo l'ἦθος conoscitivo significa porsi nel fuori di quel luogo, esteriorità da cui, solo, si ha accesso al vero medio del sensibile. Questa esteriorità è il conoscibile puro.*

VII. Separazione

Die Komplikation wird Einfachheit, das Fatum Freiheit.

La figura di una divisione che unisce rivive nella traslitterazione della parola δαίμων che Goethe compì nel tentativo di liberare tale termine da ogni eco cristiana (cfr. STIMILLI, 2, p. 112). È noto infatti come egli, nella sua autobiografia, intese nominare con *dämonisch*, «demonico», qualcosa di innominabile che non si lascia definire secondo una logica articolata per opposizioni dicotomiche (cfr. idem, I, pp. 95-6). Così, dichiarando di seguire l'esempio della antichità, un noto passo identifica questo principio demonico con qualcosa che non è né umano né demoniaco né angelico; un principio che interviene tra tutti gli altri principi per separarli (*zu sondern*) e unirli (*zu verbinden*) a un tempo (J. W. Goethe, cit. in BENJAMIN, 24 Wahl., p. 150). In questa natura ambigua siamo in grado di riconoscere i tratti distintivi del principio topologico che abbiamo analizzato in quanto *medio*, ovvero luogo di separazione e commessura. Nel gesto goethiano della *traslitterazione* sembra quasi di potere vedere in faccia quella forza senza nome, poiché veramente demonica è la parola che – come ha osservato Davide Stimilli (STIMILLI, 2, p. 113) – si presenta nella veste sfingea della traslitterazione conservando intatto l'enigma del suo significato. Acquisendo la forma di

una pura resistenza a esporre il suo lato semantico, e mostrando quello nudamente semiotico, cioè eminentemente intraducibile e quindi impenetrabile, un nome in genere è demonico in quanto non si lascia leggere se non nella sua resistenza alla lettura e alla traduzione.

Anche in Hölderlin – che secondo Colli seppe penetrare assai più a fondo di Goethe nello spirito greco – sono riconoscibili, in diversi ambiti della sua opera, le tracce di una divisione che commette. «Goethe non ha capito i Greci» (COLLI, 2, p. 88) – suona così il reciso giudizio che Colli pronunciò in un quaderno del 1957. Segue una serie di telegrafiche e puntualissime osservazioni, che confluiranno poi in un aforisma di *Dopo Nietzsche* (1974) (idem, 4, pp. 147-8). Si legge che Hölderlin sarebbe «l'unico moderno» a avere «realizzato» la Grecia», e che in questi si compirebbe la «scoperta della Grecia autentica», nella più netta «estraneità alla Grecia apollinea di Winckelmann-Goethe-Schiller». Ciò gli fu possibile – precisa Colli in modo significativo per il discorso che qui ci interessa – proprio per la «qualità del suo ἦθος», che gli permise di «staccarsi» e «prescindere completamente dal nostro mondo», per giungere così a una «comprensione diretta» di quello greco (idem, 2, p. 89). Allo stesso tempo, la separazione dal proprio ambiente diviene immediato accesso al proprio ἦθος, l'elemento autentico dell'individuo.

Seguendo questa prospettiva è in Hölderlin che si dovrebbero ricercare le tracce più eloquenti e genuine della grecità nel moderno, tracce la cui purezza risulta in questo autore tanto più sorprendente in quanto non mediata dalla filologia (cfr. *loc. cit.*; idem, 4, p. 148). Il rapporto con il proprio demone, il δαίμων, costituisce una di queste tracce. La singolare forma etica hölderliniana, «la qualità del suo ἦθος», rappresenta ciò che garantisce al poeta l'accesso a quel mondo arcaico. Egli – questo sembrano volerci dire gli appunti colliani – esperisce come un greco la prossimità e la distanza del dio che ognuno può ritrovare forgiate per sempre nei celebri versi iniziali di *Patmos: Nah ist | Und schwer zu fassen der Gott* – «Vicino è | E difficile da cogliere il dio» (HÖLDERLIN, 5, p. 666). Per il modo di vivere il suo luogo abituale, per la estraneità in cui vive il suo mondo, Hölderlin ebbe accesso diretto a quello greco. In esso questi trovò il proprio elemento, insieme contemporaneo e arcaico.

Hölderlin «vede il dio greco» e «soprattutto l'uomo-dio» (COLLI, 4, p. 148); coglie cioè quella relazione, immediata nel medio etico, sancita dal motto

eracliteo come una «eguaglianza tra uomo e dio» (idem, 1, p. 42); una coincidenza, o – topologicamente – una contiguità, raggiunta tramite il salto «conoscitivo» che, per Colli, assicura a Hölderlin la vetta da cui, nella sua umiltà suprema, domina tutte le grandi personalità del suo tempo, compresi i filosofi. (Una analoga incontrastata superiorità gli è riconosciuta peraltro in più occasioni anche da Benjamin) (cfr. BENJAMIN, *10 Begr.*, pp. 28, 114 n. 280).

Di natura conoscitiva è dunque il salto, il «dislivello» che separa Hölderlin dal suo ambiente, ponendolo all'esterno, e avvicinandolo alla figura dell'uomo-dio che egli rappresentò nell'*Empedokles*. Questa cesura individua, nell'ἦθος holderliniano, la discontinuità che lo eleva al rango di «ἦθος conoscitivo» (COLLI, 1, p. 42). La «eterogeneità radicale, anomala, dell'individuazione» (idem, 4, p. 147) non è altro che un simile salto. Abbiamo visto infatti che ἦθος viene tradotto da Colli con «qualità interiore», alludendo a una «interiorità» che resta però «estranea al principio di individuazione» (idem, 3, p. 164). Questa estraneità porta il segno del *fuori* del luogo usuale che, se afferrato compiutamente, dà accesso immediato al proprio elemento, al medio di quanto si è usi abitare. Ma questo elemento più intimo, raggiungibile solo per un salto, non è che il dio, il quale per questo viene definito vicino e arduo da cogliere, prossimo e lontano. In tale modo si compie la coincidenza eraclitea tra dio e uomo in Hölderlin.

Ciò individua chiaramente una declinazione importante del luogo mediale che qui si interroga. Da essa apprendiamo che la dialettica tra interiorità e exteriorità è di qualità eminentemente teoretica, conoscitiva. Hölderlin visse tale intima tensione direttamente, e seppe esprimerla nella mediazione del suo canto, che restituì quindi un divino non contaminato dal demonico, o un δαίμων di più alto rango rispetto a quello goethiano, almeno sul piano etico e conoscitivo.

È possibile rinvenire il segno di una tale superiore coincidenza dell'ἦθος con il δαίμων – cioè della dialettica della separazione che commette – in un abbozzo tardo che reca il titolo *Gestalt und Geist* (*Figura e spirito*):

Alles ist innig
Das scheidet
So birgt der Dichter

Verwegner! möchtest von Angesichts zu Angesichts

Die Seele sehn
Du gehest in Flammen unter.
(HÖLDERLIN, 4, p. 434)

{Tutto è interno
Questo scinde
Così il poeta salva

Temerario! vorresti faccia a faccia
Vedere l'anima
Tu vai in fiamme dentro.}

Le fiamme dello spirito (*δαίμων*) scavano l'interno e lo purificano nel momento stesso della scoperta della propria qualità interiore (*ἦθος*). È quello il momento dell'incontro faccia a faccia con la propria anima, il tempo della visione frontale (*von Angesichts zu Angesichts* | *Die Seele sehn*). Il poeta salva così (*So birgt der Dichter*) la propria figura e, costituendone il paradigma, quella umana in genere; ma non nella esternazione e nella comunicazione, messa in bella forma, di un qualsivoglia contenuto, bensì attraverso il rinvenimento e la esposizione, nella parola poetica, del luogo etico, ovvero di un paesaggio interiore scavato dalla fiamma spirituale, purificato da ogni residuo di individuazione, e per questo comune agli uomini. Ma tra quella visione dell'anima e questa erosione spirituale, tra la comprensione della propria interiorità e il vuotarsi dell'individuo, pare accendersi un dissidio insanabile. È a tale attrito che sembrano alludere i versi in esame. Il mondo – *Alles*, e dunque anche la comunità umana – non è, nel canto poetico, mera exteriorità da interiorizzare, una cosa da comprendere (proprio come l'anima non è una interiorità da exteriorizzare, una volontà da comunicare). Per la parola poetica il tutto è già sempre interno, ma un interno che accoglie e salva (*birgt*) perché purificato e vuotato dalla fiamma dello spirito, ovvero, come si è detto, da ogni residuo di individuazione. Proprio queste lingue di fuoco sono ciò che, nella interiorità del poeta, costantemente separa (*scheidet*) la figura (*Gestalt*) dallo spirito (*Geist*), il personale dall'impersonale, il proprio dal comune. La visione dell'anima non sarà dunque in contrasto con l'opera dello spirito, ma il compimento supremo di tale opera. L'anima, di cui il poeta intende venire a capo, cogliendola e fissandola in una visione, non è visibile che dalla dimora della qualità interiore, che infatti si definisce non tanto o non soltanto come figura personale, quanto piuttosto come luogo che accoglie – sia pure resistendovi, e perciò salvando la peculiarità della figura – la forza impersonale di depropriazione. Nei termini di Eraclito, l'*ἦθος* è

continuamente dilacerato dal δαίμων, poiché la apertura del luogo etico è dimora tra la proprietà di una figura e la comunità del tutto. Il luogo spirituale di questa scissione, in cui il tutto può avvenire, è appunto ἦθος.

La interiorità tratteggiata in questo tardo abbozzo hölderliniano viene interpretata corsivamente da Heidegger come «il cuore eterno», *das ewige Herz*, in cui pulsa *das Heilige*, «il sacro» (*Das Heilige ist die Innigkeit selbst, ist – «das Herz»*); a sua volta, il sacro è definito come *die Schrecknis der Allerschütterung*, «l'atterrire dello sconvolgimento del tutto» (HEIDEGGER, 3, pp. 72-3). Il senso generico di δαίμων corrisponde a questa accezione di «sacro» come potenza che atterrisce: «ciò che improvvisamente come un segno mandato dall'alto ci si presenta davanti, ciò che ci fa felici, ciò che ci atterra e piega» (*was plötzlich wie eine schickung von oben an uns herantritt, was uns beglückt, was uns betrübt und beugt*) (USENER, p. 291).

Ma il frammento hölderliniano offre una ulteriore chiave di lettura della dialettica tra ἦθος e δαίμων; non tanto perché questa volta essa è osservata nella prospettiva del poeta anziché – come fa Heidegger – da quella del pensatore; quanto piuttosto perché il ruolo intimamente lacerante del δαίμων sembra risvegliare il senso originario dello stesso termine greco. Nel frammento hölderliniano, il luogo spirituale della intima lacerazione etica e poetica è demonico nel senso etimologico, e δαίμων agisce davvero come «il laceratore, colui che scinde e divide» (da δαίωμα, appunto «divido») (cfr. AGAMBEN, 5, p. 117). Seguendo tale ipotesi abbiamo riconosciuto il segno demonico della separazione nel «das scheidet» di Hölderlin. Il fatto, poi, che questa separazione avvenga non tra un interno e un esterno, ma nell'interno stesso («Alles ist innig»), lo abbiamo inteso come un chiaro cenno verso quel luogo interiore che è l'ἦθος.

Percorrere il crinale lungo il quale, soltanto, si perfeziona la nascita etica o storica dell'individuo, significa venire a capo del principio stesso della scissione che sfugge demonicamente al soggetto ma che può essere afferrato come *stato di costitutiva minorità o di infanzia*. In un breve intervento del 1980, tale origine etica veniva individuata da Agamben nella *infanzia* quale nocciolo costitutivamente *non detto* custodito in ogni parola (idem, 3). Questa seconda infanzia, storica o etica, può essere quindi definita come una *intima esterioresità della lingua* che «mette in gioco», cioè pone in relazione di non coincidenza, tramite uno scarto e una discontinuità, l'uomo con il

linguaggio. L'infanzia presenta dunque la stessa struttura del medio che si sta qui indagando.

In una intervista del 1979, Carmelo Bene – cui l'abbozzo hölderliniano sopra trascritto doveva essere particolarmente caro, dato che figura come esergo in *La voce di Narciso* (1982), di cui costituisce il motivo conduttore (cfr. BENE, 3, pp. 11, 34-5, 130-1, 140, 148-9) – poteva affermare con la consueta lucidità: «Il demone non si immagina... il demone è l'indicibile, è quanto io non saprò mai dire di me stesso». Proprio a questa cesura della coscienza egli sembra alludere con una folgorante equazione, trascritta in un quaderno al termine di una serie di appunti telegrafici: «“La separatezza” = “L'immediato”» (idem, 1, [p. 18]). La formula fa la sua apparizione in una pagina di osservazioni su quelle che potremmo chiamare le dimensioni costitutive dell'individuo (*corpo, anima, animus, mente*) (*loc. cit.*) considerate nel loro rilievo teatrale, cioè nel gioco etico per eccellenza. Il compito che Bene sembra assegnare all'attore è mettere in scena e dunque esporre – secondo una «parodia dell'eroe» e in genere del «ruolo» (*loc. cit.*), cioè della *persona* e del *carattere* prescritti da una determinata tradizione testuale o una specifica situazione drammaturgica – il luogo mediale dove l'ἦθος si presenta topologicamente come una *intima esteriorità*. In tale esposizione scenica la cesura demonica diverrebbe il luogo stesso di un immediato, e il fuori della coscienza la sua più interna apertura.

Fare emergere la minorità – che il soggetto non può semplicemente immaginare – in un volto, ma come cesura della espressione visiva; esporre la infanzia – che il soggetto non può semplicemente dire – nella parola, ma come cesura della espressione linguistica: ciò significa per l'individuo rintracciare la costante fonte inespressiva della propria fisionomia e del proprio discorso; o, in altri termini, decifrare la complicazione in cui si intrecciano carattere e destino, ritrovare cioè la semplicità etica in cui egli potrà forse per la prima volta compiere liberamente, cioè storicamente, la sua vera nascita.

VIII. *Quodlibet*

Io gioisco del mio essere, del mio essere così come sono.

In un seminario del 2008 sul *Soggetto*, Giorgio Agamben proponeva una possibile traduzione letterale di ἦθος: «suità» (*suitas*). Nel suo saggio sul pensiero del **se* (**swe*), egli inoltre ricordava che al riflessivo indoeuropeo (da cui il greco ἔ, il latino *se*, il sanscrito *sva*) è riconducibile anche ἔθος (e dunque ἦθος). Da qui la scelta traduttiva: ἔ-θος come «se-ità» o «su-ità».

Émile Benveniste ha osservato che la radice **swe*, riconoscibile appunto in ἔθος (cfr. BENVENISTE, 3, p. 331), fonda un insieme di derivazioni che si divide tra due linee concettuali: «D'une part – egli scrive – **swe* implique l'appartenance à un groupe de «siens propres», de l'autre il spécialise le «soi» comme individualité. L'intérêt d'une telle notion est évident, tant pour la linguistique générale que pour la philosophie. Ici se dégage la notion de «soi», du *réfléchi*. C'est l'expression dont use la personne pour se délimiter comme individu et pour renvoyer à «soi-même». Mais en même temps cette subjectivité s'énonce comme appartenance. La notion de **swe* ne se limite pas à la personne même, elle pose à l'origine un groupe étroit comme fermé autour de soi». E ancora: il tema **swe* implica a un tempo «distinction d'avec tout le reste, retranchement sur soi-même, effort pour se séparer de tout ce qui n'est pas le **swe* et aussi, à l'intérieur du cercle discriminatif ainsi formé, liaison étroite avec tous ceux qui en font partie. De là ce double héritage, à la fois l'ἰδιότης, l'être social restreint à lui-même, et aussi le *sodalis*, membre d'une confrérie étroite» (p. 332).

Comprendiamo meglio, in questa prospettiva, la lacerazione interna di Hölderlin nell'abbozzo su citato. La lacerazione che infiamma spiritualmente il poeta è appunto la separazione che attraversa originariamente e costitutivamente l'ἦθος. Essa, come si è detto sopra, non passa tra una interiorità e una exteriorità, ma nell'intimo. È il *sé* che si divide già sempre tra il proprio e il comune. (In questo senso Gilles Deleuze leggeva per analogia la *Cäsur* hölderliniana come il luogo di nascita della *fêlure du Je*, la origine della *passion constitutive du Moi*) (DELEUZE, 3, pp. 120, 118). La traduzione del frammento eracliteo proposta da Agamben può quindi legittimamente presentarsi nella forma seguente: «L'ethos, la dimora nel **se*, ciò che gli è più proprio e abituale, è, per l'uomo, ciò che lacera e divide, principio e luogo di scissione» (AGAMBEN, 6, p. 40).

In *Il linguaggio e la morte* (1982) lo stesso autore definisce ἦθος come la «esperienza più abissale» e al contempo la «più abituale» (idem, 5, p. 120); e, in un'altra occasione, tornando nuovamente sulla topologia del luogo abituale, egli pensa l'ἦθος come semplice «uso» in cui il singolo non esprime una proprietà individuale ma è colto lungo un crinale etico e ontologico, una *linea generationis substantiae* che ingenera incessantemente il sé tagliando il proprio e il comune. Decisivo è che il sé non venga pensato come un qualcosa di puntuale. Il singolo non è più identificabile in un punto, quasi fosse espressione di una proprietà che determina. Il singolo che abiti il crinale tra il proprio e il comune non può essere che una *singularità quodlibetale*. Come intendere dunque la sua maniera di essere, il suo ἦθος? «La maniera» stessa in cui questo essere quodlibetale «passa dal comune al proprio e dal proprio al comune si chiama uso – ovvero *ethos*». In questa prospettiva, il «libero uso del proprio» (*der freie Gebrauch des Eigenen*), che Hölderlin, nella lettera a Böhlendorf del 4 dicembre 1801, definì *das schwerste* («la cosa più difficile») (HÖLDERLIN, I, p. 531), non può certo significare disporre di sé come di una proprietà. L'ἦθος è appunto un «uso» del sé, e colui che usa del proprio sé non è un «soggetto» nel senso in cui la approssimativa astrazione giuridica parla di un “centro di imputazione di volontà e coscienza”. Colui che usi del sé si definisce nel costituirsi in una abitudine non meno che nel disfarsi di essa. Chi fa uso non è necessariamente persona capace in senso giuridico; e non solo non riveste il ruolo di *dominus*, ma neanche quello di *usufructuarius*. Nello stesso senso in cui l'individuo resta inassimilabile alla persona giuridica, così si potrà dire che il sé, come la vita in genere, è dato a tutti in uso, a nessuno in proprietà (*vitaque mancipio nulli datur, omnibus usu*) (LUCRETIUS, III, 971, p. 254).

L'ἦθος non individua dunque una sostanza, un presupposto essenziale, ma un «abito». L'abito è superficie. Veste analoga al περιέχον cosmico, *mundi cutis sive tunica*; o più semplicemente περιοχή, scorza del frutto (SPITZER, I, p. 186). L'ἦθος è il nostro *fuori*, la nostra περιοχή, il nostro περιέχον individuale; proprio come la veste o la cute del mondo è il περιέχον universale. Quest'ultimo è il ricettacolo cosmico che ogni cosa accoglie, la nuda estensione in cui tutto ha luogo e converge disperdendosi; quello è l'ἦθος in quanto superficie dell'individuo, l'avvenire quodlibetale delle proprietà singole e il loro istantaneo disindividuarsi e farsi comuni.

Il volto è tale perfetta superficie individuale, la ultima veste sotto cui non c'è davvero nulla. Tutto, lì, appare a fior di pelle, in una compiuta illatenza. Nel volto (non già nel viso espressivo, che è ancora una seconda epidermide, una espressione seconda) ci imbattiamo in una *superficie assoluta di contatto*, il campo dialettico individuato da una certa totalità di cesure inespressive. Dunque, la perfetta exteriorità superficiale (SPITZER, I, p. 200) di un uomo è il suo sé – *il fuori è il solo medio interiore*. (Si pensi alla lettura, sopra richiamata, del fuori come *fores*, cioè «alle porte», dunque *sulla soglia e al limite*.) Ma abito è anche la maniera esteriore, la abitudine. «Essere generati dalla propria maniera di essere – scrive Agamben – è, infatti, la definizione stessa dell'abitudine (per questo i greci parlavano di una seconda natura): *etica è la maniera che non ci accade né ci fonda, ma ci genera*». Qui la insorgenza genetica, la *nascita seconda* dell'uomo (che è *etica e storica*, e non coincide dunque con quella fisica e naturale), non può essere ricondotta né al proprio né al comune. Tale insorgenza è *Ursprung* in cui si scontrano e dividono costantemente il proprio e il comune. La seconda nascita fa della loro linea di separazione e scontro la sola patria, la sola terra di origine dell'individuo. A essa si fa ritorno come a quel luogo in cui si ingenera un *mai stato*.

IX. Assuefazione

... *perseverare nel proprio essere...*

L'estraneo è colui che non riconosce la peculiarità del luogo. La riconosce chi lo abita abitualmente. Ma questi, per non assuefarsi alle peculiarità del luogo e non obliterarle nella abitudine, deve in un certo senso rinnovare la sua estraneità e riconquistarlo quotidianamente. Questa riacquisizione costante dunque definisce la *dimora etica* come qualcosa di ben diverso da un dominio stabilito una volta per tutte. Ma ciò significa non solo che è necessario estraniarsi ogni volta per potere riconoscere come propria una dimora, ma anche e soprattutto che la proprietà – inappropriabile da parte di un individuo – di quella dimora è il suo semplice *essere abituale*, non la sua straordinarietà.

Appropriarsi di una dimora *in quanto meramente abituale* non ha alcun valore etico. Si può certo – ciò accade sovente – abbandonarla per poi farvi

ritorno e riconoscervi. Ma, in un certo senso, ben più che estraniarsi, è necessario *assuefarsi* per accedere al medio inappropriabile e più abituale della dimora etica. Questo intimo eccesso di usualità è il vero *fuori* a cui un luogo può aprire. Da qui si accede forse all'esterno di cui scrive Wittgenstein a proposito dell'etica come contemplazione (*Betrachtung*) del mondo *von außerhalb*, «dall'esterno» (WITTGENSTEIN, I, p. 175).

Assuefazione è portare sé a sé. Uno speciale tornare su se stesso. Questo ritorno non è un riportarsi al di qua di un confine dopo averlo oltrepassato. «Ritorno» – ed è in questa prospettiva che va letta la *continuità* in Benjamin, ovvero la *perseveranza*, l'*ausdauerndes Anheben* del suo metodo (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208) – vale qui piuttosto nel senso originario di *tornire* (*tornare* da *tornio*): «Il verbo *tornare* deriva *tornio* (gr. *τόρνιος*), dal nome, cioè, del semplice strumento del falegname che, girando in tondo e tornando sempre su se stesso, usa e consuma (*τόρνιος* appartiene alla stessa radice di *τείρω*, uso, come il verbo latino *tero* e l'aggettivo italiano *trito*) ciò che lavora fino a ridurlo in un cerchio perfetto» (AGAMBEN, 5, p. 118). La povertà di questo strumento e del suo stesso movimento apparentemente monotono, allude a una povertà essenziale e ben più radicale rispetto alla mera negatività. Agamben ha compiuto uno dei pochi tentativi – forse l'unico nel pensiero *stricto sensu* contemporaneo – di pensare questa povertà più profonda di ogni negativo. La esperienza di questa povertà per l'uomo non si può descrivere come il precipitare in un nuovo abisso, ma piuttosto come qualcosa che potrebbe aprirgli l'accesso al proprio luogo abituale, alla superficie assoluta dell'*ἦθος*. Questo luogo etico è un *locus historicus* dove la natura umana si mostra perfettamente senza destino, cioè non più lacerata dal *δαίμων*. Questa terra etica, di un *ἦθος* ancora indelibato, appare a noi estranei come *terra di miseria*, ma essa è anche *un'altra terra*, ancora sconosciuta. *Una terra al bordo della terra* (cfr. DARWICH, p. 33).

L'*ἦθος* è in tale senso il richiamo a una esperienza di povertà, e, vorremmo dire, di *minorità*, per la quale si ritorna in quella terra mai stata. Nessun *già stato*, ma solo questo *mai stato* può pretendere alla dignità di luogo originario. «Forse l'uomo – osserva Agamben – è ancora più povero di quanto si sia scoperto, nel punto in cui giunse ad attribuirsi l'esperienza della negatività e della morte come specifico patrimonio antropogenetico e a fondare su di essa ogni comunità e tradizione» (p. 121; cfr. pp. 121-3).

X. Contatto

Die irrationalen Zahlen sind – sozusagen – Einzelfälle.

il numero reale si rivela così irreal

Giorgio Colli sentì rivivere in Hölderlin la fiamma della sapienza greca. Ed è forse proprio in senso hölderliniano, ovvero alla luce della *Cäsur* delle *Anmerkungen zum Oedipus*, che va intesa la radicale critica che egli mosse alla «ragione errabonda», al «*logos* spurio» (COLLI, 3, pp. 162-3) in cui decadde precocemente il «*logos* autentico» (p. 164): «con la nascita – egli scrive di quest'ultimo – già è vicino il suo compimento» (p. 183). La critica di Colli culmina nel tentativo di porre nel nulla la definizione di limite su cui si fonda – a suo dire per una «astuzia utilitaria» (p. 224) – la matematica moderna. In tale concetto egli vide uno dei più chiari segni di quell'errare ormai millenario del $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ in cui la ragione è stata «costretta e piegata nella direzione dell'utile» (p. 223). Sono qui in gioco due diverse concezioni del continuo e del discontinuo.

Nei quaderni in cui sono raccolti i materiali che gravitano intorno a *Filosofia dell'espressione* (1969) – l'opera in cui quella critica venne esplicitamente formulata – si può leggere, in merito alla definizione del campo dei numeri reali:

La quantità discontinua è il *numero* (intero), che è un $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ della quantità. [...] I numeri reali (distinti in razionali, se esprimibili in frazioni, e irrazionali) sono caratterizzati dalla continuità (a differenza dei numeri interi) e esprimono le quantità che si offrono nella realtà. Secondo la matematica moderna il continuo è caratterizzato da due proprietà: 1) tra due numeri reali ce n'è un terzo 2) tra due classi A e B , in cui tutti i membri di A sono minori di B , il punto di separazione è dato (e con esso il continuo) se si può fornire o il valore massimo di A o quello minimo di B (Dedekind). Per me ciò non va, poiché se possiamo dare come separazione il valore massimo di A , B risulta *staccato* e non continuo, perché nessun suo valore è fissabile come connesso all'insieme. Il valore massimo di A non potrà mai, proprio perché appartiene a un'altra classe, considerarsi come origine di B : B risulterà senza testa (questo vuol dire Aristotele quando dice che il punto si conta due volte).

(COLLI, 2, pp. 324-5)

Colli si confronta, qui, con il problema dell'*elemento separatore* considerato nel caso particolare della sua coincidenza con un numero irrazionale (cfr.

DEDEKIND, pp. 19 e ss.). Tale elemento può essere individuato come segue. È noto che il corpo commutativo totalmente ordinato dei razionali (\mathbb{Q}) non è completo; dunque, se di ogni elemento di \mathbb{Q} si può dire che sia maggiore o minore di un altro ($\forall x, y \in \mathbb{Q}, x \leq y \vee y \leq x$), tuttavia \mathbb{Q} non è ordinalmente completo. Non vale infatti il seguente *assioma di completezza ordinale* riferito a un campo totalmente ordinato K , munito delle consuete operazioni di somma e prodotto. Se A e B sono sottoinsiemi di un campo $(K, +, \cdot, \leq)$, entrambi non vuoti, e se è $A \leq B$, cioè se ogni elemento di A è minorante di B (ovvero se ogni elemento di B è maggiorante di A), allora esiste $\xi \in K$ tale che $A \leq \xi \leq B$. Un simile elemento è detto *elemento separatore* di A e B . Nel caso particolare in cui ξ sia unico si dice che (A, B) è una coppia di *classi contigue*. Si considerino, ad esempio, $A = \{x \in \mathbb{Q}: x^2 \leq 2\}$ e $B = \{x \in \mathbb{Q}: x > 0, x^2 \geq 2\}$: è chiaro che A e B sono entrambi non vuoti ($1 \in A, 2 \in B$), e che è $A \leq B$. È possibile dimostrare che se ξ è elemento separatore di A e B (cioè se $A \leq \xi \leq B$) allora deve essere $\xi^2 = 2$; ma poiché, come è noto, non esiste un numero razionale il cui quadrato sia 2, allora A e B non hanno elemento separatore in \mathbb{Q} , bensì lo hanno, unico, nell'insieme dei reali (\mathbb{R}). Tale elemento separatore è il numero $\sqrt{2} \in \mathbb{R} \setminus \mathbb{Q}$, cioè appartenente ai reali che non sono razionali, ovvero agli *irrazionali*. (Per questo l'assioma di completezza non vale in \mathbb{Q} .)

Dunque, il punto di separazione isolato sulla retta dei reali incarna proprio ciò che dovrebbe garantirne il continuo: il cosiddetto *elemento separatore* (numero reale irrazionale) è perciò quanto assicura il passaggio tra le classi contigue di numeri sopra definite. Ma Colli nega che il continuo possa essere pensato attraverso una simile discontinuità, una discontinuità descritta cioè come separazione della retta – nelle parole di Dedekind – «in uno e un solo punto» (COLLI, 2, p. 466; cfr. ZELLINI, 1, p. 64).

La critica di Colli alla possibilità di una separazione in un punto segnala, già sul piano terminologico, una «inversione di significato», per cui si dice *reale* «ciò che al contrario sarebbe giusto chiamare *irreale*, se è vero che qualcosa di irrealizzabile (il limite) è appunto *irreale*»; mentre *reali* dovrebbero essere considerati «soltanto i numeri naturali» (COLLI, 2, pp. 441, 466). Gli irrazionali presentano «una pura impossibilità», come quella – designata dal simbolo $\sqrt{2}$ – per cui non si può rappresentare mediante una frazione razionale il rapporto tra il lato e la diagonale del quadrato: si tratta di un rapporto numerico «inesistente», tra «incommensurabili» (ZELLINI, 1, pp. 57-8). Il numero irrazionale – come ammette apertamente un

matematico contemporaneo – è «il vuoto matematico, la vera assenza nel sistema dei numeri»: «non si può rappresentare come un rapporto tra interi, e neppure come una sequenza finita di cifre e quindi, per un verso, non si definisce e non esiste neppure. Se si pensa di disporre i numeri su una retta, pi greco e la radice quadrata di due vanno pensati come autentiche lacune, concepibili non tanto come enti attuali quanto come algoritmi, come processi che ne calcolano le cifre una per una, all'infinito» (idem, 2). Ma alla domanda «se esso può essere legittimamente annoverato come numero» Dedekind rispose affermativamente (idem, 1, p. 60). Eppure il punto separatore si identifica in Dedekind con il limite, «che è appunto l'illusione di un oggetto, che è appunto impossibile pensare come oggetto» (COLLI, 2, p. 466). I matematici moderni, osserva quindi Colli, «ricondono il punto al concetto di limite, il che è la confessione della sua trascendenza, poiché il limite è appunto un inattingibile» (p. 440). Ciononostante – in questo consiste il nocciolo della critica colliana – il punto costituito dall'elemento separatore «surrettiziamente viene trattato come compatibile con la spazialità» (*loc. cit.*).

Colli contesta l'«assurdo razionale» del *punto inesteso* in una retta. «Che cosa significa – egli si chiede – collocare qualcosa di inesteso nell'estensione?» (idem, 3, p. 229). In fondo, la «immagine spaventosamente aberrante» (*fürchterlich irreleitendes Bild*) additata da Wittgenstein nella formula «retta cui manca un punto» («*Gerade, der in ein Punkt fehlt*») (WITTGENSTEIN, 4, p. 291) non è poi cosa diversa dall'assurdo denunciato da Colli. Volere introdurre qualcosa di inesteso nella estensione equivarrebbe, per quest'ultimo, alla pretesa di collocare qualcosa di indivisibile nel tessuto della relazione, che invece è sempre divisibile: il «continuo (quantità) è anche una dualità (relazione)» (COLLI, 2, p. 325). La prospettiva colliana si propone quindi di fare chiarezza affrontando la ambiguità insita già nella definizione euclidea di punto – «ciò che non ha parti». La ambiguità è la seguente: da un lato, il punto, come quantità, sia pure minima, dovrebbe essere divisibile, poiché «tutto ciò che ha quantità ha parti» (p. 440); dall'altro, pur essendo postulato semplice, cioè senza parti, il punto «surrettiziamente viene trattato come compatibile con la spazialità» (*loc. cit.*). Ma – così Aristotele – «la quantità è il divisibile» (πᾶν μέγεθος διαιρετόν) (ARISTOTELES, *Physica*, 232a 23, cit. in COLLI, 2, p. 441): «questo – afferma Colli – è il vero principio della geometria» (p. 440). Per cui, tutto ciò che è possibile intuire nello spazio ha estensione (come tutto ciò che è possibile intuire nel tempo ha durata). Colli invita a trarre le dovute conseguenze. Da ciò egli muove per pensare la discontinuità – a cui

inevitabilmente si urta il continuo – come inassimilabile alla estensione, e dunque non (come invece per Dedekind) determinabile in «uno e un solo punto». Per questo Colli afferma che, presso quella discontinuità, «*i punti sono due, non uno*» (p. 325). Non si tratta di un solo punto separatore, isolato – in quanto indivisibile – ora da una parte del taglio (come il più grande dei minoranti) ora dall'altra (come il più piccolo dei maggioranti) (*loc. cit.*). «Per me ciò non va – scrive Colli nel passo su citato –, poiché se possiamo dare come separazione il valore massimo di *A*, *B* risulta *staccato* e non continuo, perché nessun suo valore è fissabile come connesso all'insieme. Il valore massimo di *A* non potrà mai, proprio perché appartiene a un'altra classe, considerarsi come origine di *B*: *B* risulterà senza testa» (pp. 324-5). Come osserva, in merito a questo stesso problema, Carlo Diano, «una volta operato il «taglio», se «esiste un ultimo elemento di *A*, non esiste un primo elemento di *B*» e viceversa» (DIANO, 1, p. 102). (Tuttavia Diano non rileva come sia proprio questo il nodo su cui la logica aristotelica si differenzia da quella della matematica moderna.)

Si dovrebbe perciò rinunciare al postulato della continuità fondato – secondo la «astuzia» di Dedekind – sulla «inversione» della immagine intuitiva di un punto che taglia la retta in due parti, e cioè proprio sulla ambiguità originaria del punto geometrico (cfr. COLLI, 3, pp. 228-230). Per questo Colli suggerisce di ripensare il punto come *causa formale* e non materiale, «come un'esigenza della sfera concreta delle espressioni spaziali (che in tal modo vengono *dedotte appunto come espressioni di punti*)». Parimenti, in una prospettiva metafisica, si dovrà postulare un «contatto» – termine cardine di *Filosofia dell'espressione* – come *causa formale*, ossia «*l'immediato come condizione dell'espressione*» (idem, 2, p. 441). Proprio in quanto causa formale e non materiale, il contatto colliano resta *fuori* dalla serie espressiva (e, a maggior ragione, da quella rappresentativa), pur costituendone *la condizione di possibilità*. Vediamo quindi come Colli descrive una simile discontinuità:

C'è un nodo nel continuo, da cui la $\delta\upsilon\acute{\alpha}\varsigma$ della relazione è originata e tenuta assieme. Ma questo nodo, che è *postulato* dalla natura derivata, causata, della relazione, non può appartenere al continuo, né essere individuato nel tessuto della rappresentazione. Il continuo, la diade è divisibile all'infinito [...]. Per trovare il nodo, bisognerebbe trovare un punto indivisibile nel tessuto della rappresentazione ($\acute{\alpha}\tau\omicron\mu\omicron\nu$). Il nodo è il contatto, che è sì il fulcro, la condizione della rappresentazione, ma va ricercato fuori di essa. Aristotele cerca di inserire l' $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$ indivisibile nel tessuto della continuità, ma Zenone gli ribatte che la quantità è sempre divisibile. I matematici moderni tentano la scappatoia, separando l'indivisibile da una o dall'altra parte del taglio che bisogna operare

nel continuo (hanno il coraggio di tagliare quello che Aristotele lasciava unito) [...]. Ma in realtà tagliando il continuo, e non si può non tagliare la diade, la rappresentazione, la relazione (la cui natura è appunto un $\pi\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\iota$, contiene già la dualità), in mezzo non resta nulla, il vuoto, la mancanza, il non essere [...]. E i due estremi della quantità così divisa restano adesso estranei l'uno all'altro, diversi: *i punti sono due*, non uno, e da una parte e dall'altra ci sono *le origini diverse* del soggetto e dell'oggetto.
(COLLI, 2, p. 325)

Tradotti in una prospettiva metafisica, i due segmenti della retta, le due classi numeriche qui in questione, corrisponderebbero, secondo Colli, a soggetto e oggetto, cioè agli elementi in cui il continuo viene diviso nella relazione, e cioè nel rapporto di rappresentazione (COLLI, 3, pp. 41-2). L'appunto da ultimo citato prosegue, quindi, chiarendo in modo definitivo la fisionomia della discontinuità come contatto:

Il fulcro c'è, è il contatto, ma non si trova là in mezzo, è soltanto la condizione ($\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, appartenente alla sfera non rappresentativa) *che ha operato il taglio*, la causa non rappresentativa [ossia la causa formale]. Ma non può ritrovarsi come un *punto indivisibile*, perché ogni punto, appartenendo alla quantità, è sempre divisibile. Il contatto è là dov'è il taglio, ma in sé non è nulla, e non è neppure là: il là del taglio *esprime soltanto*, e l'espressione ha per sua natura la funzione di alludere, di indicare un'altra natura.
(COLLI, 2, pp. 325-6)

Il taglio di una retta apre un vuoto (cfr. COLLI, 2, p. 463). Questo taglio allude al contatto, $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$ della serie espressiva (apparenze considerate «*dall'oggetto*»). Tale serie è dedotta da quella rappresentativa (apparenze viste «*dal soggetto*»). Per la serie rappresentativa, quella stessa $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$ costituisce l'arresto terminale (pp. 386-7).

La diade rappresentativa della relazione esprime il proprio principio, allude alla propria $\acute{\alpha}\rho\chi\acute{\eta}$, «alla monade, che la *trascende*» (p. 325). Questa è la condizione, la causa formale (p. 441) della espressione e della rappresentazione; ma tale causa va ricercata nel *fuori* (p. 325) delle rispettive serie. Il taglio, dunque, non è un punto. Ma l'interstizio *tra due* punti contigui. Il taglio – «l'intervallo tra due punti contigui» (p. 393) – è il contatto, l'immediato.

XI. *Ursprung*

Si considerino ancora una volta i luoghi della continuità nel pensiero benjaminiano: la «perseveranza del trattato» (*die Ausdauer der Abhandlung*) da contrapporre allo sconclusionato gesto frammentario (*im Gegensatz zur Geste des Fragments*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 212); il «ripetuto riprendere fiato» (*unablässige Atemholen*) che la struttura discontinua ma non frammentaria del trattato permette (p. 208). Si pensi quindi ai luoghi della discontinuità: la «situazione critica» (*kritische Lage*) in cui il presente deve essere condotto secondo la esposizione materialistica della storia (idem, 32 *Pass.*, N 7a, 5, p. 588); l'incontro tra passato e attualità, che non deve essere pensato nel continuo (*keine Kontinuität*) (N 7, 7, p. 587); o ancora il concetto di presente che non può essere pensato come «passaggio» (*Übergang*), ma solo come «arresto» (*Stillstand*) (idem, 58 *Th.*, XIV, p. 26). La concezione benjaminiana del continuo e del discontinuo sottesa a questi passi si pone come una sorta di ostacolo alla tradizione della «ragione errabonda».

Da quanto precede possiamo concludere infatti che l'*apellnischer Schnitt*, il taglio di Apelle, emblema della concezione della discontinuità e della continuità in Benjamin, può essere accostato al taglio e al contatto di Colli tramite la *Cäsur* hölderliniana; per lo stesso motivo l'*apellnischer Schnitt* deve essere distinto dal *dedekindscher Schnitt* (il taglio, cioè, *durch keine rationale Zahl hervorgebracht*) (DEDEKIND, p. 21; cfr. pp. 19 e ss.), e da tutte le rappresentazioni del continuo e del discontinuo che esso assomma.

La topologia del *Mittel der Empirie* si precisa di conseguenza. Che in esso si compia la rappresentazione dell'idea, che il più intimo della empiria sia l'ambito di comparizione del fuori ideale, non significa che si realizzi in tale medio un passaggio che garantisca la continuità tra i due ordini ontologici dell'idea e del fenomeno. L'idea si mostra come intorno di fenomeni; ma la coordinazione figurale degli elementi fenomenici è una allusione, una coreografia intorno a un vuoto che tale deve restare. Solo con questa riserva si può dire che il fuori avviene nel dentro. L'idea resta, come irrappresentabile, una radicale exteriorità, una assoluta *Disparatheit* che appartiene a un dominio altro rispetto a quello fenomenico (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214/25-7, 215).

Il taglio di Apelle può aprire la storia all'idea solo dividendo la linea della loro divisione, cioè iscrivendovi un meridiano di vuoto. In questo senso

Colli insisteva giustamente sul fatto che il taglio non produce un tramite, non vi è nulla «in mezzo». Il taglio non è nemmeno «là»; segna soltanto uno spazio che resta vuoto. O meglio, *un certo vuoto*.

Questo taglio è il luogo in cui l'idea incide la storia. L'idea entra in rapporto con la storia in modo speciale, e la figura (*Gestalt*) di questo rapporto (p. 226) è il taglio di Apelle. Ogni insieme di fenomeni può essere ricondotto alla frattura storica oltre la quale non si può risalire. Essa non è che la faglia ingenerata dall'impatto dell'idea sulla superficie storica. *Ursprung* è il suo nome. *Ursprung* è un *apellnischer Schnitt*. Alla lettura di questo taglio si perviene solo attraverso il *Mittel der Empirie* come ambito di comparizione dell'idea nella storia. Cogliere questa allusione è intendere il senso strategico dell'*Umweg* benjaminiano, e delle concezioni di continuità e discontinuità a esso sottese.

L'*Ursprung* viene definito da Benjamin come vortice (*Strudel*) nel divenire. Esso allude a una emergenza rocciosa. Ma – come suggerisce chiaramente la immagine stessa – quello non sarà mai questa. Il moto a spirale lascia cogliere l'ostacolo, l'asse intorno a cui esso si avvita, solo per analogia, accenno, allusione (cfr. COLLI, 2, p. 387). Se *Ursprung* è quel vortice del divenire che allude all'idea, nel divenire esso costituisce la lotta (*Kampf*) o il campo di forze (*Kraftfeld*) intorno alla insorgenza pietrosa dell'idea. Ma l'idea appartiene a un altro dominio rispetto al fenomeno (BENJAMIN, 29 Ur., pp. 214/25-Z, 215).

Nella visione di Benjamin, tra pre-storia e dopo-storia, e dunque nel *medio* della storia stessa, si lancia un ponte sull'abisso del *fuori* della storia fattuale, che tuttavia non esclude, anzi è la condizione stessa della *nascita* di una storia autentica. Essa è l'approdo della *Vertiefung* o *Versenkung*, cioè di quel fondamento nell'empirico il cui *dentro*, o *innerste Struktur*, nasconde ancora il suo volto. Tale fisionomia, come una lacuna, si può solo divinare.

Noi possiamo seguire la indicazione di Benjamin fino alla individuazione del luogo di quella lacuna; possiamo indagare la topologia di quel luogo; ma i tratti della storia autentica, che da quella discontinuità potrà forse prendere forma, restano ancora sconosciuti. La profezia benjaminiana della notte salva, dove l'idea splende come astro senza atmosfera, cioè in una strana vicinanza, può essere intesa come interpolazione di quella lacuna, giammai come sutura della stessa. Non esistono qui facili passaggi.

La nostra cecità, la minorità in cui siamo e di cui dobbiamo fare uso se vogliamo venire a capo di quella discontinuità che è il volto della storia, non va certo emendata. Al contrario, va riconosciuta come il nostro ἦθος, come la nostra dimora abituale. Non una via di uscita occorre, ma una via del fondamento. Poiché *tutto è interno*. La via dell'intorno, l'*Umweg*, è la deviazione che in una brusca spirale potrebbe condurvi. La deviazione strategica consiste qui nell'osservare il mondo dall'esterno per penetrarne il medio, e cioè contemplarlo *sub specie aeternitatis*.

III

MINORITÀ DEL RITRATTO – *CONCLUSIONI*

I. Principio

Τὰ φαινόμενα σώζειν significa salvare la minorità del fenomenico, e non: salvare il fenomenico dalla propria connaturale minorità. Così potrebbe compendiarsi il senso della presente indagine sulla *Vorrede* e sulla minorità in quanto chiave interpretativa di quella.

Nel metodo benjaminiano, come si è cercato di mostrare, la minorità acquisisce il rango di segnatura gnoseologica, cioè di *index veri*. Già nella *Doktordissertation* è riconoscibile un orientamento metodologico corrispondente a quello della *Vorrede*: non solo nella tesi suprema per cui «l'idea della poesia è la prosa» (*Die Idee der Poesie ist die Prosa*) (BENJAMIN, *10 Begr.*, pp. 109 e ss., 112, 131; idem, *19*, p. 161), ma anche nella analisi di alcuni aspetti della «riflessione» nei *Frühromantiker* in cui emerge il tema della «minorazione» (*Verminderung*), dell'«abbassamento» (*Erniedrigung*) (idem, *10 Begr.*, pp. 33, 40, 41), di cui ci occuperemo altrove. Espressione di un perseverante atteggiamento teoretico è, nel *Passagen-Werk*, la dichiarata intenzione di usare (*verwenden*) le minutaglie della storia – i suoi stracci (*Lumpen*), il suo materiale di scarto (*Abfall*) – per lasciare che ottengano giustizia («sie [...] zu ihrem Rechte kommen lassen») (idem, *32 Pass.*, N 1 a, 8, p. 574). In genere, la connaturale attenzione del pensiero di Benjamin verso ciò che è stato trascurato (*das Entlegene*) (ADORNO, p. 687), o, meglio, per il più piccolo e il più umile (*das Geringste*) (BENJAMIN, *29 Ur.*, p. 225), non trova semplicemente in esso, nel *Geringstes*, uno tra gli oggetti possibili della esposizione teoretica (*Darstellung*): il *Geringstes* caratterizza la stessa *Darstellung* come «rappresentazione contemplativa», *kontemplative Darstellung* (p. 209). Poiché ciò che la rende autenticamente teoretica (cioè appunto contemplativa) e monadicamente potente (cioè capace di virtualità monadica), sono le ripetute interruzioni ritmiche, o, in termini hölderliniani, le cesure controritmiche, vale a dire, *le minorazioni della «Darstellung» in cui si espone lo scarto (la minorità) che separa la rappresentazione stessa dalla verità. È questo quanto vorremmo chiamare principio di minorità della «Darstellung».*

La *Darstellung* benjaminiana fa sì che quanto *nella scrittura* è arresto e ripresa a ogni frase (*ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben*) corrisponda *nella lettura* alle *Stationen der Betrachtung* (loc. cit.), le «stazioni del contemplare». È appunto la qualità musiva, “a tessere”, della articolazione teoretica che conferisce all'incedere della esposizione un carattere contemplativo. In tale *kontemplative Darstellung*, infatti, i

«frammenti di pensiero» (*Denkbruchstücke*) sono tanto più decisivi per lo splendore della rappresentazione (*Glanz der Darstellung*) quanto meno immediatamente possono essere commisurati alla concezione di fondo (*der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar der Grundkonzeption sich zu messen vermögen*) (p. 208), ovvero quanto più nettamente restano incommensurabili al disegno complessivo partecipandovi solo nella loro singolarità unica-estrema. In modo analogo – nei termini di Cesare Brandi (*supra* II, 6, 19) – le pennellate cézanniane non seguono l'andamento plastico suggerito dalla conformazione dell'oggetto ma lo frantumano e lo costruiscono, a un tempo, con tasselli di colore simili a tessere musive in una «folgorante ricreazione di un'immagine «compiuta» in se stessa ma lacunosa rispetto alle apparenze naturali».

Il carattere contemplativo della esposizione coglie la natura più intima dell'oggetto (*die innerste Struktur*) (BENJAMIN, 29 Ur., p. 227), poiché la struttura espositiva corrisponde alla struttura monadica, cioè ideale, del fenomeno indagato. Pensare monadologicamente significa fare sì che la elaborazione micrologica (*mikrologische Verarbeitung*) e il approfondimento nelle singolarità (*Versenkung in die Einzelheiten*) stabiliscano una corrispondenza con il tutto (*das Ganze*) (p. 208). In questa prospettiva, ciò che è *più piccolo*, nella sua estrema minutezza, ritiene il tutto; e ciò che è *più umile*, nella sua incommensurabile prosaicità, esprime il più alto. L'idea, anzi, trova la sua *più chiara* rappresentazione nel *Geringstes*. È in esso che la discontinuità che separa l'idea dal fenomeno si fa più netta, e la discontinuità che frammenta gli elementi empirici della esposizione si determina nella sua esatta misura, presentandosi, così, la prima come segno di unicità estrema, la seconda come principio della costellazione di dispersi in quanto dispersi.

La forma prosaica della *Darstellung* è la forma espositiva nella quale si definisce l'*ambito metessico* in cui il sensibile e l'intelligibile, il fenomeno e l'idea, pervengono al medio della loro speciale comunità. In questo senso, le interruzioni che caratterizzano la *Darstellung* rendendola autenticamente teoretica sono delle minorazioni della forma rappresentativa in cui la rappresentazione stessa espone la esatta misura che la separa dalla verità. *La minorità della forma espositiva assurge al rango teoretico lì dove le discontinuità e le cesure controritmiche che la rendono più prosaica determinano al tempo stesso la più cristallina esposizione delle incommensurabilità tra storico e ideale, tra profano e spirituale, tra rappresentazione e verità.* In questo orizzonte, «minorità» non

designa un oggetto tra gli altri verso cui la *Darstellung* può rivolgersi, ma è *il luogo stesso della «Darstellung»*.

Da ogni fenomeno si leva la esigenza di un certo contatto con l'idea. Questo contatto si realizza per discontinuità, e perciò ha natura monadica. Poiché solo per salti, attraverso brusche contrazioni e espansioni, la singola cosa rispecchia l'universale. *Il contatto, tuttavia, è ambito metessico in cui il raggiungersi di idea e fenomeno non è mai confusione: la loro unità resta sempre duale.* Quanto più cristallina la esposizione di questa *partecipazione nella discontinuità* (*supra* II, 5, 10), tanto più netta sarà stata la determinazione della minorità, ovvero di ciò che manca al fenomeno per rappresentare, raccogliendosi per salti con i suoi pari (*mit seinesgleichen*), l'idea (BENJAMIN, 29 Ur., p. 215/9). Quanto più cristallina la esposizione della immagine monadica nella costellazione, tanto più nel dettaglio saranno stati analizzati i contorni del luogo mediale che separa il fenomeno dall'idea. *La individuazione della commessura mancante è, qui, nient'altro che la più esatta determinazione della separatezza, cioè la definizione di un certo vuoto.* I fenomeni coordinati in una costellazione possono venire a capo di tale vuoto e realizzare una rappresentazione teoretica solo esponendolo come intervallo ritmico che scandisce la coappartenenza reciproca di essi in quanto elementi di una configurazione ideale. *Nel metodo di Benjamin infatti l'idea si dà a vedere solo «come configurazione». Ma che l'idea sia intesa «als Konfiguration» non significa altro se non che l'idea perviene alla sua «Darstellung» solo in quanto esposizione di una serie di discontinuità – cioè di una certa minorità.*

Le minorità della rappresentazione consentono la esposizione dell'idea; ma, in uno stesso gesto teoretico, le minorità degli unici-estremi, che, raccolti in configurazione, realizzano quella esposizione, vengono salvate in quanto tali. *«Darstellung der Ideen» e «Rettung der Phänomene» si compiono secondo una simultas assicurata dal principio di minorità.*

II. Inconoscenza

Allibisco quando sento dire che le idee e le cose sono identiche.

Als solche gehört die Idee einem grundsätzlich anderen Bereiche an als das von ihr Erfafte.

Le principali *discontinuità minoranti* – come si è visto sopra diffusamente – sono la estremizzazione dell'empirico, la rarefazione dei rapporti tra fenomeni, la incommensurabilità tra *mundus sensibilis* e *mundus intelligibilis*. E tuttavia, la minorità non è una semplice mancanza da superare in vista di una pienezza futura. La esposizione della minorità come tale è la determinazione esatta di una insuturabile lacuna, una cesura che deve restare cesura perché si stabilisca *nell'ora*, cioè istantaneamente, un certo rapporto metessico. *La minorità è perciò il giusto rapporto con una discontinuità attuale*. E questa cesura dell'ora, come si è detto (*supra* II, 5), segna il tempo della *conoscibilità*.

Minorità, tuttavia, è anche una esatta cesura di inconoscenza. Nella rappresentazione teoretica, infatti, le discontinuità, i vuoti non concettualizzabili e non rappresentabili della configurazione, sono *minorità di inconoscenza* – immediati, irrepresentabili contatti tra dimensione sensibile e dimensione intelligibile. Ma proprio il contatto, questo vuoto non concettualizzabile e non rappresentabile, è lo *stesso* oggetto che la *Darstellung* della conoscibilità ha il compito di riconoscere e di esporre; solo, esso appare quasi fosse osservato da un'altra prospettiva. *La esposizione della cesura di inconoscenza è al tempo stesso esposizione del «neutrales Medium» della nuda «Erkennbarkeit»*.

Se l'idea, come è stato detto, è «lo scarto tra noi e le cose» (SGALAMBRO, 4, p. 19), solo a questo scarto va riconosciuto il nome di *neutrales Medium*, che, inassegnabile al soggetto e all'oggetto, individua il «medium teoretico» dove il soggetto contemplativo diviene *Sachstätte*, «luogo delle cose» (idem, 1, p. 36), il luogo cioè della pura conoscibilità. «È il potere di questo scarto che definisce la stessa capacità di pensare» (idem, 4, p. 19). Dunque, se le idee e le cose non sono «identiche», non è perché tale scarto sia impensabile, ma perché esso costituisce, proprio in quanto frattura di inconoscenza, il luogo del pensiero, il luogo cioè dove l'idea – la cosa contemplata – si mostra non come la stessa cosa bensì come la cosa stessa (*supra* II, 5, 18). Lo stesso della

cosa è, in effetti, lo scarto cui qui si allude. Esso individua, a un tempo, una cesura di inconoscenza e una superficie di conoscibilità.

L'idea è la cosa stessa, la cosa considerata nel *medium* teoretico (*supra* II, 5, 18). E proprio «lo stesso», *das Gleiche*, è quello scarto tra la cosa quale grezza empiria e l'idea. Tale scarto è quanto la *Darstellung* deve in primo luogo esporre secondo il principio di minorità sopra enunciato. La *Darstellung*, l'immagine qui rappresentata, non è quindi ciò che semplicemente pone in comunicazione conoscente e conosciuto. Poiché pensa colui che in primo luogo sa isolare nella immagine della cosa lo scarto che necessariamente separa la rappresentazione immaginale dalla verità. L'immagine teoretica è la esposizione di questo scarto. Esso è luogo teoretico per eccellenza. Inconoscenza e conoscibilità non sono che le due facce di questa muraglia che percorre l'intimo di ogni cosa segnandone la *innerste Struktur*, la più interna struttura (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227).

La *Darstellung* non è una mera rappresentazione, una immagine soggettiva e intenzionale della cosa, ma la esposizione di una certa conoscibilità e di un certo vuoto assegnati alla cosa. Il farsi sensibile dell'idea, la sua immagine, non è una visione dell'idea in sé – per questa visione non si dà sguardo, non si dà purezza sufficiente (cfr. BENJAMIN, 32 *Pass.*, N 7, 5, p. 587; idem, 29 *Ur.*, p. 216) – ma una visione dell'idea decaduta. Il paradigma in quanto farsi visibile dell'idea è la spoglia mortale di un angelo. Per il mistico ciò non può bastare. Per il filosofo nulla è più prezioso di questo residuo. In ciò che resta dell'intelligibile egli riconosce l'*Ursprung* delle cose. Questa minorità dell'idea è l'*obiectum* supremo del ritratto teoretico.

Non l'idea in sé ma l'idea in quanto paradigma, l'idea colta nel suo farsi sensibile, questo è ciò che il filosofo fissa in un ritratto. «Una visione – asserisce il filosofo – è l'Idea 'decaduta': visibile e a portata di mano» (SGALAMBRO, 4, p. 40). Questa caduta dell'idea, questa minorazione dell'intelligibile, è ciò che interessa sopra ogni cosa lo sguardo teoretico.

Come abbiamo visto (*supra* II, 4), l'idea – tanto nella figura dell'*Ursprung* che in quella della costellazione di *Ursprungsphänomene* – è infatti l'immagine di uno scontro (*Auseinandersetzung*) con il sensibile, il fisico, lo storico (cfr. BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 226). E la costellazione è la forma sotto cui si mostra l'idea nel suo impatto con la superficie storico-fisica. I frammenti che si distaccano dal corpo celeste dell'idea vengono colti dal contemplante come emblemi di

una immagine allegorica, o, più in generale, di una costellazione. Allegoria o costellazione è infatti l'idea che continua a deflagrare, cioè a scontrarsi con la superficie storico-naturale, disperdendo i suoi frammenti. L'idea si fa visibile in quanto *Katastrophe in Permanenz* (idem, 32 Pass., J 66a, 4, p. 437).

«L'idea di totalità – è stato scritto riprendendo in forma epitomata un argomento della *Philosophie der Erlösung* di Mainländer – ridiventa legittima se essa viene pensata come il distruggersi di un centro ideale, di una X, ed è colta perciò nell'atto di disgregarsi come un tutto che si disfa» (SGALAMBRO, 3, p. 106). È appunto la totalità dell'idea *als Konfiguration* che deve essere pensata come deflagrazione in atto. La costellazione è questa immagine. «L'immagine di qualcosa che si distrugge, dunque» (idem, 5, p. 12).

Il centro vuoto da cui origina la deflagrazione configurando la costellazione non è una immagine nell'immagine; ma assenza di immagine nell'immagine stessa. Non si tratta di una *mise en abîme*, dunque, ma di un compimento. Il compimento della costellazione, ovvero la cristallizzazione della immagine in monade (cfr. BENJAMIN, 58 Th., xv, 1, p. 27), definisce una armatura teoretica in cui un margine immaginale contorna un vuoto centrale privo di immagini. È il vuoto che assedia la rappresentazione dell'idea come medio *intentionlos*, cioè assolutamente privo di *intentio* – *intentio* sia in quanto relazione concettuale tra denotante e denotato (*Begriffsintention*) (idem, 29 Ur., p. 216), sia in quanto grado immaginale e angelico dell'*obiectum*. L'idea quale elemento dell'essere senza *intentio* della verità – si ricordi la definizione per cui *die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionloses Sein* (loc. cit.) – è il luogo della rappresentazione in cui si estingue ogni immagine, dove cioè si compie la *Tod der Intention* (loc. cit.; cfr. idem, 32 Pass., N 3, 1, p. 578). Ciò che nella allegoria è *figurales Zentrum* (cfr. idem, 29 Ur., p. 364) diviene nel più alto grado di universalità della costellazione *un certo vuoto di intentio*.

Il divenire sensibile dell'idea ha luogo in un intorno (*Um*). Tale intorno è l'ambito di comparizione dell'idea – cioè il suo *stesso*. Questo evento teoretico si svolge in una zona in cui viene coinvolto qualcosa di più e di meno di una conoscenza dianoetica. Nella qualità immaginale dell'idea benjaminiana avviene il superamento delle idee nel luogo stesso che le separa dai fenomeni. Una *Überwindung*, questa, che non è “oltrepassamento”, ma «passaggio subliminare» tra sensibile e intelligibile

verso *la conoscibilità stessa*; un «sorpasso immanente» che avviene per *cesure di inconoscenza* (*supra* II, 5, 16).

Il principio di minorità impone che come il pensiero non può essere raccontato, dato che esso agisce piuttosto in modo analogo a una interruzione della voce narrante, così l'idea non può essere semplicemente tradotta in immagine, dato che il centro della *Darstellung* dell'idea resta per definizione privo di *intentio*, cioè senza immagine. L'«intorno», l'*Um*, che concretizza questa rappresentazione dell'idea si definisce solo come deflagrazione di un irrappresentabile, come evento della caduta, della minorazione dell'idea; proprio come la narrazione di un pensiero si dà solo in quanto *ausdauerndes Anheben*, «costante ricominciare» della esposizione per ripetute digressioni.

Definendo la *Darstellung* «ritratto» o, con Benjamin, *Bild*, «immagine», non si vuole perciò indicare né un prodotto della intelligenza discorsiva né una visione mosaica, né uno schema concettuale né una forma artistica. Più esattamente, la *Darstellung* dell'idea realizza una *immagine teoretica*. In essa, *la contemplazione della luce di conoscibilità risiede in un certo mancare alla rappresentazione dianoetica, cioè nel buio di una cesura di inconoscenza*. Anche in questo senso – cioè in quanto la contemplazione insorge nella minorità del discorso concettuale – la immagine è un *esse minor*, o meglio, *una perfetta minorità*. La cesura di inconoscenza, luogo sorgivo di questa immagine, è espressione del *principio di minorità della «Darstellung»*. Ovvero, della *minorità del ritratto*. *Il ritratto, così come da noi inteso, deve quindi fissare in immagine l'istante in cui inconoscenza e conoscibilità condividono un unico luogo teoretico. In un solo istante di inconoscenza avviene il riconoscimento della conoscibilità.*

III. *Terreno*

Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal

Nella gnoseologia della *Vorrede*, lo speciale rapporto partecipativo tra fenomeni e idee (in quanto elementi dell'essere senza *intentio* della verità) non sembra riconducibile né alla incarnazione né alla mera trascendenza. Il lessico della *Vorrede* esclude infatti tanto la *Einverleibung*, la incorporazione dell'idea nei fenomeni, che il *verflüchtigen*, la volatilizzazione dell'idea nelle

astrazioni malfatte di forme separate o concetti deteriori (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 214/18, 21, 23).

Potremmo dire che la visione della notte salva, descritta da Benjamin nella più volte citata lettera a Rang, colga la condizione del mondano e del fisico all'avverarsi dell'evento di cui parla *I Cor.* 15, 24, all'avvenire cioè di un limite nel luogo aperto dal potere originario e mediale dell'angelo, potere che indetermina il confine tra sensibile e intelligibile, fisico e ideale, terreno e divino. La metessi tra queste dimensioni lì profetizzata avviene invece proprio nella cesura che le separa, nel limite che le distingue. Il termine «partecipazione» (*Anteil*) (p. 214) non designa infatti una confusione, ma l'«unire senza confondere» (*supra* II, 5, 10). Proprio il modello cristologico della *συνδρομή* in cui «la natura umana e quella divina si sono unite in una vera unità restando distinte» – modello che corrisponderebbe al senso esoterico del dogma secondo cui Cristo viene a liberare il mondo dagli angeli, e più precisamente da quella «congiunzione indefinita di divinità e umanità che gli angeli avevano prodotto», dato che «attraverso Cristo la congiunzione di divinità e umanità è possibile mantenendo intatte le due nature» (*supra* II, 6, 19) – sembra corrispondere alla concezione benjaminiana della *μέθεξις* (*supra* II, 1, 8; II, 6, 19).

Leggendo invece la relazione tra *mundus intelligibilis* e *mundus sensibilis* alla luce di una cristologia docetista – una *christologie d'ange*, la definisce Henry Corbin, in opposizione alla cristologia conciliare (CORBIN, 2, pp. 107, 92, 225 n. 35, 250-1 n. 145) –, risulterebbe manomessa la intera «concezione mistica della storia» espressa nel *Theologisch-politisches Fragment* (BENJAMIN, 17 *Th.-pol.*, p. 203), secondo cui ciò che è da pensare è in primo luogo la relazione tra profano e messianico, tra mondano e spirituale. Si consideri però la «anfibia» scoperta dai Fedeli d'amore iraniani, sulla quale tanto insiste Corbin: essa sarebbe quel «fenomeno del divino» – non estraneo forse al «sentimento dell'essenzialità stessa dell'ente» in Francesco di Assisi, un amore per la creatura «ordinato in ogni sua fibra» (CACCIARI, 6, p. 38) – che Rûzbehân Baqlî di Shîrâz designa con il termine tecnico di *iltibâs*, intendendo con ciò il «doppio senso» della immagine creaturale che «al tempo stesso è e non è», come tutto il visibile e l'udibile in quanto «rivela l'invisibile, l'inudibile» (CORBIN, 3, pp. 91, 112, 117). Si potrebbe dire che proprio la «immanenza» (p. 82) espressa da una simile anfibia venga radicalizzata dalla teologia benjaminiana del *Theologisch-politisches Fragment*, nel cui orizzonte, solo, è possibile penetrare la gnoseologia della *Vorrede*. Poiché

mentre ogni visione gnostica cela al suo interno una ineliminabile «svalutazione» della natura, Benjamin opera una «trasvalutazione» in cui ciò che è terreno (*das Irdische*) e profano (*das Profane*) diviene l'«archetipo della *beatitudo*» (*supra* II, 4, 7).

Lo sguardo che egli rivolge a queste categorie – *weltlich, irdisch, profan* – considerandole nella relazione (*Beziehung*) che le lega *in quanto tali* (cioè senza confusione) al messianico (*auf das Messianische*), e dunque a una salvezza integralmente storica, sembra potere essere restituito proprio alla luce di una cristologia che non abdichi alla storicità integrale, ossia al pensiero di una minorazione del divino «un poco al di sotto della natura angelica». Meditando fino in fondo la incarnazione come intemporalità storica, come rottura della storia *dall'interno*, come vortice originario che avviene *nel* divenire storico (cfr. BENJAMIN, *17 Th.-pol.*, pp. 203-4; idem, *29 Ur.*, p. 226), il luogo dell'idea non potrà apparire come perfetta equidistanza e passaggio intermedio tra profano e eterno, ma come frattura mediale del profano, del mondano, del terreno, in cui, solo, si realizza un immediato contatto con l'eterno. Ma eterna è in primo luogo la caducità stessa del profano – perfetta, in questo medio del contatto, è la sua minorità. La minorità non designa qui la semplice natura apparente e trapassante del fenomeno, ma una apparenza portata alla apparenza stessa, un trapassare eterno.

Mantenendosi sul limite estremo della anfibia gnostica individuata da Corbin, e seguendo l'idea benjaminiana di una *restitutio in integrum* fisica scandita da un trapassare eterno, è possibile fissare tale restituzione nella categoria, estranea allo gnosticismo, di una redenzione non solo spirituale ma anche naturale, fisica, terrena, espressa però come ritmo di una «*φύσις* eternamente trapassante» (*das ewig vergehende Weltliche*). «Poiché messianica è la natura nella sua eterna e totale caducità» (*Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis*) (BENJAMIN, *17 Th.-pol.*, p. 204).

Una conoscenza storica come quella delineata nella *Vorrede*, che sia inoltre all'altezza della *Weltpolitik* evocata nel frammento teologico-politico richiamato, si rivolge perciò non alla storia che si annulla realizzando lo spirito ma alla caducità del creaturale, irreparabilmente separato da ciò che è spirituale. In questa separazione è *la semence précieuse mais dépourvue de gout*, il nocciolo prezioso ma privo di gusto di quella conoscenza storica – o semplicemente *connaissance* – che coglie la *ἀποχατάστασις* del *Geringstes*, del più umile (idem, *60 Th.*, xvii, p. 67; idem, *29 Ur.*, p. 225). Eppure, proprio in tale

separazione è possibile *anticipare la restituzione ultima nell'ora*, è possibile cioè affermare, con il *De Platonis idearum doctrina* (1881) di Paul Shorey, *πῦρ τόδε et πυρὸς ἰδέαν inter se non distinxit*, ovvero «il fuoco questo e l'idea del fuoco non si distinguono».

IV. *Minoritas*

Tanto meno sembravano consapevoli che proprio sul fatto dell'incarnazione, sul farsi uomo di Dio, del Dio unico, consistesse la differenza fra il cristianesimo e le altre religioni.

et inter sceleratos reputatus est

Possiamo infine tratteggiare, sia pure in una prima approssimazione, la fisionomia dell'*obiectum* del ritratto che abbiamo fin qui cercato di definire nei suoi fondamenti teoretici. La *fisionomia della minorità* appartiene in modo esemplare alla tradizione cristiana. È in essa che, come è noto, si opera un rivolgimento radicale in cui ciò che appare umile e indegno di attenzione diviene lo strumento attraverso il quale si compie la economia della salvezza. *Quand Dieu se choisit un témoin* – scrive Louis Massignon –, *Il le rend aux autres méconnaissable et odieux* (MAGSIGNON, 2, p. 259). Questo avviene su diversi piani.

Ciò che nella *Institutio oratoria* di Quintiliano è ancora da evitare al pari delle oscenità (*Nam et obscena vitabimus et sordida et humilia. Sunt autem humilia infra dignitatem rerum aut ordinis* – «Infatti eviteremo le espressioni oscene, triviali, umili. Umili sono d'altra parte quelle al di sotto della dignità dell'argomento o del rango [dell'oratore]») (QUINTILIANUS, VIII, 2, 2, p. 54); ciò che secondo la unanime tradizione grammaticale greca e latina (cfr. DONATUS, p. 395; MARIUS PLOTIUS SACERDOS, p. 454; cfr. VOLKMANN, p. 404) viene catalogato tra i *vitia* della forma espressiva, cioè la *ταπεινωσις*, *humilitas* o *minutio* (*Deformitati proximum est humilitatis vitium (ταπεινωσησιν vocant), qua rei magnitudo vel dignitas minuitur* – «Prossimo alla deformità [espressiva] è il vizio di umiltà (lo chiamano *ταπεινωσησιν*) che minora la grandezza o la dignità di una cosa») (QUINTILIANUS, VIII, 3, 48, p. 73), assume negli ambienti cristiani un valore morale che ne fa una virtù (cfr. J. Cousin, *Note complémentaire VIII, 3, 48*, in QUINTILIANUS, pp. 284-5), e assurge, quale *sermo humilis*, a schema retorico fondante nel regime espressivo delle Scritture (cfr. AUERBACH, 2, pp. 21 e ss.).

Sul piano lessicale, specie *de Christo incarnato*, ricorrono espressioni che pertengono essenzialmente alla sfera della *humilitas* e della *minoritas*. In *Fil.* 2, 8 è scritto: καὶ σχήματι εὐρεθεὶς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν γενόμενος ὑπήκοος μέχρι θανάτου, θανάτου δὲ σταυροῦ («e trovato, in aspetto, come un uomo, si abbassò a ubbidire fino a morte, e a morte di croce») (Carena), dove ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν («si abbassò») – da ταπεινοῦν ἑαυτὸν («umiliarsi») – viene reso da Girolamo con *humiliavit semet ipsum*. In *Ebr.* 2, 7 si legge: Ἠλάπτωσας αὐτὸν βραχὺ τι παρ' ἀγγέλους («Lo abbassasti un poco al di sotto degli angeli»), dove ἡλάπτωσας («abbassasti») – da ἐλαττοῦν («rendere minore») – nella *Vetus latina* corrisponde a *minorasti*, e nella *Vulgata* a *minuisti*. Come è noto, si tratta di una citazione da *Ps.* 8, 6 (*minuisti eum paulo minus ab angelis*). Allo stesso Salmo, sempre letto in riferimento al Λόγος ἔνσαρκος, si richiama Tertulliano nel *De carne Christi*, in due occasioni: una volta contro gli ebioniti (*Minuisti eum modicum quid citra angelos*) (TERTULLIANUS, 14, 26-7; cfr. COCCIA, 3, p. 503) e una seconda contro i valentiniani (*Minorasti eum modico citra angelos*) (TERTULLIANUS, 15, 29-30), in entrambi i casi contestando la concezione per cui il Cristo non avrebbe nulla in comune con la natura umana (*negant inferiorem substantiam Christi*) (15, 30; cfr. PUECH, 2, p. 246, e *idem*, 1, p. 22), e quindi segnalando lo stridente contrasto con il dettato del Salmo citato, che invece – nelle parole dell'apologista – ritrae il Cristo *infra angelos deminutus* (TERTULLIANUS, 14, 27-8) poiché *minor angelis factus est* (14, 31).

Humilitas e *minoritas* del Verbo incarnato si traducono in universale *exemplum vitae* in *Mt.* 18, 4: Ὅστις οὖν ταπεινώσῃ ἑαυτὸν ὡς τὸ παιδίον τοῦτο, οὗτός ἐστιν ὁ μείζων ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν. La *Vulgata* in questo punto recita: *Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste hic est maior in regno caelorum*. Proponiamo la seguente traduzione: «Chiunque perciò farà sé minore come questo piccolo, costui è il più grande nel regno dei cieli». Una delle diramazioni della via della umiliazione qui indicata sfocia nelle *Confessiones*, lì dove Agostino racconta di essersi ingannato circa l'aspetto umile mostrato al primo accesso dalle Scritture (*video rem incessu humilem*) (AUGUSTINUS, III, 5, pp. 128-30), e invita indirettamente a avvicinarsi a esse come dei piccoli: *sed ego dedignabar esse parvulus et turgidus fastu mihi grandis videbar* (III, 5, p. 130) – «ma io disdegnavo essere piccolo, e, gonfio di vanità, mi credevo grande».

La via della ταπείνωσις indicata in *Mt.* 18, 4, prefigura una vera e propria tecnica del sé, un esercizio di minorazione, vorremmo dire, che verrà ripreso e sviluppato per la prima volta nelle sue implicazioni giuridiche oltre che etiche e mistiche dai teorici dell'ordine dei Minori, il cui fondatore non a caso amava chiamarsi *Franciscus parvulus*. Significativa da questo punto di vista è la equiparazione dei frati minori non solo ai *parvuli* ma addirittura agli animali, conformemente a una idea di vita intesa alla rinuncia a ogni diritto (*abdicatio omnis iuris*). Tra gli influssi dell'ambiente sociale sulla Regola, osserva Armando Quaglia, chiaro è «un prestito che Francesco prese dal suo ambiente: il vocabolo «Minores» con cui volle chiamare i suoi Frati, era un titolo giuridico d'allora, avente un valore legale, tecnico, che distingueva gli uomini in due classi precise e determinate» (QUAGLIA, p. 119; cfr. pp. 141-7). I *minores* vollero iscriversi in quella inferiore.

Nella speciale *forma vitae* dei *minores* si compie una *minorazione del soggetto*, per la quale promettere di vivere secondo la regola significa spontaneamente abdicare al proprio status di soggetto giuridicamente capace. La novità precipua della *paupertas* francescana è rinvenibile in un gesto di neutralizzazione del diritto, per cui attraverso un *dispositivo giuridico*, la *regula* (ammesso che, cosa non pacifica, questa possa essere ascritta, sia pure come eccezione, nel dominio degli strumenti giuridici) (cfr. AGAMBEN, 20, pp. 41-63), viene posto un *vuoto giuridico* (COCCIA, 2, p. 140). E allora «minore si dirà quella vita che ha il diritto di esiliare da sé ogni forma di diritto, la vita cioè che ha il diritto di vivere al di fuori dal diritto» (p. 141). Il minorita *può non* possedere qualcosa, *può non* farne uso giuridico. Egli ha del bene un semplice uso di fatto (*usum simplicem facti*). *Sicut equus* – come il cavallo ha l'uso di fatto, e non la proprietà, dell'avena che mangia (AGAMBEN, 20, pp. 136-9).

V. *Perfectio*

Ma nell'andare indietro guadagna quello che l'altro ha perso. Può tutto quanto quello non può.

Presepio e croce, natività e passione, i misteri cardinali del cristianesimo, sono espressioni della idea di *minoritas* e individuano i punti focali della devozione francescana. Gli evangelisti e Paolo (ma Agostino, secondo

Erich Auerbach, in modo ancora più netto) hanno mostrato come, nel racconto della passione e in genere della vita del Cristo (peraltro incarnato «non in un re della terra, ma in un personaggio vile e disprezzato»), «il basso realismo della umiliazione» si unisca alla «grandezza sovrumana» della resurrezione (AUERBACH, 2, p. 24). Jean Daniélou illustra la radicalità di questa simbiosi ponendo l'accento sul rapporto inscindibile e complementare tra il mistero della natività e il mistero della ascensione. È la incarnazione – egli afferma – a costituire «le vrai mystère de la Nativité»: la assunzione dell'aspetto umano, l'*abbassamento* della persona divina del Verbo *un poco al di sotto degli angeli* (Ebr. 2, 7). La vicenda del Cristo mostra, certo, come per la via della umiliazione egli, Verbo incarnato, pervenga al culmine della maestà divina; ma, in questa ascesa, non è tanto la *grandeur surhumaine* a essere celebrata, a essere sentita come qualcosa di inatteso; piuttosto – il motivo dello stupore delle potenze celesti ne è il sintomo più eloquente – la esaltazione della natura umana al di sopra di ogni natura angelica (*C'est donc au-dessus de toute nature angélique, connue et inconnue, que la nature humaine est exaltée dans la personne du Christ, au milieu de la stupeur des puissances célestes*) (DANIÉLOU, p. 53). La veste umana del Risorto, con ancora i segni della passione, lo rende irriconoscibile alle schiere angeliche superiori, le quali, secondo un tema tradizionale (Ps. 24, 8-10; Is., 63, 1; cit. in DANIÉLOU, pp. 47, 51, 55; cfr. pp. 139-40), chiedono agli angeli della terra che lo accompagnano chi Egli sia. *Ceci constitue un bouleversement dans le monde céleste, comme l'incarnation était une révolution dans le monde terrestre* (p. 54). Ed ecco che – conclude Daniélou – *le vrai mystère de l'Ascension est l'exaltation de la nature humaine au-dessus des mondes angéliques; anzi le mystère chrétien est celui de l'exaltation de l'humanité au-dessus de la sphère des anges* (pp. 59, 113). In questo modo, dunque, e cioè attraverso un rovesciamento rivoluzionario tra il soggetto della minorità e il soggetto della maestà, si definisce la primizia della vita eterna in una inaudita simbiosi tra corpo offeso e volto glorioso, umiltà creaturale e maestà divina.

Ciò che qui rileva – lo ribadiamo – non è tanto la umiliazione strumentalmente intesa rispetto alla esaltazione, bensì il fatto che il Risorto si levi nella sua veste umana, e addirittura (come vuole una tradizione iconografica rispettata dalla *Aufherstehung* di Grünewald cara a Benjamin) risorga addirittura con le sue ferite: per questo, per la sua figura umana, egli è irriconoscibile agli angeli. Tale non riconoscimento lascia aperto lo scarto tra la minorità umana e la superiorità angelica: inedita è la immediatezza (in senso colliano) tra minorità e compimento.

Il Risorto di Grunewald porta con sé nella Gloria i segni della Passione, e per questo non viene riconosciuto dalle schiere angeliche; la minorità non viene cancellata con il compiersi della ascensione del Cristo nella maestà divina. Piuttosto, viene salvata come tale.

Debolezza e povertà, ἀσθένεια paolina e *paupertas* francescana sono dimensioni essenziali della minorità. Esse rispettano una medesima topologia. La glossa di Taubes a *II Cor.* 12, 9 – ἡ γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται («infatti la potenza, nella debolezza, si compie») – recita: *Die Bedürftigkeit ist in der Perfektion selber* – «La mancanza è nella perfezione stessa» (TAUBES, 2, p. 78). Più esattamente, la perfezione è il luogo stesso della mancanza, proprio come il bene la appropriazione del male, e la trascendenza della cosa il suo essere nel mondo. Detto altrimenti, il buon uso della mancanza è possibile solo dove essa sia *mantenuta nel suo stesso luogo*, e non separata altrove. Analogamente, è stato osservato, la dottrina gnostica della impeccabilità dello spirituale (πνευματικός) – ma ciò vale anche per il «liberato in vita» (*jīvanmukta*) della tradizione indiana – significa che il perfetto, anziché separare il male di cui è capace in un altro luogo, quasi stabilendo un confine netto tra questo e sé, per poi impunemente attraversarlo, si è appropriato della sua stessa improprietà, e ha quindi esaurito *in sé* ogni possibilità di male, facendosi luogo stesso e limite del male: solo per questo non può peccare, perché il male di cui è luogo non può travalicare l'argine che egli stesso è diventato.

Si riprenda secondo la stessa topologia la lezione di Pietro Giovanni Olivi. In polemica con Tommaso, egli riteneva che la *paupertas* non fosse un mero strumento per giungere alla perfezione (*instrumentum perfectionis*), bensì la stessa *perfectio evangelica* (AGAMBEN, 20, p. 117; cfr. p. 159). Anche in questo caso un limite è stato reso inoperante: la muraglia che divide strumento e fine, mortificazione e letizia, umiliazione e grazia è stata abbattuta, poiché il minore abita pienamente, vale a dire è quel limite. Allora, con il poeta, potremmo intonare l'inno della *Imperfectio santissima* (NAPPO, p. 29).

VI. *Maiestas*

Faites-moi connaître la pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs: elle est la pierre d'angle.

*lapidem quem reprobaverunt aedificantes
hic factus est in caput anguli*

Esistono contrari sterili e contrari fruttiferi. Solo questi ultimi, benché estremi (*Extreme*) o eccessi (*Exzesse*) apparentemente inaccostabili, realizzano «la possibilità di un essere-accanto-reciproco dotato di senso» (*die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders*) (BENJAMIN, 29 *Ur.*, p. 227); e lo possono perché si tendono in una tensione vicendevole raggiungendo la intensità necessaria a fare del loro incontro violento una dialettica. Solo dove la tensione tra gli opposti è al culmine questi divengono opposti dialettici. Così potremmo infatti leggere la indicazione benjaminiana circa il luogo in cui la tensione tra gli opposti dialettici tocca l'apice (*wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist*) (idem, 32 *Pass.*, N 10a, 3, p. 595). Ciò a cui si rivolge la attenzione critica e teoretica in genere è il luogo dove gli opposti divengono dialettici.

Ebbene, *minorité* e *majorité*, minoranza e maggioranza, sono *sterile Gegensätze*. La polarità veramente dialettica è quella costituita da *minorità* e *maestà*. La minorità entra in una genuina tensione dialettica solo con il termine «maestà». L'idea di minorità qui studiata non ricalca la contrapposizione deleuziana tra «minoranza» (*minorité*) e «maggioranza» (*majorité*): tra queste due categorie vi è solo un rapporto di complementarità, non una dialettica. La minorità così come da noi intesa forma invece un campo dialettico con il termine «maestà».

Va tuttavia precisato che diversamente dalle pretese e dalle rivendicazioni di maggioranze e minoranze, il termine *maiestas* – lo chiarisce uno studio di Georges Dumézil – è un *rapporto*, non una qualità assoluta (DUMÉZIL, I, p. 129). Così *minoritas*. Come la prima designa il rango superiore che occupa una categoria in rapporto a un'altra o diverse altre (*loc. cit.*), la seconda ne indica il rango inferiore.

Tuttavia la natura esoterica del rapporto dialettico tra minorità e maestà – almeno così come può essere riconosciuto nella tradizione cristiana e in concetti affini appartenenti alle più diverse tradizioni mistiche – non esita

in una sintesi per cui ciò che è inferiore finisce per assumere la qualità di ciò che è superiore in rango (non altro che questo significa infatti cercare τὴν ψυχὴν e perdere τὴν ψυχὴν) (Mt. 10, 39), ma è il riconoscimento del proprio luogo e il volgersi a esso. Vivere secondo minorità significa *riconoscimento del limite*, o, nei termini di Michestaedter, *persuasione*. Nella giusta relazione al proprio luogo, cioè al proprio limite, l'individuo assolve la propria minorità, ne fa un assoluto. In ciò risiede la maestà della *minoritas*. Questo il suo vero rango, la sua *dignitas*. Si realizza in quel riconoscimento la trasvalutazione di un rapporto di inferiorità in un assoluto (giammai in un rapporto di superiorità). Da qui la potenza specifica della *minorità persuasa*, che nella assunzione integrale del proprio limite disattiva presso di sé ogni cogenza delle soglie gerarchiche, e con esse il muro che separa l'alto e il basso, l'eden dalla geenna. Poiché chi dimora pienamente in minorità non è gerarchizzabile. Cioè non ha rango. Questa la sua nobiltà.

Il luogo della minorità non è che un limite. Ma per tale limite non si dà mero passaggio. Questo luogo risponde alla topologia della cesura e del contatto. E la minorità è un assoluto nel momento in cui, in ogni rapporto dialettico, essa segna l'ambito mediale della cesura e del contatto. Vale a dire, l'ambito dell'arresto e del compimento di una determinata dialettica.

Proprio la *Vorrede* si apre con una immagine in cui maestà e minorità appaiono in una *Dialektik im Stillstand*. Alludiamo al mosaico, *pendant* visivo del pensiero benjaminiano dell'idea, e forse del pensiero benjaminiano *überhaupt*. Nel mosaico appunto la maestà (*Majestät*) della figura è data soltanto dalla frammentazione in capricciose parcelle (*Stückelung in kapriziöse Teilchen*); analogamente ciò che assicura alla contemplazione filosofica lo slancio è la *mikrologische Verarbeitung* e la *Versenkung in die Einzelheiten*. Certo, non tutti i *Denkbruchstücke* hanno lo stesso valore, né ne posseggono uno per il semplice fatto di essere frammenti. Ogni frammento di pensiero ha la sua *magnitudo*, ed essa sarà tanto più grande quanto più alta è la capacità del frammento di essere in relazione (*Relation*) con il tutto (*das Ganze*), e, allo stesso tempo, quanto più penetrante e acuto sarà il fondamento nel dettaglio (*genauester Versenkung in die Einzelheiten*) consentito dal frammento stesso (BENJAMIN, 29 Ur., p. 208). La potenza monadologica è la capacità di esprimere una certa totalità raccogliendo i dispersi in quanto dispersi, cioè senza farne parti complementari di un tutto. Il dettaglio rimane qui *Geringstes*, cioè umile e minuto (p. 225). Solo che la rappresentazione

teoretica ne fa rilucere la potenza allusiva. La potenza specifica della minorità – che la rappresentazione teoretica ha il precipuo compito di esporre – è quella di individuare l'ambito mediale della relazione che tiene insieme, in una serie di discontinuità (si pensi ancora al trattato e al mosaico), il tutto e il dettaglio, l'alto e il basso, il maestoso e l'umile. Il trattato, forma espositiva della discontinuità, diviene nella *Vorrede* il luogo di esposizione dell'idea (p. 209). Una forma di rappresentazione discontinua si fa ambito di comparizione del più alto oggetto teoretico. Anche in questo va ravvisato il carattere genuinamente minorante del gesto gnoseologico benjaminiano.

La immagine di minorità non può che essere quella di una *idea in quanto configurazione*. Le discontinuità della configurazione, le minorità della rappresentazione, sono il luogo in cui si realizza una dialettica in stato arresto tra alto e basso, idea e fenomeni. Il ritratto della minorità che quella immagine intende fissare non è che la raccolta di dispersi luoghi teoretici tenuti nella loro eterogeneità di dispersi.

VII. *Tesi*

Da tre anni ormai esploro un universo microscopico di forme contenuto in un cubo di quindici millesimi di millimetro di lato. Non finirò mai di conoscerlo. L'opera rimarrà incompiuta e nessuna mappa di questo spazio immenso verrà mai disegnata... Ci si accontenti allora di frammenti, lampi, seduzioni improvvise. Definitive rinunce.

Dopo avere ricostruito la *Fisionomia del ritratto* (*supra* II), e definito il principio della sua tecnica rappresentativa *principio di minorità della «Darstellung»* (*supra* III, I), resta ancora insoddisfatta la esigenza di stabilire quali siano i tratti distintivi del suo *obiectum*, ovvero quale fisionomia un simile ritratto possa salvare. Quanto i tre precedenti paragrafi hanno soltanto accennato verrà ripreso e sviluppato altrove. In quella sede occorrerà individuare quale sia la parola, il gesto, il volto della minorità. Vedremo, allora, che le tre dimensioni espressive appena indicate si avvolgono intorno a un unico asse inespressivo. Ma questo è appunto il compito di una *Fisiognomica dell'inespressivo*. Con essa sarà completata la minorità del ritratto, ovvero si definirà compiutamente la corrispondenza tra la minorità che riguarda il «ritratto» come tecnica rappresentativa (di cui ci siamo qui occupati), e

quella che interessa il «ritratto» come *obiectum* di tale rappresentazione.

Si è cercato di offrire un saggio di una disciplina costitutivamente epigonale. La scelta della forma del commento in qualche modo lo presuppone. E tuttavia, si potrebbe dire che per certi aspetti essa disciplina attende ancora di essere fondata, mentre per altri appare già compiutamente praticata sotto differenti nomi, da diversi autori, in dispersi luoghi testuali; luoghi, autori e nomi che abbiamo cercato qui, sia pure parzialmente, di raccogliere. «La legge di affinità fisiognomica – ci ricordava Giorgio Agamben in una lettera del 25 luglio 2005 – ha il suo posto anche nel lavoro filosofico». L'esercizio di riconoscimento della segreta somiglianza che lega quei dispersi è parte integrante del metodo tratteggiato in questo studio. Con la postilla, però, che non è dato costituirli in un insieme sistematico e esaustivo, ma solo osservarli in una totalità in costante deflagrazione, che solo è possibile rappresentare come *raccolta di dispersi in quanto dispersi*. La immagine di minorità è infatti *idea solo als Konfiguration*, «in quanto configurazione».

Possiamo infine enunciare – al modo di frammenti che ai nostri occhi lampeggiano come seduzioni improvvise tra le faglie di un ignoto paesaggio storico-naturale – le seguenti *Sette tesi sulla minorità*:

I. *Τὰ φαινόμενα σώζειν* significa salvare la minorità del fenomenico, e non: salvare il fenomenico dalla minorità. Minorità è infatti un inno all'insalvabile.

II. La minorità non prende parte alla lotta fra gli opposti dialettici poiché è ciò che ingenera e consuma, accende e interrompe tale scontro. Il «taglio» benjaminiano, la «cesura» hölderliniana, il «contatto» colliano sono figure di questa minorità.

III. La minorità è il limite stesso della partecipazione: l'intorno paradigmatico – l'«Um» – in cui l'idea deflagra e decade, ovvero si mostra, si configura, si fa sensibile.

IV. La minorità è una perfetta cesura di inconoscenza. Solo nella smisurata prossimità che è esatta non coincidenza, il rapporto conoscitivo trova la sua giustezza – cioè si perfeziona. La minorità è perciò il giusto rapporto con una discontinuità.

V. La minorità è il luogo in cui la «Darstellung» si perfeziona. La immagine teoretica individua una perfetta minorità. Il ritratto coincide con una simile «Darstellung»

dove riesca a fissare in immagine l'istante di inconoscenza in cui si compie il riconoscimento della conoscibilità.

VI. *L'index minoritatis è index veri.*

VII. *La debolezza, potenza. La povertà, perfezione. Nello stesso senso, la minorità è compimento.*

FONTI, CON CIFRARIO E SIGLARIO

Tre sono le modalità citazionali cui corrispondono altrettanti accorgimenti tipografici. *a)* Le citazioni rese *in caratteri corsivi* possono contenere passi o sintagmi tacitamente modificati in relazione alle contingenze sintattiche e alle esigenze espressive, senza naturalmente che ciò comporti alcuna alterazione semantica dei testi citati. *b)* Brani e sintagmi riportati nel consueto *signum citationis* («...») restituiscono fedelmente il testo originale, e dove vengano affiancati da traduzione, essa è sempre nostra, salvo quando sia indicata *anche* la pagina relativa a una versione esistente. *c)* Le citazioni *in corpo minore* restituiscono fedelmente il testo originale, al quale – se non in lingua italiana – segue sempre (salvo nei casi in cui venga esplicitamente indicato il nome del traduttore) una nostra traduzione tra parentesi graffe ({...}). Dove una traduzione già esistente sia stata soltanto modificata, ciò viene segnalato con la dicitura «trad. mod.». Le aggiunte tra parentesi quadre ([...]) sono nostre, mentre quelle tra parentesi uncinate (<...>) sono da attribuirsi agli autori o ai curatori delle edizioni indicate. Le citazioni tolte dal brano di Walter Benjamin commentato *verbatim* sono evidenziate da una sottolineatura del numero di pagina e del rigo da cui provengono, e, nel caso *c*, esse risultano trascritte in un carattere diverso da quello usato correntemente nel testo. Nella seguente bibliografia, i titoli tra parentesi uncinate sono o scelte di curatori e titolisti, o *incipit* di testi privi di titolo. Gli eserghi non rispondono al regime appena esposto.

ADORNO, THEODOR W.:

Zu Benjamins Briefbuch «Deutsche Menschen», in Noten zur Literatur – Gesammelte Schriften (a cura di R. Tiedemann), XI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974;

AGAMBEN, GIORGIO:

[1] *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977 / 1993;

[2] *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978 / 2001;

[3] <Nello «scarto» tra uomo e linguaggio>, in *Pace e guerra*, anno I, n. 1, marzo 1980;

[4] <L'incomparabile coerenza...>, in *Pierre Klossowski – Padiglione d'Arte Contemporanea – PAC* (a cura di P. Mieli), Milano 1980;

[5] *Il linguaggio e la morte. Seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982;

[6] *Se. *L'Assoluto e l'Ereignis*, in *aut aut*, 187-188, I-IV, 1982;

[7] *Lingua e storia. Categorie linguistiche e storiche nel pensiero di Benjamin* (1982), in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza – La Quarta Prosa, Vicenza 2005;

[8] *Tradizione dell'immemorabile* (1985), ibidem;

[9] *L'immagine immemorabile* (1986), ibidem;

[10] *La passione della fatticità. Heidegger e l'amore* (1987), ibidem;

[11] *Pardes. La scrittura della potenza* (1990), ibidem;

[12] *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita (I)*, Einaudi, Torino 1995;

[13] *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000;

[14] *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002;

[15] *What is a paradigm?*, Seminario, EGS, agosto 2002;

[16] *Archeologia di un'archeologia*, in E. Melandri, *La Linea e il circolo*, Quodlibet, 2004;

[17] *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006;

[18] *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo (Homo sacer II, 2)*, Neri Pozza – La Quarta Prosa, Vicenza 2007;

[19] *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008;

[20] *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita (Homo sacer IV, 1)*, Neri Pozza – La Quarta Prosa, Vicenza 2011;

ALEXANDROFF, PAUL – HOPF, HEINZ:

Topologie, I, Springer, Berlin 1935;

ALIGHIERI, DANTE:

Commedia – Purgatorio (a cura di A. M. Chiavacci Leonardi), Mondadori, Milano 1994;

ARIOSTO, LUDOVICO:

Orlando furioso (a cura di L. Caretti), Einaudi, Torino 1966 / 1992;

ARISTOTELES:

[*Analitica priora*] *Prior Analytics* (a cura di H. P. Cooke e H. Tredennick), Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge / London 1938 / 2002;

[*De anima*] *De l'âme* (a cura di A. Jannone e E. Barbotin), Les Belles Lettres, Paris 1966 / 2009;

[*De coelo*] *De coelo libri IV*, in *Aristotelis Opera* (a cura di I. Bekker), II, E

Typographeo Academico, Oxford 1837;
[*De insomniis*] *I sogni*, in *Il sonno e i sogni* (a cura di L. Repici), Marsilio, Venezia 2003;
[*De somno et vigilia*] *Il sonno e la veglia*, ibidem;
[*Metaphysica*] *Metafisica* (a cura di M. Zanatta), Rizzoli, Milano 2009;
[*Physica*] *Physique* (a cura di H. Carteron), 1-2, Les Belles Lettres, Paris 1926 e 1931 / 2002;
[*Rhetorica*] *De rhetorica libri III*, in *Aristotelis Opera* (a cura di I. Bekker), XI, E Typographeo Academico, Oxford 1837;

AUERBACH, ERICH:

[1] *Figura* (1938), in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke, Bern / München 1967;
[2] *Sacrae Scripturae sermo humilis* (1941), ibidem;

AUGUSTINUS:

Le confessioni (a cura di A. Marzullo e V. Foà Guazzoni), Zanichelli, Bologna 1968;

BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE:

Le paradis du sens, Christian Bourgois, Paris 1988;

BALTRUŠAITIS, JURGIS:

Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Armand Colin / Collection Henri Focillon, Paris 1955;

BARTHES, ROLAND:

S/Z, Seuil, Paris 1970;

BAUDELAIRE, CHARLES:

I Fiori del Male / Les Fleurs du Mal (a cura di G. Bufalino), Mondadori, Milano 1983;

BENE, CARMELO:

[1] Quaderno autografo «Kl.», num. inv. 12784 – Archivio “L’Immemoriale” di Carmelo Bene, Casa dei Teatri, Villino Corsini, Villa Doria Pamphílj, Roma;
[2] <*Carmelo Bene: dopo la parola, la musica*> (1979), in *Panta*, 30, Bompiani, Milano 2012;
[3] *La voce di Narciso*, Il Saggiatore, Milano 1982;
[4] *Sono apparso alla Madonna* (1983), in *Opere*, Bompiani, Milano 1995;
[5] *Autointervista su 'l mal de' fiori*, Rai Radio 3, 19.6.2000;
[6] *Quattro momenti su tutto il nulla – Il linguaggio*, Rai Due, 2001;

BENJAMIN, WALTER:

[1] *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1914-5), in *Gesammelte Schriften* (a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser), II, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977;
[2] *Die Reflexion in der Kunst und in der Farbe* (1914-5), in *Gesammelte Schriften*, VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985;
[3] *Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses. Aus einer alten Handschrift* (1914-5), in *Gesammelte Schriften*, VII, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989;
[4] *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (1915), in *Gesammelte Schriften*, VII, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989;
[5] *Sokrates* (1916), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;

- [6] <Ausdruckslosigkeit – Karikatur> (1916-9?), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di D. Schöttker e S. Haug), VIII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009;
- [7] «Der Idiot» von Dostojewskij (1917), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [8 Prog.] *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1918), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [9] *An Ernst Schoen – Bern, 14.5.1919*, in *Gesammelte Briefe* (a cura di Ch. Gödde e H. Lonitz), II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996;
- [10 Begr.] *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di U. Steiner), III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008;
- [11 Sch. & Ch.] *Schicksal und Charakter* (1919), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [12] *Sprache und Logik* (1920-1), *Gesammelte Schriften*, VI, cit.;
- [13] *Erkenntnistheorie* (1920-1), ibidem;
- [14] *Phantasie* (1920-1), ibidem;
- [15] *Schein* (1920-1), ibidem;
- [16] *Schemata* (1920-1), ibidem;
- [17 Th.-pol.] *Theologisch-politisches Fragment* (1920-1?), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [18] *Arten des Wissens* (ca. 1921), in *Gesammelte Schriften* VI, cit.;
- [19] *Selbstanzeige der Dissertation* (1921), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, III, cit.;
- [20 Gew.] *Zur Kritik der Gewalt* (1921), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [21 Auf.] *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921), in *Gesammelte Schriften*, IV, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972;
- [22] *Über «Schein»* (1921-2), in *Gesammelte Schriften*, I, 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974;
- [23] *Theorie der Kunstkritik* (1921-2), in *Gesammelte Schriften*, I, 3, cit.;
- [24 Wahl.] *Goethes Wahlverwandtschaften* (1921-2), in *Gesammelte Schriften*, I, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974;
- [25] *An Florens Christian Rang – Berlin, 9.12.1923*, in *Gesammelte Briefe*, II, cit.;
- [26] «Alte vergessene Kinderbücher» (1924), in *Gesammelte Schriften*, III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972;
- [27] *Einleitung* [Erstfassung della *Erkenntniskritische Vorrede dell'Ursprung des deutschen Trauerspiels*] (1924), in *Gesammelte Schriften*, I, 3, cit.;
- [28] *Exposé* (1925), ibidem;
- [29 Ur.] *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1923-5), in *Gesammelte Schriften*, I, 1, cit.;
- [30 Ein.] *Einbahnstraße* (1926), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, VIII, cit.;
- [31] *Aussicht ins Kinderbuch* (1926), in *Gesammelte Schriften*, IV, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972;
- [32 Pass.] *Das Passagen-Werk* (1927-1940), in *Gesammelte Schriften*, V, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982;
- [33 Pass.] *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* (a cura di G. Agamben), Einaudi, Torino 1986;

- [34] *Zu nahe – Kurze Schatten* (1929), in *Werke und Nachlaß*, VIII, cit.;
- [35] *Troppe vicino – Ombre corte*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929* (a cura di G. Agamben), Einaudi, Torino 1993;
- [36] *Platonische Liebe – Kurze Schatten* (1929), in *Werke und Nachlaß*, VIII, cit.;
- [37] *Haschisch Anfang März 1930* (1930), in *Gesammelte Schriften*, VI, cit.;
- [38] *Die Aufgabe des Kritikers* (1931), ibidem;
- [39] <Notizen über den “destruktiven Charakter”> (1931), in *Werke und Nachlaß*, VIII, cit.;
- [40] *Der destruktive Charakter* (1931), in *Werke und Nachlaß*, VIII, cit.;
- [41] *Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der «Kunstwissenschaftlichen Forschungen»* [Erste Fassung] (1932), in *Gesammelte Schriften*, III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972;
- [42] *An Carl Linfert – San Antonio (Ibiza), 18.7.1933*, in *Gesammelte Briefe* (a cura di Ch. Götde e H. Lonitz), IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998;
- [43] *Lehre vom Ähnlichen* (1933), in *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit.;
- [44] *Über das mimetische Vermögen* (1933), ibidem;
- [45] *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1934), in *Gesammelte Schriften*, II, 2, cit.;
- [46] <Ms 1144> (1935), in *Gesammelte Schriften*, V, cit.;
- [47] *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1935), ibidem;
- [48] *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Zweite Fassung] (1935-6), in *Gesammelte Schriften*, VII, 1, cit.;
- [49] *Deutsche Menschen* (1936), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di M. Brodersen), X, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008;
- [50] *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937), in *Gesammelte Schriften*, II, 2, cit.;
- [51] *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1937-8) in *Gesammelte Schriften*, I, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974;
- [52] *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) in *Gesammelte Schriften*, I, 2, cit.;
- [53] *Zentralpark* (1939), in *Gesammelte Schriften*, I, 2, cit.;
- [54] *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Dritte Fassung] (1939), in *Gesammelte Schriften*, I, 2, cit.;
- [55] *Paris, Capitale du XIXe siècle* (1939), in *Gesammelte Schriften*, V, cit.;
- [56] *Jean Rostand, Hérité et racisme* (1939), in *Gesammelte Schriften*, III, cit.;
- [57] <Konvolute I-IV> (1939-40), in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di G. Raulet), XIX, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010;
- [58 Th.] <Über den Begriff der Geschichte – Das Hannah-Arendt-Manuskript> (1940), ibidem;
- [59 Th.] <Über den Begriff der Geschichte – Benjamins Handexemplar> (1940), ibidem;
- [60 Th.] <Thèses sur le concept d’histoire – Französische Fassung> (1940), ibidem;
- [61 Th.] <Über den Begriff der Geschichte – Abschrift> (1940), ibidem;
- [62 Th.] <Über den Begriff der Geschichte – Das Dora-Benjamin-Typoskript> (1940), ibidem;
- [63 Th.] <Geschichtsphilosophische Reflexionen / Von Walter Benjamin – Posthume Abschrift> (1940), ibidem;

BENVENISTE, ÉMILE:

[1] *Expression indo-européenne de l'«éternité»*, in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, XXXVIII, 112/1, Klincksieck, Paris 1937;

[2] *La notion de «rythme» dans son expression linguistique* (1951), in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966;

[3] *Le vocabulaire des institutions indo-européennes I. Économie, parenté, société*, Minuit, Paris 1969;

BERIO, LUCIANO:

Un ricordo al futuro (a cura di T. Pecker Berio), Einaudi, Torino 2006;

BERMAN, ANTOINE:

L'âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin – Un commentaire [1984-5], Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2008;

BETTINI, SERGIO:

Tempo e forma. Scritti 1935-1977 (a cura di A. Cavalletti), Quodlibet, Macerata 1996;

BOHM, DAVID:

Wholness and the Implicate Order, Routledge and Kegan Paul, London 1980;

BOLL, FRANZ:

Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, Teubner, Leipzig 1931;

BORTOLOTTO, MARIO:

Introduzione al Lied romantico, Adelphi, Milano 1984;

BRANDI, CESARE:

[1] *Il non-finito nell'ultimo Cézanne* (1978), in *Scritti sull'arte contemporanea*, II, Einaudi, Torino 1979;

[2] *Disegno della pittura italiana*, Einaudi, Torino 1980;

BRUNO, GIORDANO:

De gli eroici furori (1585), in *Dialoghi italiani* (a cura di M. Ciliberto), Mondadori, Milano 2000;

CACCIARI, MASSIMO:

[1] *Necessità dell'Angelo*, in *aut aut*, 189-190, 1982;

[2] *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985 / 2002;

[3] *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986 / 2003;

[4] *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990 / 2001;

[5] *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano 2004;

[6] *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012;

CALASSO, ROBERTO:

La folie Baudelaire, Adelphi, Milano 2008;

CALVINO, ITALO:

[1] *Presentazione* (1983), in *Palomar*, Mondadori, Milano 1994 / 2002;

[2] *Palomar* (1983), cit.;

[3] *Lezioni americane* (1984-6 / 1988), Mondadori, Milano 1993 / 2002;

CARCHIA, GIANNI:

[1] *Estetica ed erotica* (1981), in *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica* (a cura di M. Ferrando), Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003;

[2] *Filosofia dell'arte. Arte della filosofia* (1998), in *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata 2000;

[3] *L'estetica antica*, Laterza, Roma / Bari 1999;

[4] *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 2000;

CAVALLETTI, ANDREA:

[1] *Demone e immagine*, in F. Jesi - K. Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968* (a cura di A. Cavalletti e M. Kerényi), Quodlibet, Macerata 1999;

[2] *Brevità dell'immagine*, in *aut aut. Aby Warburg. La dialettica dell'immagine* (a cura di D. Stimilli), 321-2, v-VIII, 2004;

[3] <Non acquistate questo Benjamin. Gli «Opera omnia» da Einaudi: cari e fatti male>, in *Alias*, 2, 15.1.2005;

[4] <Le messe a punto sul Benjamin di Einaudi. Dopo la recensione a «Opere VI»>, in *Alias*, 5, 5.2.2005;

[5] *Classe*, Bollati Boringhieri, Torino 2009;

CELAN, PAUL:

[1] *Der Meridian* (1960), in *Der Meridian und andere Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983;

[2] *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris, 1961*, ibidem;

[3] «*Mikrolithen sind, Steinchen*». *Die Prosa aus dem Nachlaß – Kritische Ausgabe* (a cura di B. Wiedemann e B. Badiou), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005;

CERONETTI, GUIDO:

[1] *Postille*, in *Il Cantico dei Cantici*, Adelphi, Milano 1975;

[2] Trad. it. di *Il Cantico dei Cantici*, cit.;

COCCIA, EMANUELE:

[1] *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Bruno Mondadori, Milano 2005;

[2] *Regula et vita. Il diritto monastico e la regola francescana*, in *Medioevo e Rinascimento*, 20, n.s.17, 2006;

[3] *Cristianesimo – Introduzione*, in *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam* (a cura di G. Agamben e E. Coccia), Neri Pozza – La Quarta Prosa, Vicenza 2009;

[4] *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna 2011;

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR:

Biographia Literaria, Dent & Sons / Dutton & Co., London / New York 1906 / 1949;

COLLI, GIORGIO:

[1] *Filosofi sovrumani* (1939), Adelphi 2009;

[2] *La ragione errabonda. Quaderni postumi* (1955-1977) (a cura di E. Colli), Adelphi, Milano 1982;

[3] *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969;

[4] *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974;

[5] *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977;

CORBIN, HENRY:

[1] *Le récit d'initiation et l'hermétisme en Iran. Recherche angéologique* (1949), in *L'homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*, Fayard, 1983;

[2] *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, Paris 1958;

- [3] *Quiétude et inquiétude de l'âme dans le soufisme de Rûzbehân Baqlî de Shîrâz (522/1128-606/1209)*, in *Eranos-Jahrbuch 1958*, XXVII, Rhein, Zürich 1959;
- [4] *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Paris 1964 / 1986;
- [5] *Juvenilité et chevalerie en Islam iranien (1971)*, in *L'homme et son ange*, cit.;
- [6] *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Éditions Présence, Chambéry / St.-Vincent-S.-Jabron 1971;

CROCE, BENEDETTO:

Breviario di Estetica (1913), in *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce* (a cura di G. Galasso), Adelphi, Milano 1990;

CULLMANN, OSCAR:

Christus und die Zeit. Die urchristliche Zeit- und Geschichts-Auffassung, EVZ-Verlag, Zürich 1962;

DAL PRA, MARIO:

Amalrico di Bene, Bocca, Milano 1951;

DANIÉLOU, JEAN:

Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Église, Éditions de Chevetogne, 1952;

DÂRÂ ŠIKÔH, MUHAMMAD:

La congiunzione dei due oceani (a cura di S. D'Onofrio e F. Speciale), Adelphi, Milano 2011;

DARWICH, MAHMOUD:

Le lit de l'étrangère (trad. fr. di E. Sanbar), Actes Sud, Arles / Paris 2000;

DEDEKIND, RICHARD:

Stetigkeit und irrationale Zahlen, Bieweg und Sohn, Braunschweig 1872;

DELEUZE, GILLES:

[1] *Klossowski et le corps-langage (1965)*, in *Logique du sens*, Minuit 1969;

[2] *Platon et le simulacre (1967)*, ibidem;

[3] *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968;

[4] *Logique du sens (1969)*, cit.;

[5] *Kafka. Pour une littérature mineure* (con F. Guattari), Minuit, Paris 1975;

[6] *Dialogues* (con C. Parnet), Flammarion, Paris 1977 / 1996;

[7] *Un manifeste de moins*, in *Superpositions* (con C. Bene), Minuit, Paris 1979;

[8] *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (con F. Guattari), Minuit, Paris 1980;

[9] *Foucault*, Minuit, Paris 1986 / 2004;

[10] *Qu'est-ce que l'acte de création?* (1987), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (a cura di D. Lapoujade), Minuit, Paris 2003;

[11] *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris 1988;

[12] *Qu'est-ce que la philosophie?* (con F. Guattari), Minuit, Paris 1991;

[13] *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993;

DERRIDA, JACQUES:

Khôra, Galilée, Paris 1993;

DIANO, CARLO:

[1] *Linee per una fenomenologia dell'arte (1956)*, Problemi di critica antichi e moderni IV / Neri Pozza, Vicenza 1968;

[2] *Il problema della materia in Platone (1970)*, in *Studi e saggi di filosofia antica*,

- Antenore, Padova 1973;
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES:
 «Ouvrir un ciel derrière chaque geste», in *Benjamin-Studien 1* (a cura di D. Weidner e S. Weigel), Wilhelm Fink, München 2008;
- DIELS, HERMANN ALEXANDER – KRANZ, WALTHER:
Die Fragmente der Vorsokratiker (a cura di H. A. Diels e W. Kranz), I, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1954;
- DI MAJO, IPPOLITA:
 <La seconda vista. Una riflessione sulla cultura figurativa di Leopardi>, in *Alias*, 18, 7.5.2011;
- DI NAPOLI, GIUSEPPE:
I principi della forma. Natura, percezione e arte, Einaudi, Torino 2011;
- DONATUS:
Donati Ars grammatica, in *Grammatici Latini* (a cura di H. Keil) – *Probi Donati Servii qui feruntur de arte grammatica libri*, IV, Teubner, Leipzig 1864;
- DUMÉZIL, GEORGES:
 [1] *Idées romaines*, Gallimard, Paris 1969 / 1980;
 [2] *La religion romaine archaïque, avec une appendice sur la religion des Étrusques*, Payot, Paris 1974 / 2000;
- EURIPIDES:
Elena, in *Le tragedie* (a cura di F. M. Pontani e A. Beltrametti), II, Einaudi / Mondadori, Torino / Milano 2002 / 2007;
- FILORAMO, GIOVANNI:
 [1] *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Bari-Roma 1983;
 [2] *Le vie del sacro. Modernità e religione*, Einaudi, Torino 1994;
- FLORENSKIJ, PAVEL:
Le porte regali. Saggio sull'icona (1922) (trad. it. di E. Zolla), Adelphi, Milano 1977;
- FOCILLON, HENRI:
Vie des formes, Puf, Paris 1943;
- FOUCAULT, MICHEL:
Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971), in *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris 1994 / 2001;
- FRANZ, MARIE-LOUISE (VON):
Kommentar. «Aurora Consurgens» – ein dem Thomas von Aquin zugeschriebenes Dokument der alchemistischen Gegensatzproblematik, in C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis – Gesammelte Werke*, XIV 3, Walter, Solothurn / Düsseldorf 1995;
- FRONTEROTTA, FRANCESCO:
Introduzione, in Plato, *Timeo* (a cura di F. Fronterotta), Rizzoli, Milano 2003;
- GARIN, EUGENIO:
Interpretazioni del Rinascimento (a cura di M. Ciliberto), II, 1950-1990, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009;
- GINZBURG, CARLO:
Spie. Radici di un paradigma indiziario (1979), in *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986 / 2000;

GIOMETTI, GINO:

Martin Heidegger. Filosofia della traduzione, Quodlibet, Macerata 1995;

GIURIATO, DAVIDE:

Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939), Wilhelm Fink, München 2006;

GOETHE, JOHANN WOLFGANG (VON):

[1] *Naturwissenschaftliche Schriften* (a cura di E. Beutler), I, Artemis, Zürich 1949;

[2] *Naturwissenschaftliche Schriften* (a cura di E. Beutler), II, Artemis, Zürich 1952;

[3] *Faust* (a cura di F. Fortini), Mondadori, Milano 1970;

GOLDSCHMIDT, VICTOR:

[1] *Le paradigme dans la dialectique platonicienne* (1947), Vrin, Paris 2003;

[2] *Le système stoïcien et l'idée de temps* (1953), Vrin, Paris 2006;

GUINIZZELLI, GUIDO:

Rime (a cura di L. Rossi), Einaudi, Torino 2002;

HAMACHER, WERNER:

[1] *Affirmativ, Streik*, in *Was heißt darstellen?* (a cura di Ch. L. Hart Nibbrig), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994;

[2] *Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka*, in *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998;

[3] *Intensive Sprachen*, in *Übersetzten: Walter Benjamin* (a cura di Ch. L. Hart Nibbrig), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001;

HARNACK, ADOLF (VON):

Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott – Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche (1924), Akademie, Berlin 1960;

HAVERKAMP, ANSELM:

Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002;

HEIDEGGER, MARTIN:

[1] *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 2001;

[2] *Einführung in die Metaphysik* (1935), Niemeyer, Tübingen 1998;

[3] *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-68), in *Gesamtausgabe*, 4, Klostermann, Frankfurt am Main 1996;

[4] *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936-8), in *Gesamtausgabe*, 65, Klostermann, Frankfurt am Main 1989;

[5] *Vom Wesen und Begriff der Φύσις – Aristoteles, Physik B, 1* (1939), in *Gesamtausgabe*, 9, Klostermann, Frankfurt am Main 1976;

[6] *Platons Lehre von der Wahrheit* (1940), ibidem;

[7] *Brief über den Humanismus* (1946), ibidem;

HELLER-ROAZEN, DANIEL:

Echolalias. On the Forgetting of Language, Zone Books, New York 2005;

HERACLITUS:

[1] *Eracilito – La sapienza greca* (a cura di G. Colli), III, Adelphi, Milano 1980;

[2] *I frammenti e le testimonianze* (a cura di C. Diano e G. Serra), Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1980;

[3] *Fragments* (a cura di T. M. Robinson), University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 1987;

HESIODUS:

[*Theogonia*] *Teogonia*, in *Opere* (a cura di G. Arrighetti), Einaudi / Mondadori, Torino / Milano 1998 / 2007;

HILARIANUS:

[*Chronologia*] *Chronologia sive Libellus de duratione mundi o De cursu temporum*, in *Patrologiae cursus completus – series latina* (a cura di J.-P. Migne), XIII, Vrayet, Paris, 1845;

HIPPOLYTUS ROMANUS:

[*Refutatio*] *Elenchos o Refutatio omnium haeresium*, in *Testi gnostici in lingua greca e latina* (a cura di M. Simonetti), Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1993;

HÖLDERLIN, FRIEDRICH:

[1] *An Böhlendorf, Nürtingen, 4.12.1801*, in *Sämtliche Werke und Briefe* (a cura di F. Zinkernagel), IV, Insel, Leipzig 1921;

[2] *An Böhlendorf, Nürtingen, 2.12.1802*, ibidem;

[3] *Anmerkungen zum Oedipus*, in *Sämtliche Werke / «Frankfurter Ausgabe»* (a cura di M. Franz, M. Knaupp, D. E. Sattler), XVI, Stroemfeld / Roter Stern, Frankfurt am Main 1988;

[4] *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden* (a cura di D. Lüders), I, Athenäum Verlag, Bad Homburg v.d.H., 1970;

[5] *Le liriche* (a cura di E. Mandruzzato), Adelphi, Milano 1977;

IBN SÎNÂ (AVICENNA):

Metafisica. La «Scienza delle cose divine» (Al-ilâhiyyât) dal «Libro della Guarigione» (Kitâb al-Sifâ) (a cura di P. Porro e O. Lizzini), Bompiani, Milano 2002;

JESI, FURIO:

[1] *Demone e mito. Carteggio 1964-1968* (con K. Kerényi; a cura di A. Cavalletti e M. Kerényi), Quodlibet, Macerata 1999;

[2] *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Silva, Milano 1967;

[3] *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968;

[4] *Mitologie intorno all'illuminismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1972;

[5] *Mito*, Mondadori, Milano 1973 / 1980;

[6] *I recessi infiniti del 'Mutterrecht'* (1973), in J. J. Bachofen, *Il matriarcato* (a cura di G. Schiavoni), I, Einaudi, Torino 1988;

[7] *Bachofen* (1973) (a cura di A. Cavalletti), Bollati Boringhieri, Torino 2005;

[8] *Materiali mitologici* (a cura di A. Cavalletti), Einaudi, Torino 1979 / 2001;

[9] *Introduzione*, in K. Kerényi, *Miti e misteri* (a cura di F. Jesi), Bollati Boringhieri, Torino 1979;

[10] *Walter Benjamin*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia etc.*, Garzanti, Milano 1981 / 1993;

JUNG, CARL GUSTAV:

[1] *Psychologie und Alchemie – Gesammelte Werke*, XII, Walter, Solothurn / Düsseldorf 1995;

[2] *Mysterium coniunctionis – Gesammelte Werke*, XIV, 1, Walter, Solothurn / Düsseldorf 1995;

KAFKA, FRANZ:

Nachgelassene Schriften und Fragmente, II (a cura di J. Schillemeit), in *Schriften*.

Tagebücher – Kritische Ausgabe (a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit), Fischer, Frankfurt am Main 1992;

KANT, IMMANUEL:

Kritik der reinen Vernunft, in *Werke* (a cura di W. Weischedel), III, Insel / Suhrkamp, Wiesbaden / Frankfurt am Main 1956 / 1968;

KERÉNYI, KÁROLY:

[1] *Gespräch in Briefen* (con Th. Mann), Fischer / Rhein, Frankfurt am Main / Zürich 1960;

[2] *Die orphische Kosmogonie und der Ursprung der Orphik. Ein Rekonstruktionsversuch* (1949), in *Humanistische Seelenforschung*, Langen-Müller, München / Wien 1966;

[3] *Eidolon, eikon, agalma. Vom heidnischen und christlichen Bildwerk*, in *Griechische Grundbegriffe. Fragen und Antworten aus der heutigen Situation*, Albae Vigiliae, N. F. / XIX, Rhein, Zürich 1964;

LACTANTIUS:

[*Div. inst.*] *Divinae institutiones*, in *Patrologiae cursus completus – series latina* (a cura di J.-P. Migne), VI, Sirou, Paris, 1844;

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM:

[1] *Discours de métaphysique*, in *Kleine Schriften zur Metaphysik* (a cura di H. H. Holz), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996;

[2] *Les principes de la philosophie ou la Monadologie*, ibidem;

[3] *Initia rerum mathematicarum metaphysica*, in *Schriften zur Logik und zur philosophischen Grundlegung von Mathematik und Naturwissenschaft* (a cura di H. Herring), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992;

LEOPARDI, GIACOMO:

Žibaldone (a cura di R. Damiani), Mondadori, Milano 1997;

LEVEZOW, KONRAD:

Über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Eine archäologische Abhandlung, Königliche Akademie der Wissenschaften, Berlin 1833;

LEVY, EMIL:

Senhal, in *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch – Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, R-S, VII, O. R. Reisland, Leipzig 1915;

LÓPEZ GARCÍA, ANTONIO:

<“Yo no he decidido mi vida”>, in *El País*, 3.4.2008;

LUCRETIIUS:

De rerum natura (a cura di A. Fellin), Utet, Torino 1997 / 2005;

MAJ, BARNABA:

La teoria della storia di Walter Benjamin – Passagen-Werk. Appunti e materiali. Sezione N: Teoria della conoscenza, teoria del progresso, in *Discipline Filosofiche – Ebraismo e filosofia: tradizione e modernità*, IX, 1, Quodlibet, Macerata 1999;

MANGANELLI, GIORGIO:

Pinocchio: un libro parallelo, Adelphi, Milano 2002;

MARIUS PLOTIUS SACERDOS:

Marii Plotii Sacerdotis Artium grammaticarum libri tres, in *Grammatici latini* (a cura di H. Keil) – *Scriptores artis metricae*, VI, Teubner, Leipzig 1874;

MASSIGNON, LOUIS:

[1] *Notre-Dame de La Salette* (1946), in *Parole donnée*, Seuil, Paris 1983;

[2] *Les trois prières d'Abraham, Père de tous les croyants* (1949), ibidem;

[3] *Le temps dans la pensée islamique* (1952), ibidem;

MESSIAEN, OLIVIER:

[1] *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Belfond, Paris 1986;

[2] *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, I, Leduc, Paris 1994;

[3] *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, V, Leduc, Paris 1999-2000;

MICHELSTAEDTER, CARLO:

La persuasione e la rettorica. Appendici critiche (a cura di S. Campailla), Adelphi, Milano 1995;

MIGLIO, CAMILLA:

Vita a fronte. Saggio su Paul Celan, Quodlibet, Macerata 2005;

MITTNER, LADISLAV:

Paesaggi italiani di Goethe (1958), in *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Einaudi, 1960 / 1995;

MONTEIL, VINCENT-MANSOUR:

Entretiens, in L. Massignon, *Parole donnée*, cit.;

NAPPO, FRANCESCO:

Poesie. 1979-2007, Quodlibet – Verbarium, Macerata 2007;

NIETZSCHE, FRIEDRICH:

[1] *Jenseits von Gut und Böse*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di G. Colli e M. Montinari), VI, 2, Walter de Gruyter, Berlin 1968;

[2] *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen II*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (a cura di G. Colli e M. Montinari), III, 1, Walter de Gruyter, Berlin / New York 1972;

ONIAN, RICHARD BROXTON:

The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate – New Interpretations of Greek, Roman and kindred evidence also of some basic Jewish and Christian beliefs, Cambridge University Press, Cambridge 1954;

OTTO, WALTER:

Iuno. Beiträge zum Verständnis der ältesten und wichtigsten Thatsachen ihres Kultes (1905), in *Aufsätze zur Römischen Religionsgeschichte – Beiträge zur klassischen Philologie*, 71, Anton Hain, Meisenheim an Glan 1975;

PANOFSKY, ERWIN:

[1] *Dürers 'Melencolia I'. Eine Quellen- und Typen- geschichtliche Untersuchung* (con F. Saxl), Studien der Bibliothek Warburg, Teubner, Leipzig / Berlin, 1923;

[2] *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Philo Fine Arts, 2008;

PASQUALI, GIORGIO:

Le Lettere di Platone, Studi Filosofici, XV, Felice Le Monnier, Firenze 1938;

PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI:

De hominis dignitate – Heptaplus – De ente et uno e scritti vari (a cura di E. Garin), Vallecchi, Firenze 1942;

PLATO:

- [*Phaedrus*] *Phèdre*, in *Œuvres complètes* (a cura di C. Moreschini e P. Vicaire), IV, 3, Les Belles Lettres, Paris 1985 / 2002;
[*Respublica*] *Repubblica* (a cura di M. Vegetti), Rizzoli, Milano 2006;
[*Theaetetus 1*] *Θεαίτητος*, in *Teeteto* (a cura di A. Tagliapietra), Feltrinelli, Milano 1994;
[*Theaetetus 2*] *Teeteto* (a cura di M. Valgimigli), Laterza, Bari 1924 / 1968;
[*Timaeus*] *Timeo* (a cura di F. Fronterotta), Rizzoli, Milano 2003;

PLUTARCHUS:

- [1] *De defectu oraculorum*, in *Plutarchi Moralia* (a cura di W. R. Paton, M. Pohlenz, W. Sieveking), III, Teubner, Leipzig 1972;
[2] *Dialoghi delfici* (a cura di D. Del Corno), Adelphi, Milano 1983;

PROIETTI, OMERO:

- Agnostos Theos. Il carteggio Spinoza-Oldenburg (1675-1676)*, Quodlibet – Spinoziana, Macerata 2006;

PUECH, HENRI-CHARLES:

- [1] *En quête de la Gnose I. La Gnose et le temps*, Gallimard, Paris 1978;
[2] *En quête de la Gnose II. Sur l'Évangile selon Thomas*, Gallimard, Paris 1978;

QUAGLIA, ARMANDO:

- L'originalità della regola francescana*, Scuola Tipografica Francescana del Collegio dei Piccoli Missionari di S. Antonio, Sassoferrato 1943;

QUINTILIANUS:

- Institution oratoire* (a cura di J. Cousin), 5, VIII-IX, Les Belles Lettres, Paris 1978;

QUINZIO, SERGIO:

- Mysterium iniquitatis. Le encicliche dell'ultimo papa*, Adelphi, Milano 1995;

RANCHETTI, MICHELE:

- [1] *Lemmi* (con G. Bonola), in W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Einaudi, Torino 1997;
[2] Note (con G. Bonola), *ibidem*;

RANG, FLORENS CHRISTIAN:

- An Walter Benjamin – 22.11.1923*, in W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, II, cit.;

RAULET, GÉRARD:

- Lesarten, Varianten, Erläuterungen und Nachweise*, in W. Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, XIX, cit.;

REPICI, LUCIANA:

- Introduzione e note*, in Aristoteles, *Il sonno e i sogni*, cit.;

ROTTEN, ELISABETH:

- Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, Töpelmann, Gießen 1913;

SCHOLEM, GERSHOM:

- [1] *Die Jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Rhein, Zürich 1957;
[2] *Kabbala und Mythos*, in *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Rhein / Suhrkamp, Zürich / Frankfurt am Main 1960 / 1973;
[3] *Schechina; das passiv-weibliche Moment in der Gottheit*, in *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Rhein / Suhrkamp, Zürich / Frankfurt am Main 1962 / 1977;

- [4] *Walter Benjamin*, in *Judaica*, II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 / 1995;
- SCHIAVONI, GIULIO:
 <I «Passages». *Quante rovine nella splendida casa delle fate*>, in *La talpa*, 6.3.1986;
- SEDLMAYR, HANS:
Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst, Piper, München 1940;
- SENECA:
 [Ad *Lucilium*] *Lettere a Lucilio* (a cura di G. Monti), Rizzoli, Milano 1966 / 1998;
- SFAMENI GASPARRO, GIULIA:
Gnostica et Hermetica. Saggi sullo gnosticismo e sull'ermetismo, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1982;
- SGALAMBRO, MANLIO:
 [1] *La morte del sole*, Adelphi, Milano 1982 / 1996;
 [2] *Trattato dell'empietà*, Adelphi, 1987 / 2005;
 [3] *Anatol*, Adelphi, 1990;
 [4] *Dialogo teologico*, Adelphi, 1993;
 [5] *Trattato dell'età. Una lezione di metafisica*, Adelphi, Milano 1999;
- SNELL, BRUNO:
 [1] *Die Sprache Heraklits* (1926), in *Gesammelte Schriften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1966;
 [2] *Die Auffassung des Menschen bei Homer* (1952), in *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1975 / 2000;
- SPITZER, LEO:
 [1] *Milieu and Ambiance* (1942), in *Essays in Historical Semantics*, S. F. Vanni, New York 1948;
 [2] *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, The John Hopkins Press, Baltimore 1963;
- STIMILLI, DAVIDE:
 [1] *Fisionomia di Kafka*, Bollati Boringhieri, Torino 2001;
 [2] *The face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, State University of New York Press, New York 2005;
 [3] Note, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram* (a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl), Abscondita, Milano 2009;
- SZONDI, PETER:
Überwindung des Klassizismus, in *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis / Schriften*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978;
- TAUBES, JACOB:
 [1] *Der Preis des Messianismus*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2006;
 [2] *Die politische Teologie des Paulus* (a cura di A. e J. Assmann), Wilhelm Fink, München 1993;
- TERNI, PAOLO:
Il respiro della musica, Bompiani, Milano 2011;
- TERTULLIANUS:
De carne Christi, in *Patrologiae cursus completus – series latina* (a cura di J.-P. Migne), II, Lutetiae Parisiorum, 1844;

- TIEDEMANN, ROLF – SCHWEPPENHÄUSER, HERMANN:
Anmerkungen der Herausgeber – Ursprung des deutschen Trauerspiels, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 3, cit.;
- TUCCI, GIUSEPPE:
 [1] *Teoria e pratica del mandala, con particolare riguardo alla moderna psicologia del profondo* (1949), Ubaldini, Roma 1969;
 [2] *Storia della filosofia indiana* (1957), Laterza, Bari / Roma 2005;
- USENER, HERMANN:
Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Klostermann, Frankfurt am Main 1985;
- VERNANT, JEAN-PIERRE:
 [1] *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* (1965), in *Œuvres*, Seuil, Paris 2007;
 [2] *Mythe et société en Grèce ancienne* (1974), ibidem;
 [3] *Religions, histoires, raisons* (1979), ibidem;
 [4] *Entre mythe et politique* (1996), ibidem;
- VOLKMANN, RICHARD:
Die Rhetorik der Griechen und Römer in Systematischer Übersicht, Teubner, Stuttgart 1885;
- WARBURG, ABY:
Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Vortrag in Gedenken an Franz Boll, 25. April 1925, in «*Per monstra ad spheram*». *Sternglaube und Bilddeutung* (a cura di D. Stimilli), Dölling und Galitz, München / Hamburg, 2008;
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM:
Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere zu Rom (1759), in *Werke*, Aufbau Verlag, Berlin / Weimar 1969;
- WIND, EDGAR:
The Revival of Origen (1954), in *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art* (a cura di J. Anderson), Clarendon Press, Oxford 1983;
- WITTGENSTEIN, LUDWIG:
 [1] *Tagebücher 1914-6*, in *Logisch-philosophische Abhandlung / Tractatus logico-philosophicus* (1922) – *Kritische Edition* (a cura di B. McGuinness e J. Schulte), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989 / 2001;
 [2] *Logisch-philosophische Abhandlung / Tractatus logico-philosophicus* (1922), cit.;
 [3] *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics – Cambridge 1939. From the notes of R. G. Bosanquet, Norman Malcolm, Rush Rhees, and Yorick Smythies* (a cura di C. Diamond), The University of Chicago Press, Chicago / London, 1975 / 1989;
 [4] *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* (1956), in *Schriften* (a cura di G. E. M. Anscombe, R. Rhees, G. H. von Wright), VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974;
 [5] *Philosophische Bemerkungen. Aus dem Nachlass* (1964), in *Schriften* (a cura di R. Rhees), II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964;
 [6] *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß* (1977), in *Werkausgabe* (a cura di G. H. von Wright e H. Nyman), VIII, Suhrkamp, Frankfurt am Main

1984;

[7] *Recollections of Wittgenstein* (1981) (a cura di R. Rhees), Oxford University Press, Oxford / New York 1984;

ZELLINI, PAOLO:

[1] *Breve storia dell'infinito*, Adelphi, Milano 1980;

[2] <*La rivincita dello zero*>, in *La Repubblica*, 27.11.2011;

ZOLLA, ELÉMIRE:

Prefazione, in P. Florenskij, *Le porte regali*, cit.

RITRATTO DELLA MINORITÀ – *INDICE*

I. LA MINORITÀ – *UNA Istantanea*

- 2 I. *Occaso* – II. *Povertà* – III. *Asse* – IV. *Intorno* – V. *Misura* – VI. *Scorcio* – VII. *Programma*

II. FISIONOMIA DEL RITRATTO – *UN COMMENTO A SPIRALE*

- 16 I. PRIMO TORNANTE – *IDEE*
I. *Contemplazione* – II. *Sobrietà* – III. *Intentio* – IV. *Oggettività* – V. *Concetti* – VI. *Estremi* – VII. *Idea* – VIII. *Idee*
- 63 II. SECONDO TORNANTE – *DARSTELLUNG*
I. *Rappresentazione* – II. *Perseveranza* – III. *Discontinuità* – IV. *Totalità* – V. *Nascita* – VI. *Genealogie* – VII. *Armonia* – VIII. *Abbreviatura* – IX. *Monade* – X. *Profondamento* – XI. *Piccolo* – XII. *Frammento* – XIII. *Sistema* – XIV. *Compimento*
- 111 III. TERZO TORNANTE – *KONFIGURATION*
I. *Barocco* – II. *Corte* – III. *Distruzione* – IV. *Simbolo* – V. *Pericolo* – VI. *Allegoria* – VII. *Collezione* – VIII. *Minori* – IX. *Virtuale* – X. *Interno* – XI. *Storicismo* – XII. *Esemplare* – XIII. *Incommensurabile* – XIV. *Unico* – XV. *Taglio* – XVI. *Lontanissimi* – XVII. *Campo* – XVIII. *Inquietudine* – XIX. *Cristallo* – XX. *Michelangelo* – XXI. *Movimento* – XXII. *Arte* – XXIII. *Natura* – XXIV. *Traduzione* – XXV. *Finalità* – XXVI. *Naturhistorisch*
- 216 IV. QUARTO TORNANTE – *EWIG*
I. *Costellazione* – II. *Ritmica* – III. *Figura* – IV. *Ora* – V. *Ritorno* – VI. *Mito* – VII. *Minorazione* – VIII. *Ricapitolazione* – IX. *Eterno*
- 257 V. QUINTO TORNANTE – *BEKENNEN*
I. *Conoscibilità* – II. *Conoscenza* – III. *Deviazione* – IV. *Moyen* – V. *Visibile* – VI. *Umschreiben* – VII. *Legere* – VIII. *Um* – IX. *Repraesentatio* – X. *Partecipazione* – XI. *Parola* – XII. *Nome* – XIII. *Senhal* – XIV. *Sigillo* – XV.

Parzialità – XVI. *Superamento* – XVII. *Minorità* – XVIII. *Ritratto* – XIX.
Origine

314

VI. PRIMA POSTILLA – *MUTTER*

I. *Legge* – II. *Ipotesi* – III. *Paradigma* – IV. *Madre* – V. *Χώρα* – VI.
Femminino – VII. *Ricettacolo* – VIII. *Immaginazione* – IX. *Sogno* – X.
Arcobaleno – XI. *Immaginale* – XII. *Mitologia* – XIII. *Angelo* – XIV. *Paesaggi* –
XV. *Schwarzweiß* – XVI. *Ornamento* – XVII. *Ombre* – XVIII. *Lontananza* –
XIX. *Atmosfera* – XX. *Vicinanza* – XXI. *Zeichenlos* – XXII. *Pensiero*

386

VII. SECONDA POSTILLA – *MITTEL*

I. *Contiguità* – II. *Medio* – III. *Coincidenza* – IV. *Schnitt* – V. *Carattere* – VI.
Dimora – VII. *Separazione* – VIII. *Quodlibet* – IX. *Assuefazione* – X. *Contatto* –
XI. *Ursprung*

III. MINORITÀ DEL RITRATTO – *CONCLUSIONI*

426

I. *Principio* – II. *Inconoscenza* – III. *Terreno* – IV. *Minoritas* – V. *Perfectio* –
VI. *Maiestas* – VII. *Tesi*

FONTI, CON CIFRARIO E SIGLARIO

445