

studi
germanici



12
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Emily Martone**
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di Iranische Straße
- 107 Michele Sisto**
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**
Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**
Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Linguistica

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Ricerche

- 385 Elisa D'Annibale**
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

Melancolia e Satana.
Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*

Luca Crescenzi

*Ad Aldo Venturelli
per i suoi 70 anni*

PARTE I. UN DIBATTITO CHE NON HA MAI AVUTO LUOGO

GERSHOM SCHOLEM E PETER SZONDI

Sono rari i testi apertamente ermetici che, per una qualche ragione, sembrano potersi esaurire in *una sola* interpretazione; e addirittura abnormi – perché quasi inesistenti – sono quei testi che, accompagnati al loro apparire da un'interpretazione esaustiva, vedono cancellata a priori la loro pretesa di ermetismo. Il più celebre, fra questi, è il breve scritto appuntato da Benjamin in due versioni fra il 12 e il 13 aprile del 1933 su un taccuino contenente annotazioni di natura eterogenea, intitolato *Agesilaus Santander*.

Lo scritto, com'è noto, divenne di dominio pubblico quasi quarant'anni dopo la sua stesura, grazie a Gershom Scholem che in una conferenza, lo riportò alla luce nel contesto di una celebre analisi, basata in larga parte su informazioni e notizie di cui egli solo, a quell'epoca, poteva disporre. La puntualità argomentativa della sua esegesi – pubblicata poi in molte lingue – ne ha fatto ben presto uno dei testi capitali della letteratura benjaminiana. Gli stessi autori dell'edizione sin qui più completa degli scritti di Benjamin, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ne furono a tal punto impressionati da premettere al loro commento una nota che suona come il riconoscimento di un'autorevolezza assoluta:

Al testo scoperto, edito e commentato da Scholem, *Agesilaos* [sic!] *Santander*, spetterebbe un posto d'onore in quella storia della poesia esoterica che Benjamin in qualche occasione suggerì e forse meditò di



scrivere egli stesso; quasi tutto ciò che può condurre alla comprensione di questa enigmatica gnome è stato riassunto da Scholem in un saggio ispirato a cui non è possibile rinviare con sufficiente insistenza¹.

Il notissimo scritto di Scholem resta, nell'opinione di moltissimi lettori e studiosi, una sorta di chiave di lettura per uno dei testi più impervi mai scritti da un autore, comunque difficile, come Benjamin. Da oltre quarant'anni *Agesilaus Santander* è pressoché inscindibile dallo scritto che per primo lo fece conoscere; parlarne significa misurarsi, in un modo o in un altro, con l'interpretazione che Gershom Scholem ne ha dato nel suo saggio, suggestivo fin dal titolo: *Walter Benjamin e il suo angelo*.

Una breve storia delle riflessioni sullo scritto di Benjamin deve dunque prendere il suo avvio dal confronto con quell'interpretazione. La quale tuttavia già prima del suo apparire aveva incontrato il proprio implicito antagonista in un saggio, non meno geniale, che segretamente le rispondeva – a sua volta – ermeticamente. A dimostrazione che l'efficacia produttiva del testo ermetico resta viva anche dopo che il suo arcano è stato svelato, poiché ogni disvelamento è comunque testimone dell'oscurità che rischiera.

A differenza di ciò che comunemente si crede e di quanto risulta dalle note che accompagnano le edizioni correnti del saggio, *Walter Benjamin e il suo angelo* non fu scritto da Scholem nel 1972 per un incontro organizzato dalla casa editrice Suhrkamp in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita di Benjamin², bensì l'anno precedente. Sebbene questo fatto sia a lungo rimasto ignorato, non è mai stato un mistero, giacché la dedica riportata in esergo al saggio recita: «Alla memoria di Peter Szondi, nel cui seminario furono esposti per la prima volta questi ragionamenti»³. Del resto, al momento della pubblicazione del saggio nel volume curato da Siegfried Unseld *Zur Aktualität Walter Benjamins*, il grande critico destinatario della dedica era morto, suicida, da quasi un anno; questa semplice constatazione avrebbe, dunque, dovuto suggerire all'editore dello studio di Scholem una datazione più precoce. La quale

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, Bd. VI, p. 808.

² Così afferma Rolf Tiedemann in coda al volume di Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1983, p. 223, tratto probabilmente in inganno dalla nota editoriale che accompagnava la prima edizione a stampa del saggio, apparso nella silloge *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hrsg. v. Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, p. 2, dove si legge: «Il presente volume [...] contiene importanti saggi pubblicati qui per la prima volta e scritti per questa occasione». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono da intendersi dell'autore.

³ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 35; trad. it. di Maria Teresa Mandalari, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978, p. 9.



avrebbe poi trovato conferma nelle lettere dello stesso Szondi, pubblicate nel 1993 da Christoph König e Thomas Sparr. Da una di esse, datata 3 febbraio 1971, si apprende infatti che Szondi aveva invitato Scholem a intervenire nell'ambito del seminario sulla *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno da lui tenuto nel semestre estivo dello stesso anno alla Freie Universität di Berlino. I curatori delle lettere sono riusciti a datare esattamente l'intervento di Scholem al 9 luglio 1971⁴. Risale quindi a quest'epoca la prima uscita pubblica di *Walter Benjamin e il suo angelo* e l'inizio della storia – assai interessante – delle sue conseguenze.

La circostanza è significativa, innanzitutto, perché fa entrare in scena come più autorevole fra i primi uditori e lettori dello studio di Scholem uno dei massimi teorici della letteratura del suo tempo. Inoltre suggerisce qualche interrogativo: che cosa lesse Scholem a Szondi e ai suoi studenti? Il saggio su *Agesilaus Santander* aveva già la forma e l'ampiezza che avrebbe avuto nella sua versione a stampa?

Allo stato delle conoscenze una risposta precisa alle prime domande non sembra possibile, se non entro limiti piuttosto generici. A meno che non sia rinvenuto un protocollo della lezione seminariale redatto da uno dei partecipanti (in questo senso dà qualche speranza il lascito di Gert Mattenklott conservato presso l'archivio di Marbach e non ancora ordinato), bisognerà ritenere che lo scritto di Scholem proposto nel seminario debba aver avuto il medesimo contenuto della sua versione definitiva. Di sicuro Scholem sviluppò la sua analisi dopo aver presentato lo scritto di Benjamin nelle sue due versioni⁵.

Quanto all'interpretazione dello scritto medesimo, essa si basò quasi certamente, come il saggio apparso a stampa, su alcuni assunti fondamentali: il «carattere profondamente personale» dello scritto di Walter Benjamin⁶, il suo nesso con il quadro *Angelus Novus* di Paul Klee⁷, la decrittazione anagrammatica del titolo⁸ e il legame che tutto questo induce a vedere con la nona delle *Tesi sul concetto di storia* del 1940⁹.

⁴ Cfr. il puntuale commento degli editori alla citata lettera di Peter Szondi a Gershom Scholem del 3 febbraio 1971 in Peter Szondi, *Briefe*, hrsg. v. Cristoph König – Thomas Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994, p. 334.

⁵ Nonostante la notorietà dei testi non è inopportuno riprodurli qui in una traduzione leggermente diversa da quella di Maria Teresa Mandalari pubblicata all'interno della citata edizione italiana di *Walter Benjamin e il suo angelo*. Si rimanda al testo dell'Appendice.

⁶ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 62, trad. it. cit., p. 56.

⁷ *Ivi*, p. 44, trad. it. cit., p. 26. Riferimento biografico e personale anch'esso, poiché l'acquerello *Angelus Novus*, com'è noto, apparteneva a Benjamin che l'aveva acquistato nel 1921.

⁸ *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 38.

⁹ *Ivi*, pp. 62 ss., trad. it. cit., pp. 64 ss.



Pressoché l'intero impianto dell'interpretazione di Scholem nasceva, come si è detto, da una conoscenza quanto mai intima della vita di Benjamin e di alcune sue circostanze fondamentali, puntualmente citate nel saggio. Ad esempio il legame di Benjamin con due donne, Julia Cohn e Asja Lacis, le quali sarebbero evocate nell'immagine femminile dell'angelo e, specificamente, nella sua volontà distruttiva¹⁰. Il solo elemento principale che eccede, in parte, l'impianto interpretativo biografico del saggio di Scholem è la decrittazione del nome segreto nascosto nel titolo del testo, vale a dire lo scioglimento del titolo stesso nel suo anagramma «Der Angelus Satanas», «suggellato quasi con intenzione ornamentale da una pleonastica i»¹¹. Ma anche questo importantissimo rilievo deve la sua credibilità a un dettaglio biografico rivelato da Scholem; vale a dire – per usare le sue parole – che «la passione per gli anagrammi accompagnò Benjamin per tutta la vita»¹².

Il saggio è senza dubbio impressionante, e tanto più dovette destare sensazione nella sua originaria forma seminariale, per la semplicità e l'efficacia con cui scardinava l'impianto apparentemente impenetrabile del duplice testo benjaminiano. Si possono facilmente immaginare le reazioni che l'interpretazione di Scholem dovette suscitare tra gli studenti del seminario. Ma anche su questo punto le testimonianze sono inesistenti. O quasi.

In effetti, uno scritto che risponde puntualmente ad alcune delle tesi di fondo presentate da Scholem nella sua lezione si è salvato; ma non è mai stato messo in rapporto con *Walter Benjamin e il suo angelo* giacché affronta un argomento del tutto diverso ed è stato iniziato ancor prima che il grande storico della cultura ebraica rendesse pubbliche le sue riflessioni. Si tratta dell'ultimo saggio di Szondi, *Eden*, cioè lo studio, rimasto incompiuto, sulla lirica *Du liegst...*, pubblicato, in seguito, come ultima delle *Celan-Studien*. I legami sottili che collegano questo frammento al saggio-conferenza di Scholem su Benjamin sono quasi impalpabili e, tuttavia, ben più importanti di quanto la loro esiguità possa far immaginare. A mostrarlo è la storia stessa della sua mancata realizzazione, su cui vale la pena di spendere qualche parola.

EDEN

Szondi concepisce l'idea di un volume di saggi sulla poesia di Paul Celan all'inizio del 1971, pochi mesi dopo il suicidio dell'amico. Del li-

¹⁰ *Ivi*, p. 55, trad. it. cit., p. 44.

¹¹ *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 38.

¹² *Ivi*, p. 50, trad. it. cit., p. 37.



bro, che dovrebbe contenere due studi già pubblicati, uno in elaborazione e due nuovi lavori derivanti da un corso seminariale sulla poesia di Celan tenuto nel semestre estivo 1970, Szondi parla per la prima volta a Jean Bollack in una lettera dell'8 febbraio 1971:

J'ai décidé d'écrire un petit bouquin sur Paul. Il se composera de cinq études: 1) «Blume» (Sprachgitter), 2) «Engführung», 3) Übertragung von Shakespeare Sonnet CV, 4) «Es war Erde in ihnen (Niemandrose), 5) «Wintergedicht» – Celans Berliner Aufenthalt. – Dans ce dernier article j'essaierai de donner tous les détails qui aident à comprendre le poème («Du liegst im grossen Gelausche...») sur Rosa Luxemburg et Liebknecht, tout en montrant combien il faut connaître de détails pour comprendre les poèmes des dernières années. Une Anti-lecture donc, mais pour cause¹³.

L'idea del saggio *Eden* è dunque annunciata nei primi mesi del 1971 e il fatto che Szondi, nella sua lettera, dedichi qualche riga di spiegazione a ciò che con esso si propone di raggiungere lascia supporre che almeno nelle sue linee generali esso sia già stato interamente concepito. Non per nulla, scrivendo il 19 aprile dello stesso anno al suo editore, Siegfried Unseld, Szondi torna a parlare del libro che ha progettato – e che vorrebbe veder pubblicato nel 1972 o nel 1973 – illustrandone il contenuto:

Credo di averle scritto che, oltre al saggio a lei già noto sulla traduzione di Shakespeare realizzata da Celan e a un saggio in francese di circa 40 pagine sulla poesia «Engführung» [...] ho quasi completato un terzo studio su Celan (a proposito della poesia che ha scritto qui a Berlino su Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht)¹⁴.

Jean Bollack, che ha curato l'edizione delle *Celan-Studien* nel secondo volume delle *Schriften* di Szondi, data la realizzazione della parte compiuta di *Eden* all'aprile-settembre 1971, ma la lettera appena citata sembra suggerire che la stesura del saggio fosse già molto progredita alla metà di aprile. Considerando che il frammento superstite consta di sole otto pagine dattiloscritte è lecito anzi supporre che quasi tutto quel che rimane dello scritto fosse già stato messo su carta al momento in cui Szondi comunicò a Unseld di aver «quasi completato» il suo terzo studio su Celan. Le ragioni per cui Szondi non terminò il saggio di cui aveva già tracciato lo sviluppo restano peraltro misteriose.

¹³ Peter Szondi, *Briefe*, cit., pp. 335-336.

¹⁴ *Ivi*, p. 341.



Si può credere che qualche sfavorevole circostanza esterna sia intervenuta a disturbare il lavoro. In effetti Szondi doveva gestire le conseguenze della sua chiamata all'Università di Zurigo, programmare il suo congedo da Berlino, finir di scrivere un libro sulla tragedia familiare del Settecento, licenziare la sua analisi del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* oltre a sbrigare le normali incombenze del lavoro accademico: lezioni, seminari, commissioni, riunioni organizzative.

In questo caso, tuttavia, si può anche supporre che il saggio sia rimasto incompiuto per motivi meno occasionali e si possono addurre alcuni argomenti a sostegno di questa ipotesi, i quali riconducono direttamente al saggio di Scholem su *Agesilaus Santander*.

Dell'esistenza dello scritto di Benjamin, Scholem aveva informato Szondi già nella primavera del 1969. Lo si deduce da una lettera allo stesso Scholem del 3 maggio di quell'anno, che secondo gli editori dell'epistolario di Szondi risponde a due precedenti del 24 marzo e del 27 aprile, in cui si legge fra l'altro: «Che lei e la signora Steinschneider abbiate decifrato il testo autobiografico di Benjamin è cosa che mi ha straordinariamente interessato e rallegrato. Potrei magari leggerlo una volta o l'altra?»¹⁵.

La richiesta venne sicuramente accolta. Sta a dimostrarlo il fatto che, nel suo saggio, Scholem ricorda come Szondi, «durante una discussione avuta con lui in proposito», avesse avanzato l'ipotesi che *Agesilaus Santander* potesse essere un «delirio febbrile» di Benjamin¹⁶. Quest'occasione deve aver preceduto la prima presentazione pubblica del frammento e della sua interpretazione, altrimenti Scholem avrebbe formulato in modo diverso il suo ricordo: se essa infatti avesse avuto luogo solo in occasione del seminario del luglio 1971, che come si è già ricordato il saggio pubblicato a stampa evoca in esergo, egli avrebbe potuto far riferimento esplicito a quell'occasione. La discussione dev'essere avvenuta invece in una circostanza precedente e, in tal caso, Szondi oltre a esser stato uno dei primissimi lettori di *Agesilaus Santander* può aver concepito la sua 'risposta' già prima del febbraio 1971, data in cui annunciò a Bollack l'idea di scrivere il saggio *Eden*. Anche perché lui pure, al pari di tutti coloro che l'avrebbero seguito, dovette fare la conoscenza del testo benjaminiano insieme all'interpretazione di Scholem. Il fatto che nella lettera citata egli si riferisca allo scritto definendolo «testo autobiografico» sta ad indicare che, prima ancora di farglielo leggere, Scholem gli aveva suggerito la sua chiave personale e, anzi, personalissima.

¹⁵ *Ivi*, p. 266.

¹⁶ Cfr. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 39, trad. it. cit., p. 18.



Riferendosi, nel suo saggio, all'ipotesi szondiana che *Agesilaus Santander* potesse essere stato il frutto di un delirio febbrile, Scholem sembra dare per scontato che l'ipotesi del suo interlocutore dipenda, in ogni caso, dalla comprensione del testo come riflessione privata e che, anzi, in quest'ottica possedga una sua, pur non accertabile, credibilità. È probabile però che Szondi abbia nutrito qualche riserva nei confronti di questa lettura. Una considerazione un po' più attenta suggerisce, infatti, che l'osservazione potesse avere una valenza diversa. Innanzitutto perché Szondi aveva probabilmente voluto indicare la possibile circostanza da cui il testo aveva preso origine, senza azzardare alcuna interpretazione complessiva. Poi perché, riferendosi a un delirio febbrile, aveva forse voluto ricondurre la forma e lo stile di *Agesilaus Santander* a qualcosa che poteva iscriversi perfettamente nella sfera degli interessi benjaminiani degli anni Trenta: ad esempio a un esperimento di scrittura onirica del genere praticato anche dai primi surrealisti. Del resto il pacifico accoglimento dell'interpretazione del testo di Benjamin offerta da Scholem da parte di uno studioso che aveva fatto dell'insostenibilità delle letture biografiche dei testi letterari un pilastro delle sue riflessioni metodologiche, risulterebbe quanto meno sorprendente. Tanto più che le riserve di Szondi avevano ottime ragioni d'essere. La prospettiva dell'interpretazione di Scholem investiva una questione metodologica rilevantissima, vale a dire la liceità dell'uso di determinate circostanze biografiche conosciute per la spiegazione dell'origine di un testo oscuro. Tale questione – come si sa – era stata accantonata almeno dal momento in cui il prevalere dell'analisi formale e strutturale aveva finito per spingere in secondo piano la dimensione tematica e contenutistica. Poteva, forse, essere giustificato l'uso di elementi biografici per l'interpretazione di uno scritto, altrimenti incomprendibile, dalla sua capacità di restituire centralità e rilevanza a quella dimensione?

L'analisi di *Agesilaus Santander* sviluppata da Scholem sembrava offrire una risposta univocamente positiva a questo interrogativo. In tal modo però essa metteva in discussione la legittimità stessa di ogni tentativo di emancipazione dalla tradizione del biografismo positivista. Szondi dovette dunque decidere di prendere le distanze dall'approccio di Scholem attraverso l'analisi di *Du liegst...*: un testo che aveva letteralmente visto nascere con i suoi occhi e che, dunque, rappresentava un corrispettivo quasi ideale al testo commentato da Scholem in *Walter Benjamin e il suo angelo*.

È noto che, nella parte compiuta del suo saggio, Szondi offre la spiegazione genetica di ogni verso e di ogni parola della lirica di Celan, basata sulla sua conoscenza dei fatti che avevano segnato il soggiorno del poeta a Berlino fra il 22 e il 23 dicembre del 1967; ma altrettanto noto è che il fine del saggio non doveva essere la pura e semplice riconduzione della lirica alla sua matrice occasionale, bensì la comprensione del processo



creativo che conduce – come Szondi dice esplicitamente – dal «casuale disporsi delle esperienze più disparate» alla realizzazione della «artistica costellazione rappresentata dalla poesia»¹⁷.

A questo compimento del suo studio, che sarebbe stato in aperto contrasto con l'*habitus* interpretativo adottato da Scholem per la realizzazione della sua analisi di *Agesilaus Santander*, Szondi non giunse mai o, forse, decise deliberatamente di non giungere.

Il dattiloscritto contenente una delle due stesure esistenti del frammento termina con alcune frasi che dovevano, evidentemente, servire a introdurre la parte analitica del saggio:

Poiché in ciò che segue dev'essere studiato questo problema o, meglio: poiché si è partiti dall'ipotesi di lavoro che l'autonomia della lirica esista e vada indagata, le vie tracciate in precedenza, dalla biografia alla poesia, verranno trascurate. Se l'interpretazione e l'analisi strutturale sono spesso segnate dall'imbarazzo dovuto all'inesistenza di quei dati storico-biografici che il positivismo amava, qui, en connaissance de cause, si può tentare l'interpretazione medesima rinunciandovi volontariamente per ragioni metodologiche. A quei dati si ricorrerà soltanto per verificare se l'analisi non vi si riferisca segretamente, come a una merce di contrabbando. Al tempo stesso, grazie alla conoscenza che di essi è stata fornita al lettore prima ancora dell'interpretazione, anche quest'ultimo potrà verificare l'ipotesi di lavoro per cui la specificità che la poesia deve al suo materiale d'esperienza ha dovuto cedere a un'autonomia che consiste nella logica immanente alla poesia stessa¹⁸.

Se si dà giusto rilievo al fatto che queste parole devono essere state scritte immediatamente prima o immediatamente dopo la lezione seminariale dedicata da Scholem a *Agesilaus Santander*, risulta evidente il genere di riserve che Szondi poteva nutrire nei confronti dell'interpretazione del testo benjaminiano in essa avanzata. Risulta, cioè, evidente il rischio che egli poteva scorgere in quell'impresa interpretativa: quello che si potrebbe definire – capovolgendo la formula del suo studio su Celan – come il cedimento dell'autonomia del testo alla specificità del suo materiale d'esperienza.

Le frasi citate vennero cancellate da Szondi, forse poco prima della morte: difficile dire quando e se a causa di ripensamenti suscitati proprio dalla lezione di Scholem. Risulta comunque chiaro che quest'ultima ed *Eden* sono legati l'una all'altro da più di un filo, sia per la loro coincidenza cronologica, sia per l'analogo approccio analitico adottato da Scho-

¹⁷ Peter Szondi, *Eden*, in *Schriften*, 2 Bde., hrsg. v. Jean Bollack et al., Suhrkamp, Frankfurt a.M 1978, Bd. II, p. 392.

¹⁸ Peter Szondi, *Eden*, cit., pp. 429-430.



lem e da Szondi nella parte compiuta del suo saggio, sia per le sottili corrispondenze tematiche: come l'angelo di Benjamin rivela un nascosto volto diabolico anche la parola *Eden* contenuta nelle rime della poesia di Celan rivela la sua ambivalenza in quanto nome dell'albergo in cui furono portati Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht prima di essere uccisi. Ma in quest'ottica c'è da rilevare, in particolare, un punto. Il dissenso di Szondi nei confronti dell'interpretazione di Scholem risulta completamente comprensibile solo se si ritiene che egli attribuisse a *Agesilaus Santander* caratteristiche analoghe a quelle di *Du liegst...*: la natura, cioè, di un testo poetico e non di un'annotazione diaristica o, comunque, strettamente personale. Ai fini dell'interpretazione dello scritto di Benjamin questo è il fatto davvero significativo e ci sono ottime ragioni per ritenere che questa differenza di lettura sia stata il vero motivo di dissenso fra Szondi e Scholem.

A queste ragioni danno sostanza i due studi benjaminiani pubblicati da Szondi nel 1961 e nel 1963: *Hoffnung im Vergangenen* e *Walter Benjamin, Städtebilder*. In entrambi, e soprattutto nel secondo – probabilmente uno dei capolavori della critica benjaminiana e della critica letteraria tedesca in generale – l'oggetto dell'attenzione di Szondi è la poetica di Benjamin nei suoi testi di contenuto autobiografico: *Berliner Kindheit* e, appunto, i diari di viaggio. Di questi scritti Szondi mette soprattutto in risalto due dimensioni: lo scavo del passato come luogo di formazione di un futuro potenziale e la qualità poetica delle metafore. Benjamin – scrive Szondi – è «un maestro della definizione doppia attraverso le immagini»¹⁹: le sue metafore individuano analogie fra opposti apparentemente irriducibili l'uno all'altro e interpretano la creazione come luogo di corrispondenze segrete.

Si può ben immaginare, dunque, che le due versioni di *Agesilaus Santander* dovessero suggerire a Szondi una lettura molto diversa da quella proposta da Scholem, se non altro perché appare evidente lo strettissimo legame formale e contenutistico che lo accosta ai testi di *Berliner Kindheit*. Scholem – che pure nota la vicinanza cronologica fra la data di stesura del testo benjaminiano e quella di «Loggien», uno degli scritti che compongono, appunto, *Berliner Kindheit* – non trae da questo dato alcuna specifica conclusione. Per Szondi, al contrario, la circostanza può essere stata decisiva: prima di tutto, perché permette di collocare in un preciso contesto creativo lo scritto, apparentemente isolato, di Benjamin. Poi perché offre indicazioni rilevanti sulla sua 'filosofia' (anche *Agesilaus Santander* appare infatti inscrivibile in quella riflessione sul passato come alveo dell'utopia che è un tema costante della scrittura benjaminiana degli anni Trenta). Infine perché permette di togliere ad *Agesilaus Santan-*

¹⁹ *Ivi*, p. 306.



der l'aura di scritto privato, restituendolo alla sua natura propriamente poetica; per Szondi il nesso fra lo scritto di Benjamin e *Du liegst...* di Celan sta nei fatti. In entrambi un unico nome è la chiave metaforica per la rappresentazione di due realtà opposte: l'angelo nuovo e l'angelo Satana in Benjamin, l'Eden e le lacerazioni della storia in Celan.

È a partire da quest'ultima evidenza – stando a quanto tramandano gli appunti per la continuazione – che Szondi avrebbe voluto sviluppare l'ultima parte del suo saggio. Ma alla sua realizzazione non giunse mai e gli interrogativi aperti nella prima metà compiuta dello studio rimasero per molto tempo aperti. In che misura è legittimo il ricorso dell'interprete alla conoscenza di elementi che hanno influenzato un autore determinando la nascita di un'opera poetica? Quanto permane di soggettivo in un testo poetico? E che rapporto ha questo residuo con l'opera che lo trasforma e lo occulta?

QUESTIONI DI METODO

Solo molti anni dopo queste domande avrebbero trovato risposta, in un libro che, senza averne alcuna consapevolezza, venne a inserirsi nel dibattito clandestino fra Szondi e Scholem, continuandolo. Il libro, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, è lo studio dedicato nel 1986 da Hans-Georg Gadamer al ciclo lirico di Paul Celan *Atemkristall*; un libro che nella sua ultima parte riprende in modo del tutto esplicito, il ragionamento ermeneutico lasciato incompiuto da Szondi, ma che ricerca fin dall'inizio un rapporto di continuità e di scambio con il precedente costituito da *Eden*. A dimostrarlo basta una citazione dalla pagina iniziale del libro di Gadamer la quale, in poche righe, dimostra chiaramente di riprendere il filo delle interrotte riflessioni szondiane:

Gli specifici insegnamenti che un poeta sa dare sulle sue opere ermetiche [...] hanno sempre un che di spiacevole. C'è forse bisogno di ragguagli in merito a ciò che il poeta ha pensato componendo la sua poesia? L'unica cosa importante è che cosa una poesia realmente dica – non cosa il suo autore intendesse e, forse, non fosse in grado di dire²⁰.

Il tema annunciato in questo passo – che attraversa poi tutte le analisi poetiche gadameriane – è, evidentemente, quello affrontato a suo tempo da Szondi. Va però notato che esso attira l'attenzione di Gadamer non tanto come criterio operativo dell'analisi poetica quanto come interroga-

²⁰ Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich und Wer bist Du?*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, p. 383.



tivo rilevante per l'ermeneutica filosofica. Non è un caso che già la sola frase citata metta fuori causa due grandi miti fondativi dell'ermeneutica stessa: il criterio divinatorio risalente a Schleiermacher e alla sua concezione dell'atto interpretativo come ricostruzione per moto contrario della *intentio auctoris* e la fiducia, ancor più antica, nel valore orientativo dell'interpretazione autentica del testo poetico. In questo modo il testo poetico stesso è reso autonomo dalle condizioni specifiche e limitate della sua genesi, in una prospettiva che va nello stesso senso indicato dalle analisi celiniane di Szondi.

A partire da qui Gadamer procede declinando una serie di criteri analitici che finiscono con il guadagnare al testo un vasto campo d'indeterminazione che è poi la ragione intrinseca del suo essere – come ogni altra espressione artistica – «im Vollzug»²¹, in continuo compimento nella capacità interpretativa del suo pubblico. Muovendo dall'idea che di fronte alla propria creazione, sottratta alla dimensione «privata e contingente» da cui ha preso forma, il poeta è uno spettatore ignaro²², il testo è in linea di principio emancipato da qualsiasi *intentio* condizionante, da qualsiasi autorità di riferimento e, persino, da un qualche riconoscibile Io. Per tale motivo entra in dialogo col suo lettore come espressione illimitatamente disponibile a diventare l'esperienza e il pensiero di un altro: «L'espressione che riesce al poeta e a cui egli conferisce durata, non è un suo specifico successo artistico, ma un distillato delle possibilità d'esperienza dell'umanità in generale che permette al lettore di essere l'Io che è il poeta»²³.

È dunque il testo, scisso dall'identità e dalle esperienze che l'hanno generato, il solo possibile oggetto di conoscenza; per questo – quale che sia l'opinione dell'autore – l'ultima istanza portatrice di senso, l'unica autorità che il lettore può riconoscere è quella del testo stesso. È per questo che in *Du liegst...*, osserva ancora Gadamer riacciandosi al nucleo dell'interpretazione di Szondi e continuandola a suo modo, un verso come «Er biegt um ein Eden» ha perduto qualsiasi riferimento all'esperienza che l'ha ispirato: «Svoltare a un Eden' sta per la strada che allontana dalla felicità e non per quella che vi conduce. Questo – non il viaggio in automobile del poeta davanti all'Hotel Eden – sta nella poesia»²⁴.

Considerazioni come queste si inseriscono all'interno di quelle rivendicazioni dell'autonomia del testo poetico che hanno segnato la storia dell'interpretazione moderna e se le si legge indipendentemente dallo scritto di Szondi a cui rispondono risultano quasi pleonastiche. Non c'è

²¹ Hans Georg Gadamer, *Wort und Bild*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. VIII, p. 391.

²² Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich, wer bist Du?*, cit., p. 384.

²³ *Ivi*, p. 398.

²⁴ *Ivi*, p. 438.



dubbio che esse confermino un sapere ormai acquisito dagli studi sul testo poetico e possono suonare persino ripetitive. Ma anche Gadamer assume l'autonomia del testo come l'ovvio presupposto di ogni analisi e l'insistenza su questo punto serve solo a introdurre una considerazione ulteriore che sposta i termini della questione e fa il punto sul rapporto che l'interpretazione deve necessariamente stabilire con la conoscenza dei fatti che presiedono alla nascita di un testo. Questo rapporto è, infatti, una variabile destinata a trasformarsi, nel corso della storia della ricezione di una determinata opera, in conseguenza dell'accrescersi delle conoscenze sulle condizioni della sua nascita, all'emergere di varianti testuali, di stesure diverse o di scoperte derivanti da ricerche specifiche (anche biografiche). Se perciò il compito primario dell'interpretazione resta sempre quello di ricavare il significato di un testo da uno sforzo di comprensione di ciò che il testo medesimo dà ad intendere nella sua tessitura linguistica, pure i percorsi della comprensione medesima possono seguire vie diverse e queste vie sono, almeno in parte, determinate dall'accrescersi delle conoscenze dei fatti che stanno 'intorno' all'origine del testo. A tale proposito Gadamer opera un'importante distinzione separando il processo di avvicinamento alla 'giusta' interpretazione dalla «convergenza e equivalenza di piani della comprensione» tutti, egualmente, legittimi²⁵. Nel novero di questi ultimi una lettura autobiografica non ha più ragion d'essere di analisi ben altrimenti astratte; ma risulta persuasiva se – al pari di ogni altra – aderisce alla «precisa comprensione del testo poetico che il lettore ideale da null'altro ricava se non dal testo poetico stesso e dalle sue conoscenze»²⁶. In altri termini, in un logico processo interpretativo la comprensione del testo può essere confortata e completata, ma naturalmente non dedotta, dai dati di contesto; questi ultimi sono subordinati all'unità di misura costituita dall'esatta comprensione e da soli non possono in nessun modo produrre la comprensione medesima né orientarla: «Solo se la comprensione autobiograficamente informata comprende in sé questa precisione [della comprensione] i diversi piani dell'intendere possono presentarsi simultaneamente; questo voleva dire Szondi, a ragione. Solo questa unità di misura protegge dal tradimento della sfera privata»²⁷.

Dando dunque seguito alla riflessione di Szondi, Gadamer porta alle inevitabili conseguenze il ragionamento iniziato da *Eden* e dà nuovo vigore alle tesi che il saggio aveva potuto solo accennare. Senonché le idee di Gadamer, proprio perché si inseriscono inconsapevolmente nel dibattito fra Szondi e Scholem, gettano luce indirettamente anche

²⁵ *Ivi*, p. 440

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.



sulla critica che *Eden* aveva sottinteso. Ciò che nel saggio di Scholem doveva essere apparso davvero insostenibile a Szondi era stata infatti l'autonomia concessa a un'interpretazione autobiografica svincolata e, anzi, sovraordinata all'atto di comprensione. In *Walter Benjamin e il suo angelo* il riferimento alla realtà biografica ed esistenziale di Benjamin non conforta l'interpretazione, ma piuttosto la condiziona. È pur vero che nel suo esito il saggio, evocando il ritorno della figura dell'angelo nella nona *Tesi sul concetto di storia*, porta il ragionamento su un piano tutt'altro che soggettivo e riconduce *Agesilaus Santander* all'interno di un filone principale del pensiero benjaminiano. Ma il nesso è ricavato da un ragionamento a dir poco debole che pretende di scorgere un'analogia, a malapena giustificata, fra il significato che l'angelo sembra avere nello scritto del 1933 e quello che invece, evidentemente, ha nelle *Tesi* del 1940: «Qui dunque l'angelo personale di Benjamin, che sta tra passato e futuro e lo induce a 'ritornare colà donde è venuto', in una nuova interpretazione del quadro di Klee è diventato l'angelo della storia»²⁸. E ancora: «Dove nell'*Agesilaus Santander* c'era l'uomo concreto Walter Benjamin, che l'angelo traeva con sé e dietro di sé verso il futuro da cui era scaturito, c'è adesso l'uomo come creatura in generale, come portatore del processo storico»²⁹.

L'analogia possiede una sua plausibilità ed è ben possibile che Benjamin sia giunto alla sua *Tesi* muovendo da una riflessione privata e, anzi, privatissima. Ma per quali vie questo sia avvenuto non risulta in nessun modo dalle pagine di *Walter Benjamin e il suo angelo*; e anche questa lacuna deve aver reso problematico, agli occhi di Szondi, il saggio di Scholem. Tanto più che proprio al formarsi di questa visione dialettica di passato e futuro lo stesso Szondi aveva dedicato – come si è accennato – i suoi due studi su Benjamin, che di essa aveva individuato il luogo di formazione nella poetica elaborata nei diari di viaggio e nelle prose di *Berliner Kindheit*, e che aveva mostrato come in Benjamin non vi è scrittura autobiografica che non sia propriamente e autenticamente poetica.

La semplificazione scholemiana che stabiliva un passaggio diretto dalla scrittura autobiografica alla riflessione filosofica non aveva solo alterato il rapporto logico fra interpretazione autobiografica e comprensione del testo; aveva soprattutto mancato di cogliere l'importanza del poetico in Benjamin come luogo di formazione della riflessione sul tempo e la storia. E in tal modo aveva anche mancato di vedere un tratto essenziale di *Agesilaus Santander*: la sua appartenenza non solo all'epoca ma al clima, allo spirito e alla *koinè* degli scritti che avevano cominciato a comporre *Berliner Kindheit*. *Agesilaus Santander* doveva esser letto – al

²⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 65, trad. it. cit., p. 59.

²⁹ *Ivi*, p. 65, trad. it. cit., p. 60.



pari di questi – come un testo poetico a tutti gli effetti e perciò doveva essere analizzato nella stessa prospettiva e, soprattutto, in base agli stessi criteri che permettono la comprensione di qualsiasi testo poetico. Nella sua autonomia, dunque, e non nella sua dipendenza dai fatti della vita di Benjamin.

Con almeno un limite, tuttavia. Se si assume, infatti, che Szondi scelga l'analisi di *Du liegst...* per opporsi alla lettura autobiografica di *Agesilaus Santander* proposta da Scholem anche in ragione delle affinità tematiche fra i due testi, bisogna assumere che egli accetti, nonostante tutto, quello che è il cardine su cui si incentra l'interpretazione scholemiana dello scritto di Benjamin, vale a dire la decodifica anagrammatica del titolo. Solo il rivelarsi dell'Angelus Satanas dietro la misteriosa identità di Agesilaus Santander definisce l'ambivalenza come motivo portante dello scritto; ma solo in ragione di questa ambivalenza *Eden* costituisce – come si è visto – un efficace modello di controanalisi. Il fatto è, però, che anche l'idea di questa interpretazione del titolo riposa su un'intuizione che Scholem giustifica con la sua conoscenza della passione di Benjamin per gli anagrammi. Per questo, alla fine, sembra inevitabile riconoscere che la conoscenza di determinati fatti della vita del suo autore possa effettivamente condizionare l'interpretazione del testo. A meno che – si deve aggiungere – anche questa apparenza non sia un inganno.

In coda a questa ricostruzione si può osservare, peraltro, ancora qualcosa. Il saggio di Scholem violava, infatti, con un gesto fin troppo scoperto, fin troppo eclatante, i criteri dell'analisi strutturalista del testo poetico. Fino ad ora ci siamo limitati a supporre che la ragione di ciò fosse la scelta di Scholem di assumere *Agesilaus Santander* come un appunto autobiografico non necessariamente dotato di contenuto (o di intento) poetico e dunque tale da non costringere l'interpretazione a seguire le griglie interpretative codificate dall'analisi del testo letterario. Tuttavia, non da ultimo per la sede in cui decise di presentare il suo scritto, il gesto di Scholem appare simile a una sfida e pone interrogativi cui né Szondi né Gadamer avrebbero potuto opporre argomenti stringenti. La questione che un testo come *Agesilaus Santander* pone, e che emerge solo alla luce dei fatti che presiedono alla sua nascita, è quella intorno al rapporto che il testo intrattiene con le determinazioni occasionali o, se si vuole, con le motivazioni contingenti che lo hanno prodotto. In termini puramente teorici è lecito chiedere: si può cancellare la realtà in cui si è generato il testo in nome di una comprensione che assume come unico criterio di legittimità il testo medesimo nella realtà decontestualizzata della sua esistenza assoluta? Lo stesso Gadamer ammette che questo tipo di indagine finisce per spostare l'analisi su un piano diverso da quello della pura comprensione. Ma davvero i due piani si lasciano ridurre l'uno all'altro? O non dobbiamo ammettere che un criterio di coesistenza dei diversi livelli



d'analisi debba infine prendere il posto del principio di uniformazione alla misura della sola comprensione? E a tutte queste si può aggiungere, ancora, una domanda: era questa 'dittatura' della comprensione l'oggetto ultimo della critica di Scholem e del suo provocatorio gesto di sfida? Il suo scopo era il ripudio di una critica legata alla sovranità assoluta del rapporto significato/significante nella determinazione della verità (critica) intorno a un testo?

SATANA E EROS

Quattro anni prima dell'uscita del libro di Gadamer su Celan, nel 1982, Giorgio Agamben aveva già dedicato uno studio importante a un'attenta analisi del testo di Benjamin. Lo studio rileggeva *Agesilaus Santander* alla luce della concezione della felicità che sottilmente delinea. Nel contesto di queste riflessioni esso ha rilevanza però soprattutto perché incentra la sua critica proprio sull'unico punto apparentemente accolto da Szondi nella sua risposta a Scholem, vale a dire l'identità dell'angelo evocato da Benjamin nel suo scritto. In proposito Agamben osserva che la congettura avanzata da Scholem con la sua decrittazione 'cabalistica' del titolo benjaminiano non è confutabile in quanto possiede «innanzitutto, carattere divinatorio e, come tale, non può essere *in sé* verificata»³⁰. Bisognerà tornare in seguito sulla legittimità di questa osservazione; tuttavia va osservato che un merito essenziale del saggio di Agamben dipende dal suo approccio il quale finisce per incidere le fondamenta dell'interpretazione scholemiana. La presa di distanze di Agamben dipende infatti da un'osservazione di natura iconologica e intertestuale che aggredisce direttamente la chiave anagrammatica di quell'interpretazione e che si può riassumere in poche parole: per quanto plausibile sia la rivelazione dell'angelo Satana sotto le spoglie di Agesilaus Santander, vi sono ottime ragioni per scorgere nel demone angelico dotato di artigli e ali affilate non un diavolo ma una ben diversa raffigurazione angelica.

Rispetto all'affermazione di Scholem secondo cui «nessun angelo, all'infuori di Satana, possiede artigli e grinfie» Agamben nota invece che nel patrimonio iconografico europeo «vi è una sola figura [...] che riunisca in sé contemporaneamente caratteri puramente angelici col tratto demoniaco degli artigli»³¹; ed essa appare come Eros vuoi nell'allegoria giottesca della castità negli affreschi della volta a crociera sopra l'altare

³⁰ Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2012³, p. 213.

³¹ *Ivi*, p. 216.



maggiore della Basilica inferiore di Assisi, vuoi in un affresco del castello di Sabbionara a Arco, vuoi negli angeli che fiancheggiano la Venere raffigurata sul desco da parto del Maestro della presa di Taranto conservata al Louvre³². Inoltre – osserva ancora Agamben – Benjamin conosceva certamente questo tipo iconografico medievale poiché in *Il dramma barocco tedesco* parla espressamente della «concezione di Amore come demone lascivo dalle ali e dagli artigli di pipistrello»³³.

Il grande significato di queste osservazioni dipende essenzialmente dal fatto che esse dischiudono l'univoco rinvio al modello dell'«Angelus Novus» di Klee presente in Scholem a una pluralità di 'fonti' iconografiche, sottraggono *Agesilaus Santander* alla condizione erratica e eccezionale nell'insieme dell'opera di Benjamin che il saggio dello stesso Scholem gli attribuisce e ne mostrano l'appartenenza a uno sviluppo coerente di quell'opera stessa risalente almeno allo studio sul *Dramma barocco tedesco*. Più in generale, esse danno concreto fondamento a ciò che probabilmente anche Szondi aveva compreso: che, cioè, *Agesilaus Santander* è uno scritto, forse, d'ispirazione autobiografica, ma costruito accuratamente da Benjamin attraverso la ripresa di materiali e spunti già presenti nella sua opera e altrove – come un'elaboratissima composizione letteraria, quindi, non come una 'confessione' o una nota diaristica.

È ragionevole supporre che nei propositi di Agamben questa restituzione di *Agesilaus Santander* alle sue matrici avesse anche la funzione di fungere da antidoto al constatato carattere 'divinatorio' dell'interpretazione di Scholem (o, almeno, di una parte essenziale di essa). E non c'è dubbio che la riconduzione dell'immagine-chiave di *Agesilaus Santander* a una serie di riferimenti iconografici noti a Benjamin nonché a una chiara traccia intertestuale sortisca questo effetto. La critica elabora, del resto, strumenti e strategie tesi a limitare o addirittura a escludere proprio tale elemento (di qui la necessità della critica medesima), e non può arrendersi di fronte al carattere apparentemente extracritico di una congettura: deve piuttosto indagarla nella sua fondatezza o infondatezza, ridurla alla logica che la legittima o la delegittima ed eventualmente porla su basi più solide e razionalmente definite. Ma il problema è che l'autore di un anagramma cerca inevitabilmente un interprete capace di risalire alla chiave del suo enigma; e la natura divinatoria dell'interpretazione – come si è già detto – è ben inscritta nella tradizione dell'ermeneutica

³² *Ivi*, p. 217. Cfr. anche Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 142 ss.

³³ *Ivi*, p. 217. Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. I.1, p. 399, trad. it. di Flavio Cuniberto in Walter Benjamin, *Opere complete*, 9 voll., a cura di Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser – Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001-2014, vol. II: *Scritti 1923-1927*, p. 259.



occidentale almeno a partire da Schleiermacher e dalla sua concezione del comprendere come risalimento deduttivo alla *intentio* di colui che scrive o pronuncia un testo. Un elemento divinatorio è, in altri termini, costitutivo dell'atto di comprensione.

Del resto un elemento divinatorio non è alieno neppure dalla critica di Agamben poiché, nella ricerca dei possibili ispiratori 'alternativi' dell'ambivalente angelo di Benjamin, egli associa al testo benjaminiano un passo dello *Zohar* sulla *Shekinah* solo intuitivamente riconducibile alla rappresentazione angelica in *Agesilaus Santander* e, più oltre, riferimenti a testi cabalistici, arabi, iranici che, se ampliano vertiginosamente l'orizzonte del saggio e dell'interpretazione dello scritto di Benjamin, appaiono collegati a esso in modo piuttosto lasco. D'altro canto Agamben condivide, sia pure con accenti nuovi, il collegamento, postulato da Scholem nella suggestiva chiusa del suo saggio, fra *Agesilaus Santander* e le posteriori *Tesi sulla filosofia della storia*. È ben vero che il suo ragionamento si fonda su una più circostanziata ricostruzione delle riflessioni demonologiche presenti nell'opera di Benjamin nel loro nesso con l'angelo evocato dallo scritto del 1933. Ma anche qui, come in Scholem, è nella prospettiva delle *Tesi* che *Agesilaus Santander* rivela il suo significato; come se non ne possedesse uno proprio, come se solo alcuni anni dopo la sua composizione Benjamin avesse fornito la chiave – finalmente trovata – per la sua comprensione.

La questione di cui ci si deve occupare non è, allora, se l'intuizione anagrammatica di Scholem sia o meno criticabile in quanto apertamente 'divinatoria', bensì se essa sia credibile e, eventualmente, integrabile; se essa, al di là di quanto segnalato da Scholem, indichi anche in altre direzioni; e se, infine, dischiuda un'interpretazione autonoma del testo, connessa con il resto dell'opera di Benjamin ma non dipendente da essa. Cioè proprio quanto si tratta di provare nel seguito di questo saggio.

PARTE II. EBRAISMO E MELANCOLIA

CHI È AGESILAUS SANTANDER?

Il paradosso che caratterizza la breve storia delle letture di *Agesilaus Santander* è quello di non aver mai prodotto un'analisi differenziata della dialettica su cui si fonda lo scritto: quella che pone le sue immagini in rapporto produttivo con i frammenti della realtà esistenziale che potrebbe esserne stata la causa ispiratrice. L'interpretazione di Scholem, come le pagine precedenti hanno cercato di mostrare, ha circondato il testo di un'aura non meno suggestiva che resistente.



Un fatto palese è, peraltro, che la stessa lettura di Scholem non è stata sottoposta a un'analisi accurata dalla tradizione critica che l'ha accolta. Non si è notato, fra diverse altre cose, che essa estende la logica disvelatrice mediante cui giunge alla lettura anagrammatica del titolo, *Agesilaus Santander*, all'intero testo di Benjamin mostrando, in tal modo, di possederne un'idea assolutamente coerente. Nel suo procedere per passi successivi, infatti, il saggio di Scholem solleva, sì, prima di tutto il velo sul nome nascosto nel titolo e, dunque, sull'identità satanica dell'angelo descritto nel testo³⁴; ma poi identifica la figura femminile del testo medesimo con Jula Cohn per accostarla immediatamente (e sovrapporla) a Asja Lacis³⁵; ricorda il nesso profondo che Benjamin scorgeva fra la realtà dei fenomeni quotidiani e il loro risvolto occulto collegandolo alla rivelazione psicologica che si lega all'incontro con l'angelo³⁶; e finisce con l'individuare nell'«Angelus Novus» di Klee, citato dalla nona tesi sulla filosofia della storia, la riposta identità filosofica di quello evocato in *Agesilaus Santander*³⁷. È come se, nella visione di Scholem, ogni immagine ne rivelasse un'altra nascosta che, come il nome segreto del titolo, illumina di sé le oscurità del testo. Il fatto è che Scholem non ha voluto semplicemente interpretare o spiegare lo scritto di Benjamin, ha bensì voluto darne una lettura congeniale; e per questa via ha individuato nell'ambivalenza delle figurazioni ermetiche la chiave d'accesso alle sue oscurità.

Realmente del resto, in *Agesilaus Santander*, tutto è duplice. Che si voglia o meno seguire Scholem sulla via dell'interpretazione biografica dello scritto, non è possibile contraddire la sua visione della logica duale che lo attraversa, che è poi anche quella del suo stesso saggio: è la tensione fra i due volti di un'unica immagine a stabilirne il significato. E per molte ragioni, come si vedrà, non è possibile sottovalutare l'importanza di questa osservazione.

Il motivo della duplice natura delle cose risuona, infatti, fin dalle prime righe dello scritto, dove sono in questione i nomi segreti attribuiti dai genitori al narratore: nella sua realtà occulta il nome si sdoppia e definisce identità molteplici. Scholem ha anche mostrato come la coppia di nomi segreti si riveli ulteriormente reduplicata dal suo scioglimento anagrammatico. Nella chiave autobiografica assunta dal suo saggio il nome *Agesilaus Santander* sarebbe perciò il nome segreto, duplice e multiplo (proprio perché anagrammabile) della sola persona cui esso possa essere logicamente attribuito cioè l'autore del testo, Walter Benjamin.

³⁴ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., pp. 50-51, trad. it. cit., pp. 37-38.

³⁵ *Ivi*, pp. 55 s., trad. it. cit., pp. 44 ss.

³⁶ *Ivi*, pp. 61 s., trad. it. cit., p. 54.

³⁷ *Ivi*, pp. 62 ss., trad. it. cit., pp. 56 ss.



Questa lettura non è priva di contraddizioni, perché Benjamin è certamente l'autore sottinteso dello scritto, ma può essere chiamato in causa come narratore solo forzando il dettato del testo. Chi identifica l'autore con l'io della prosa integra in modo ingenuo, nello scritto, una dimensione che esso include per vie assai più complesse.

Werner Fuld fu il primo a notarlo in un articolo molto critico nei confronti dell'interpretazione di Scholem, della quale accoglieva peraltro pacificamente e in modo perfino radicale l'ottica autobiografica. Fuld aveva infatti scoperto, in un atto della Gestapo, che Benjamin possedeva realmente un nome segreto, ma che quel nome non era Agesilaus Santander, bensì Bendix Schönflies³⁸. In un'argutissima replica alle sue considerazioni Scholem stesso si divertì a fornire una spiegazione caustica dell'apparente contraddizione, ricordando come in *Agesilaus Santander* sia detto apertamente che «non ogni nome segreto resta sempre uguale» a se stesso e può rivelarsi nella sua forma mutata «con una nuova pubertà»³⁹: il nome «Agesilaus Santander» sarebbe dunque la forma mutata che l'originario appellativo segreto avrebbe rivelato in occasione di una nuova pubertà coincidente, per Scholem, col sorgere, in Benjamin, dell'amore per Asja Lacis.

In realtà lo stesso Scholem mise subito in evidenza, nella stessa replica, il lato ironico della sua risposta osservando che i due nomi segreti originariamente attribuiti a Benjamin dai genitori, Bendix e Schönflies, erano «in effetti nomi ebraici»; per cui l'affermazione dello scritto, secondo cui i suoi genitori avrebbero voluto evitare, con essi, che chiunque potesse desumere la sua origine ebraica «non è molto valida». «Ogni ebreo – osservò ancora Scholem – avrebbe subito compreso che solo un ebreo poteva chiamarsi Bendix Schönflies»⁴⁰. Tuttavia, di fronte all'evidente contraddizione rappresentata da questa circostanza, Scholem si limitò unicamente a osservare – con una punta di veleno – che essa era forse motivata dal fatto che Benjamin «non si intendeva granché di usanze ebraiche»⁴¹.

In verità, per quanto efficace nel suo sarcasmo, la replica di Scholem dimostra, in ultima analisi, che una lettura autobiografica costringe l'interprete ad affrontare questioni difficilmente riducibili a una spiegazione univoca o, inevitabilmente, a imbattersi in contraddizioni insolubili. Per di più – potremmo aggiungere – essa offre, sì, una chiave d'accesso ad

³⁸ Werner Fuld, *Agesilaus Santander oder Bendix Schönflies. Die geheimen Namen Walter Benjamins*, in «Neue Rundschau», LXXXIX, 2 (1978), pp. 253-263.

³⁹ Cfr. Gershom Scholem, *Die geheimen Namen Walter Benjamins. Eine Zuschrift*, in «Neue Rundschau», LXXXIX, 4 (1978), pp. 663-666, poi in Id., *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., pp. 73-77 (di qui provengono le successive citazioni).

⁴⁰ *Ivi*, p. 74.

⁴¹ *Ibidem*.



alcuni luoghi enigmatici del testo, ma rischia costantemente di nascondere i risvolti filosofici.

Il primo e, forse, miglior esempio delle semplificazioni prodotte dall'interpretazione autobiografica è rappresentato proprio dal titolo della prosa. In effetti, se si assume che «Agesilaus Santander» non sia altro che il nome segreto di colui che nel testo parla in prima persona (il quale sarebbe a sua volta Walter Benjamin) risulta realmente inspiegabile – senza alcun bisogno di ricorrere alle argomentazioni di Fuld – perché, proprio in apertura, egli dichiara in modo lapidario, con una secca affermazione racchiusa fra due punti, l'intenzione di non svelare i suoi nomi: «Non li rivelerò» (*Ich werde sie nicht verraten*). Appare una contraddizione evidente che forse giustifica la cancellazione dell'inciso dall'incipit, altrimenti identico, della seconda versione. Ma si tratta di una pura svista? O la contraddizione va presa più seriamente di quanto non appaia?

Una spiegazione plausibile potrebbe dipendere proprio dall'integrazione della lettura anagrammatica del titolo nel complesso dell'incipit benjaminiano. Se infatti la coppia di nomi «Agesilaus Santander» nasconde l'imperfetto anagramma, «Der Angelus Satanas», si può dire che il narratore, pur ponendo il proprio pseudonimo in capo allo scritto, non lo riveli davvero o, per meglio dire, non lo riveli interamente. Esso è infatti costituito da due nomi in uno, i quali non sono compiutamente svelati fintanto che non sono riconosciuti nella loro duplicità. E poiché il titolo rende nota solo una delle loro due forme, essi sono contemporaneamente visibili e nascosti. Si può allora supporre che la cancellazione dell'inciso «Non li rivelerò» nella seconda versione dello scritto non sia servita a evitare un errore, ma a occultare un segnale del testo divenuto superfluo.

Tuttavia dalla prima difficoltà ne discende immediatamente un'altra, anch'essa collegata al titolo dello scritto. Si tratta del rapporto fra l'identità dichiarata dal narratore e quella che risulta dal titolo. Anche in questo caso ciò che *appare* contrasta nettamente con quanto *dovrebbe apparire*. Intitolando il suo scritto con i nomi segreti che gli sono stati imposti allo scopo di nascondere la sua origine ebraica, infatti, il narratore esibisce la sua identità inautentica e, al tempo stesso – proprio secondo la volontà originaria dei suoi genitori – getta una maschera protettiva sul suo vero nome. Il risultato è però, nella sostanza, la smentita di ciò che, poco dopo, il testo dice chiaramente: che, cioè, il suo autore non ha mai nascosto, nei suoi scritti, la propria identità di ebreo e, piuttosto, ha serbato il segreto del suo pseudonimo. Il fatto che gli unici nomi visibili nel testo siano quelli presenti nel titolo e non siano nomi ebraici, finisce per sortire, insomma, proprio il risultato opposto a quello dichiarato dal narratore e l'origine ebraica scompare o, meglio, si nasconde dietro la coppia di nomi Agesilaus Santander. Abbiamo



a questo punto un testo apertamente contraddittorio: ciò che doveva restare nascosto è rivelato, col risultato di nascondere, effettivamente, quanto avrebbe dovuto rivelarsi.

È facile, per l'interpretazione autobiografica, evitare questo paradosso del testo. Se si accredita la coincidenza fra autore e narratore dello scritto, conferendo al misterioso Agesilaeus Santander, oltre al volto dell'Angelus Satanas, l'identità reale di Walter Benjamin, il difficile gioco con le identità rivelate e nascoste si riduce a un esercizio di acume kabbalistico sulla forma dello pseudonimo, giacché la realtà della persona nascosta dallo pseudonimo stesso è data per ovvia e non nasconde alcun mistero. Se però si respinge questa scorciatoia interpretativa si è costretti a confrontarsi con una narrazione sfuggente in cui, fin dall'inizio, ogni affermazione, per quanto drastica, si misura col proprio opposto.

Né si può scartare a priori un'altra ipotesi solo in apparenza avventurosa: che cioè il nome dichiarato dal titolo non abbia alcun vero rapporto con quello, segreto, intorno a cui si incentra il paragrafo introduttivo della prosa; che il titolo sia una sorta di epigrafe apposta a un testo di cui costituisce un supplemento o un complemento; e che come tale non dica nulla né dell'autore né del narratore, ma offra una chiave fondamentale per la comprensione delle sue ermetiche argomentazioni.

Si vedrà più oltre perché questa congettura debba essere seriamente considerata. Ma intanto si può osservare che una simile ipotesi, per quanto ovvia, risolve in un colpo solo tutte le contraddizioni con cui si scontra ogni altra interpretazione: in quel titolo l'autore del testo – che coincida o meno con il suo narratore – non rivela il proprio nome segreto, né fa mistero della sua identità ebraica. E soprattutto: se si dividono opportunamente i possibili sottintesi autobiografici della prosa dai contenuti del suo dettato, appare chiaro che essa non costruisce il suo difficile gioco di apparenti contraddizioni per giungere a uno scioglimento ovvio, ma per insistere in ogni modo sul carattere duplice e ambivalente di tutto ciò che descrive o esibisce: dai nomi del narratore alle identità differenti che essi sottintendono e agli atteggiamenti opposti che, rispetto ad esse, il narratore assume. In questo modo il duplice nome cui la prosa è intitolata appare sotto una diversa luce. Esso non deve, cioè, il suo significato solo all'anagramma che lo trasforma in altro, ma al fatto stesso di essere anagrammabile: in quanto duplice, esso impone il marchio dell'ambivalenza su tutto ciò che segue.

DISVELAMENTI

La parte iniziale della prosa mostra, nel passaggio dalla prima alla seconda versione, poche differenze sostanziali, mentre variazioni più ri-



levanti emergono nel passo in cui è tematizzato il rapporto del narratore con il nome precauzionale che i genitori gli hanno imposto.

Vi si dice che egli ha preferito nascondere alla stregua del nome segreto che i genitori ebrei rivelano ai loro figli solo al momento della pubertà. Sembra ragionevole dire che, compiendo questa scelta, egli abbia considerato il segreto più importante della precauzione. L'importanza del segreto medesimo, però, non sta nella sua conservazione, bensì, all'opposto, nel suo disvelamento. Del resto questo è proprio ciò che il paragone dichiara: l'importanza del nome segreto per i bambini ebrei non risiede nel nome in sé, ma nel fatto di rivelarsi con la pubertà ovvero con quel momento chiave dell'esistenza che segna, insieme, l'entrata nella comunità religiosa e anche l'ingresso nell'età della responsabilità.

Questa considerazione risulta importante per la comprensione delle righe successive, in cui sono tematizzate due realtà connesse fra loro ed egualmente enigmatiche: la ripetibilità dell'entrata nella pubertà e la mutabilità del nome.

I stesura: Poiché però questo evento può darsi più di una volta nella vita, e poiché forse non ogni nome segreto resta sempre uguale e immutato, la sua mutazione può ben manifestarsi con una nuova pubertà. Nondimeno esso resta il nome che raduna in sé tutte le forze vitali, quello in cui esse vengono evocate e salvaguardate dai profani.

II stesura: Poiché però il raggiungimento della pubertà, nella vita, può verificarsi più di una volta, e forse solo il nome segreto di chi è devoto resta uguale e immutato, a colui che devoto non è il mutamento del nome può rivelarsi di colpo al momento di una nuova pubertà. Così a me. Nondimeno esso resta il nome che serra in un legame strettissimo le forze vitali e dev'essere salvaguardato dai profani.

Se, come si è detto in precedenza, il parallelo fra il nome segreto del narratore e quello dei bambini ebrei è giustificato dall'indicare l'uno e l'altro, una volta svelati, l'ingresso in una nuova fase dell'esistenza, bisogna dedurre che il rinnovarsi dell'entrata nella pubertà stia ad indicare, qui, il ripetersi, nella vita, di passaggi decisivi legati all'emergere di una nuova identità (e alla rivelazione di un nome segreto). Il nuovo ingresso nella «pubertà» (*Mannbarwerden*) a cui fanno riferimento queste righe non va infatti interpretato come l'entrata in una nuova fase della vita erotica adulta. Il nesso con la «figura femminile» (*weibliche Gestalt*) evocata più avanti è evidente; ma assai meno evidente è la natura di quella figura femminile (sulla quale invece Scholem non ha dubbi). L'accento della prosa non cade infatti sulla pubertà come maturazione biologica, ma sulla pubertà come momento di acquisizione della coscienza di un cambiamento. Diversamente, risulterebbe pressoché inspiegabile l'affermazione



relativa al suo ripetersi «più di una volta» nella vita e superfluo apparirebbe il riferimento alla rivelazione del nome. Non per nulla, del resto, la seconda versione dello scritto insiste proprio sull'istante rivelatore nel quale «di colpo» affiora il nome segreto ovvero il nuovo, mutato io di colui che si trova a vivere in una diversa condizione. Per di più, con una variante importantissima rispetto alla sua prima forma, la prosa chiarisce il valore della similitudine: la condizione del giovane cui viene rivelato il nome segreto non è affatto opposta a quella di colui che narra e dichiara di aver volutamente occultato il suo pseudonimo protettivo. Al contrario. Anche quello pseudonimo deve rivelarsi; e rivelandosi far scoprire a colui che lo ha voluto nascondere e mantenere segreto quale sia l'identità che la sua nuova forma dischiude.

Tutto ciò – come si è accennato – appare già intuibile nella prima versione dello scritto, ma nella seconda Benjamin chiarisce l'intento aggiungendo l'inciso «così a me» (*so mir*): anche il custode del nome viene a conoscere la natura della sua condizione attraverso l'improvviso rivelarsi del nome stesso, che è divenuto altro da prima.

L'importanza del primo arco di sviluppo della narrazione è evidente, poiché in esso non vengono solo introdotti i 'temi' dello scritto; viene piuttosto giustificata la logica del suo ermetismo: come i nomi segreti acquistano valore per chi li porta solo quando segreti non sono più, così anche il significato della prosa ermetica, chiede di essere svelato e riconosciuto. L'oscurità è il velo gettato su ciò che *deve*, infine, rivelarsi e dunque – per la stessa ragione – *deve*, per un periodo di tempo indeterminato, rimanere nascosto. Se il nesso fra il contenuto del testo e la sua forma ermetica non è arbitrario si può dire, insomma, che la finalità della prosa è quella di uscire dall'oscurità della sua condizione infantile e rivelare al suo interprete il proprio significato. Se poi tale significato, al pari del nome infine rivelato, «raduna in sé» e «serra in un legame strettissimo» le forze vitali e, per questo – così si legge in entrambe le stesure del testo – deve essere salvaguardato dai profani, allora si può dire, in altro modo, che il suo significato è tale da esporsi al rischio della profanazione. Ma questa profanazione, riguardando le forze racchiuse nel nome e quindi – se il parallelo fra il nome stesso e la prosa ermetica ha ragion d'essere – anche i contenuti del testo, altro non è che il loro misconoscimento da parte di coloro che non hanno il potere o il diritto di valersene. Il rischio di questa profanazione è quindi quello dell'impotenza, dell'inerzia, dell'inutilità; è il rischio che preziose forze vitali o profondi significati non producano conseguenze. Un tema che, come vedremo, introduce i motivi più rilevanti del testo e che costringe, inoltre, a porsi l'interrogativo da cui dipende tutta la sua interpretazione, vale a dire quali «forze vitali» siano qui in gioco.



ANGELI NOVI

Nel suo secondo e decisivo paragrafo il testo risponde in modo piuttosto chiaro a questa domanda. In entrambe le stesure la narrazione segue un'unica traccia: inizia accennando alle conseguenze della rivelazione del nome, menziona l'immagine dell'Angelo Nuovo, associa quest'ultima alla leggenda kabbalistica che descrive la nascita degli angeli e chiude con la descrizione della rivalse dell'angelo interrotto nel suo canto di lode. Le differenze fra le due stesure sono però significative e vanno considerate in parallelo, poiché si chiariscono a vicenda.

Punto di partenza in entrambe è l'affermazione secondo cui la rivelazione del nome comporta una diminuzione esistenziale. Nella prima versione tale diminuzione consiste espressamente nel non poter più essere quel che si è stati. Tuttavia questa preclusione del ritorno a un'identità precedente appare indicazione isolata e non sembra generare conseguenze nel testo, il quale prosegue piuttosto tornando a parlare del nuovo nome e del modo in cui il suo significato si collega all'immagine dell'Angelo Nuovo. Solo più avanti – e solo dopo che l'immagine dell'angelo è stata collegata alla narrazione kabbalistica – si dice che l'angelo stesso non ha nulla di umano nei suoi tratti, il che implica il riflettersi di tale disumanità nel significato del nuovo nome. In altri termini, il non poter essere quel che si è stati equivale a una visibile perdita di caratteri umani.

È probabile che Benjamin abbia ritenuto ridondante questa rappresentazione della diminuzione prodotta dalla rivelazione e l'abbia, per questo, sostanzialmente modificata nella seconda stesura. In essa, in effetti, appaiono evidenti una maggiore densità tematica e una più stretta connessione fra i diversi elementi dell'insieme. Dal punto di vista dell'argomentazione la principale novità consiste nella centralità attribuita all'immagine, che non appare più solo come effigie del nome, ma come suo vero e proprio sostituto: se nella prima versione è colui che apprende il proprio nome segreto a subire la diminuzione connessa con il disvelamento, nella seconda è l'immagine a perdere «il dono di apparire sotto sembianze umane» e a portare inscritte in sé le conseguenze del disvelamento stesso. In questo modo risulta più chiaro il triplice nesso fra il nome, l'immagine che ne costituisce l'equivalente e il portatore del nome: tanto il nome stesso – nel quale, non va dimenticato, sono riunite le forze vitali che vi sono evocate – quanto colui che lo porta sono segnati dalla medesima perdita di caratteri umani che contraddistingue l'immagine. Precisando ulteriormente la domanda posta in precedenza, appare logico chiedersi, allora, quali forze vitali, rivelandosi nell'immagine, possano mai avere per effetto una diminuzione di chi ne è il portatore e addirittura la sua disumanizzazione. Ma almeno quest'ultimo interrogativo trova subito una risposta evidente: il nuovo nome e l'identità del suo portatore



posseggono entrambi la medesima natura angelica – e perciò non umana – raffigurata nel quadro.

Questo passo decisivo della narrazione sbarra la strada a chiunque voglia dubitare della legittimità dell'interpretazione anagrammatica del titolo data da Scholem: è, se non altro, contro ogni probabilità che in un testo in cui si parla dell'acquisizione di un'identità angelica e disumana, l'apparizione dell'Angelus Satanus sia casuale. Nondimeno si tratta di intendere correttamente il collegamento esistente fra l'apparizione satanica nell'intestazione e quella descritta dal testo. E di certo non vi è alcuna relazione di identità.

Lo dimostra chiaramente la narrazione kabbalistica che Benjamin associa all'immagine dell'Angelo Nuovo. Nel suo saggio Scholem ricorda giustamente come lo stesso riferimento si trovasse già alla fine dell'annuncio per la rivista *Angelus Novus* pubblicato nel 1922 – 11 anni prima della stesura di *Agesilaus Santander* – e nomina, come riferimento di entrambe le citazioni, «un libro kabbalistico» in cui si legge che gli angeli creati da Dio «svaniscono come la favilla sul carbone»⁴². In realtà la prima menzione della leggenda nel progetto di «Angelus Novus» è diversa e, in un certo senso, più precisa, poiché anziché alla Kabbala fa riferimento a una «leggenda talmudica» che ritiene gli angeli «nuovi ogni istante, in schiere innumerevoli» esser creati solo «perché dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscano nel nulla»⁴³. La differenza è rilevante perché permette di risalire, se non alla sicura matrice del passo, a un suo ragionevole precedente. All'interno del Talmud babilonese, infatti, si parla in particolare della nascita degli angeli dall'opera quotidiana di Dio, o – in una diversa interpretazione – da ogni sua parola, in *Chagiga* 14a⁴⁴. È naturalmente possibile che Benjamin avesse conoscenza del passo; ma non meno verosimile è che la reminiscenza talmudica derivi da una lettura indiretta, la *Jüdische Theologie* del pastore Ferdinand Weber, pubblicata postuma nel 1880 e, in seconda edizione, nel 1897 da Franz Delitsch e Georg Schnedermann. Vi si legge, a proposito delle schiere celesti che circondano l'altare di Dio, che «la continua creazione di angeli dal fiume di fuoco che scorre sotto il trono del Signore [...] o da ogni alito della bocca di Jehova, fonda l'esistenza fuggevole di un certo tipo di angeli: i quali intonano un canto di lode davanti a Dio e scompaiono»⁴⁵.

⁴² Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 48, trad. it. cit., p. 33.

⁴³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II.1, p. 246, trad. it. di Antonella Moscati, in Walter Benjamin, *Opere*, cit., vol. I, p. 522.

⁴⁴ Con riferimento a *Lamentazioni*, 3, 23.

⁴⁵ Ferdinand Weber, *Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften gemeinfasslich dargestellt*, hrsg. v. Franz Delitsch – Georg Schnedermann, Dörffling & Franke, Leipzig 1897², pp. 166 e, riassuntivamente, 168, corsivo di Weber. Poco oltre è riportato anche un passo del commento midrashico ai cinque libri di Mosè del Rabbi



Per maggiore chiarezza, Weber riassume un frammento del commento midrashico alla *Genesi*, il *Bereshith Rabba* (c. 78), derivato con ogni probabilità dal citato passo di *Chagiga* 14a, con queste parole: «Nessun coro angelico pronuncia più di una volta il canto di lode dinanzi a Dio; poiché ogni giorno Dio stesso ne crea uno nuovo, il quale pronuncia un nuovo canto di lode e poi scompare là donde era venuto, nel fiume di fuoco sotto il trono del Signore»⁴⁶.

La plausibilità della derivazione della leggenda talmudica citata in *Agésilaus Santander* dalla ripresa dei passi citati nella *Jüdische Theologie* di Weber sembra rafforzata dalle affinità che i due testi evidenziano. Tuttavia, quale che sia la matrice a cui Benjamin fa riferimento, la verifica dei testi talmudici e midrashici chiarisce il senso di ciò che segue. Benjamin scrive infatti:

I stesura: Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che lo porta. Molto esso gli sottrae, e per prima cosa il dono di apparire in tutto e per tutto quello di prima. Nella stanza che ho abitato da ultimo, prima di venir fuori dal vecchio nome armato e corazzato, egli ha appeso accanto a me la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. Nel far questo il mio era stato interrotto: i suoi tratti non avevano niente di umano.

II stesura: Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno.

Il nesso causale fra l'interruzione del canto dell'angelo e la sua disumanizzazione – chiara nella prima versione dello scritto – è sacrificato nella seconda per rendere più forte il legame logico fra la disumanizzazione stessa e il disvelamento del nome. Tuttavia, anche nella seconda

Bechai in cui si legge: «Ci sono alcuni angeli che restano per l'eternità, e sono quelli che vennero creati il secondo giorno; ma ci sono altri angeli che scompaiono; i nostri rabbini, benedetta sia la loro memoria, spiegavano infatti che il Santo crea ogni giorno una quantità di angeli che intonano un canto di lode a Dio e poi scompaiono».

⁴⁶ *Ivi*, p. 168.



versione della prosa, è comunque l'immagine angelica ad aver perso il semblante umano e, dunque, è sempre il collegamento postulato dalla prima versione dello scritto a dover essere chiarito. Parrebbe, in tal senso, di dover constatare una contraddizione nel discorso di Benjamin – almeno in termini teologici – poiché gli angeli della teologia ebraica non hanno, se non in alcune manifestazioni e rappresentazioni terrene, aspetto umano: sono fatti di fuoco, di acqua o di vento, a seconda delle fonti, e possiedono caratteri loro propri come il volto, che è simile al baleno o la voce che è come il rombo di una folla vociante. Perché dunque sarebbe una diminuzione per l'angelo la perdita della possibilità di acquisire sembianze umane mai possedute?

Per capirlo bisogna ricordare che la letteratura rabbinica conosce almeno dieci tipi di angeli e, fra questi, distingue i servitori (che circondano il trono del Signore e esistono nell'eternità senza tempo) e quelli creati ogni giorno, i quali, come si è detto, provengono dal fiume di fuoco sottoposto al trono di Dio e ad esso ritornano dopo aver esaurito il loro compito. Questi angeli cantori, che per un attimo condividono la stessa esistenza eterna degli angeli del trono, provengono da un fiume di fuoco che è immagine biblica del divenire e a esso devono ritornare dall'immobile eternità che li ha momentaneamente accolti. Essi, infatti, a differenza degli Arcangeli, dei Cherubini, degli Chajjot, ecc. devono essere ricompresi nel dominio del tempo dove sono sottomessi, come gli esseri umani, alle leggi e ai mutamenti della storia. Nella *Jüdische Theologie* Weber si sofferma specificamente su questo punto osservando che non solo gli Arcangeli Michele e Gabriele sono sottratti alla caducità dell'esistenza bensì tutti gli angeli servitori, mentre gli angeli destinati solo a intonare i cori di lode sono generati e svaniscono e dunque sono, già per questo, presi nel vortice del divenire⁴⁷. Laddove uno di questi angeli fosse trattenuto nel suo compito celeste, dunque, perderebbe la possibilità di tornare nell'alveo del tempo, di rendersi in tal modo pari agli esseri umani e di dividerne la mutevole esistenza. L'angelo evocato dal nome segreto e fissato nell'immagine del quadro è stato interrotto nel suo canto e non avendo potuto portare a termine la sua opera è rimasto in una condizione sospesa, fuori dal tempo e dalla storia a cui lo destinavano la sua origine e la sua natura.

Il ricorso ai testi talmudici, del resto, non spiega soltanto il difficile passo relativo alla disumanità dei tratti dell'Angelo Nuovo, ma anche il significato connesso con la rivelazione del nome segreto: tale rivelazione – che per le ragioni elencate in precedenza si deve intendere come espressione del conseguimento e del riconoscimento di una nuova identità – è legata a una metamorfosi che l'angelo compie insieme al suo doppio terreno. Vale la pena, a questo proposito, ricordare le osserva-

⁴⁷ *Ivi*, p. 168.



zioni sviluppate da Agamben in polemica con Scholem (peraltro sulla puntuale scorta di uno scritto dello stesso Scholem⁴⁸) nel citato saggio su *Agesilaus Santander* a proposito dell'immagine dell'angelo personale nella tradizione kabbalistica e nello scritto di Benjamin. È evidente, infatti, che i legami fra l'angelo, la sua immagine, il nome e l'essere umano che quel nome porta nel testo di *Agesilaus Santander* sono riconducibili alla visione dello *tzelem*, l'angelo personale descritto dallo *Zobar* come una sorta di forma celeste che ogni uomo possiede e che, come 'abito' dell'anima, lo accompagna anche in tutto il suo divenire terreno⁴⁹. Questo angelo, secondo la Kabbalah, appare soltanto a colui che attinge suprema conoscenza profetica e anzi, più precisamente, la forma angelica è l'immagine trasformata della sua stessa forza che diventa il veicolo della capacità profetica⁵⁰.

Riportando questa concezione al ragionamento di Benjamin – che potremmo definire laicizzato –, si dovrebbe dunque intendere che l'immagine dell'Angelo Nuovo, così come si mostra nel dipinto di Klee, assume se non la funzione almeno il valore dello *tzelem* kabbalistico: è insieme immagine emblematica in cui si concentrano tutti gli attributi del nome rivelato dalla «nuova pubertà» ed espressione della forza profetica che si annuncia nell'incontro con la propria immagine angelica. La trasformazione descritta dal testo consisterebbe dunque nell'acquisizione di forze vitali viste come energie spirituali superiori le quali, avvicinano l'individuo al proprio angelo personale e lo conducono al di sopra della sfera comune alla totalità del genere umano. Tuttavia la metamorfosi descritta nel testo benjaminiano sta anche sotto il segno dell'incompiutezza e della stasi. L'angelo che si mostra a colui che ha appreso il proprio nuovo nome è un angelo privo di tratti umani perché paralizzato nella sua atemporalità, estraneo alla storia e alle sue vicende. Torna così a porsi, in altro modo, l'interrogativo in merito alla natura delle forze vitali che il mutamento acquisisce all'individuo: quale nesso sussiste fra le sue nuove energie profetiche, angeliche e perciò disumane e la condizione di immobilità, di estraneità al tempo che l'angelo manifesta nella sua immagine?

L'interpretazione dello scritto benjaminiano dipende interamente dalla risposta a questa domanda. Alla quale peraltro l'ultima parte della prosa fornisce una risposta chiarissima.

⁴⁸ Gershom Scholem, *Zelem; die Vorstellung vom Astralleib*, in Id., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Rhein-Verlag, Zürich 1962, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973², pp. 249-271.

⁴⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 261-263 e Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., p. 225.

⁵⁰ Gershom Scholem, *Zelem...*, cit., p. 258; Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., p. 224.



MELANCOLIA

Con il riferimento al vantaggio offerto alla rivalsa dell'angelo («me l'ha fatto scontare») dalla natura saturnina di colui che ha costretto l'angelo stesso in una condizione sospesa, non più angelica e non ancora umana, viene infatti chiamata in causa – come tutti gli interpreti della prosa hanno osservato – la tradizione culturale e iconografica legata al pensiero della melancolia. Questa a sua volta rimanda, ovviamente, agli studi condotti da Benjamin per la stesura della terza parte di *Dramma e tragedia* in *Il dramma barocco tedesco* e, altrettanto ovviamente, ai testi di Carl Giehlow e Panofsky-Saxl sulla düreriana *Melencolia I* da cui il capitolo attinge buona parte del suo sapere. A questo orizzonte rimandano molti dei dettagli – altrimenti poco comprensibili – presenti nella conclusione del secondo paragrafo dello scritto.

Già Scholem aveva visto nell'accento del testo alla nascita sotto il segno di Saturno del suo autore un autoritratto, assolutamente unico, di Benjamin come melancolico. Ma la prospettiva decisamente autobiografica del suo saggio lo aveva indotto a sorvolare sulla possibilità di leggere altri elementi del medesimo paragrafo e di quello seguente alla luce della rappresentazione düreriana della melancolia. Sorprendentemente anche i suoi successori – persino coloro i quali hanno concentrato meritevolmente la loro attenzione sul rapporto fra la prosa e la tradizione del pensiero sulla patologia atrabiliare⁵¹ – hanno seguito a ignorare il più chiaro indizio esplicativo fornito dal testo. Eppure il richiamo alla tradizione del pensiero sulla melancolia getta una luce chiarificatrice, prima di tutto, sulla struttura dualistica e ambivalente dello scritto, poiché l'intera interpretazione dell'incisione düreriana fornita da Carl Giehlow aveva insistito proprio sul carattere duplice e dialettico del temperamento melancolico rappresentato nell'incisione di Dürer. Il medesimo richiamo permette inoltre di ricostruire la logica secondo cui si ordinano le immagini che – almeno nella prima versione – conducono la prosa alla sua conclusione. Sembra infatti che una volta esplicitato il tema melancolico del suo scritto, Benjamin componga in un insieme quasi ecfrastico dettagli che provengono dalla düreriana *Melencolia I*.

È possibile ad esempio fornire una spiegazione relativamente semplice di uno dei passi più ardui del testo, quello, cioè, in cui si parla della «forma femminile» che l'angelo condannato a un'eterna e atemporale im-

⁵¹ Fra questi vanno almeno citati due studi: Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, Amherst 2001, in part. pp. 6-17; Susana Kampff Lages, *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, Edusp, São Paulo 2002, pp. 103-111. Fra gli studi italiani va segnalato lo studio di Alice Barale, *La malinconia dell'immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, FUP, Firenze 2009.



mobilità in via nel quadro accanto alla sua forma maschile. È infatti del tutto evidente che questa emanazione muliebre non può che condividere la stessa condizione statica e inoperosa dell'angelo da cui proviene (poiché in caso contrario si dovrebbe immaginare un angelo impossibilitato a completare il suo canto eppure capace di un'altra, diversa azione). Ma una figura angelica femminile costretta in uno stato di inerte immobilità assimilabile a quello di cui è prigioniero l'angelo descritto dalla prosa benjaminiana è precisamente la donna alata che Dürer circonda con i dettagli allegorici della sua *Melencolia I*. L'Angelo Nuovo – proprio perché inseparabile da colui che ne condivide il nome – non può che coinvolgere nella propria immobilità sospesa il suo alter ego terreno, il quale allora soggiace alla malattia melancolica; ma vi soggiace come l'immagine «nel quadro», cioè come l'inerte figura angelica düreriana. Non per nulla i passi seguenti insistono sull'esito prodotto dalla persecuzione angelica.

Come Benjamin aveva appreso dalle sue letture, infatti, la condizione melancolica rappresentata da Dürer era proprio quella immaginata da una lunghissima tradizione di pensiero come la più ostile all'azione ma, al contempo, la più favorevole alla natura filosofica, speculativa e persino profetica. La rivalsa dell'angelo è, dunque, solo apparentemente ostile. Essa è, al contrario, benefica a chi scopre in sé la disposizione alla vita contemplativa, all'attesa, alla riflessione e al pensiero pazienti. E ha la funzione di rivelare all'alter ego dell'angelo ciò che egli è diventato ovvero quali diverse «forze vitali» siano presenti in lui. Se è lecito riassumere e precisare quanto già detto, si può dire che l'angelo interrotto nel suo lavoro e costretto all'immobilità si rivale su colui che lo osserva costringendolo a rispecchiarsi nella sua condizione la quale è, sì, disumana e insieme statica perché sottratta alla dimensione del tempo e al divenire; ma non è priva di vita e di energie vitali nuove che si legano tutte alla dimensione contemplativa dell'esistenza, al pensiero e alla riflessione, le autentiche vocazioni dell'uomo sottoposto al potere di Saturno; ed è anche una condizione profetica, poiché solo chi è nato sotto Saturno – secondo la tradizione del pensiero occidentale sulla melancolia – può giungere ad acquisire quel dono della profezia che Dürer, secondo Giehlow, aveva rappresentato geroglicamente nell'immagine del cane addormentato ai piedi del suo angelo⁵².

Su questo sfondo tracciato dalla chiusa del secondo paragrafo, tutto ciò che Benjamin aggiunge fino al difficile finale del suo scritto, risulta più comprensibile. Il melancolico, l'uomo della statica e paziente con-

⁵² Cfr. Carl Giehlow, *Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», XXVI, 2 (1903), pp. 29-41; XXVII, 1-2 (1904), pp. 6-18; XXVII, 4 (1904), pp. 57-78, in part. p. 72 della terza parte.



templazione, si assimila completamente all'angelo fino ad assumerne le sembianze e fino, addirittura, ad acquisirne le ali. Le quali, però – ed è questa la sorpresa nella riutilizzazione benjaminiana dell'allegoria di Dürer – non sono le ali del più che umano angelo accovacciato e afflitto dall'astenia atrabiliare, bensì quelle dell'essere che nell'incisione è più vicino alla sfera celeste e al tempo stesso più lontano da qualsiasi apparenza antropomorfa: la creatura – a lungo ritenuta un pipistrello – nei cui tratti informi e indefiniti Benjamin identifica l'altra forma dell'angelo nuovo. È questo l'angelo munito di «artigli» e ali «appuntite» o, meglio, «affilate come lame» in cui il filosofo si rispecchia e ha, nella sua apparenza di pipistrello, natura femminile (il pipistrello, *Fledermaus*, è in tedesco di genere femminile). Anche questo essere appare, nella staticità del quadro, immobile o, meglio, immobilizzato nel volo e con le fauci aperte, come sorpreso a metà del suo canto; ed evidentemente non dà segno di precipitarsi su alcunché possa aver avvistato, bensì resta in una condizione sospesa. Le ali contrastano la forza prensile degli artigli tenendo a distanza ogni afferrabile oggetto. Così la prima versione dello scritto.

La seconda versione – assai più lunga – contiene molti dettagli che Benjamin deve aver aggiunto per precisare i contorni della sua riflessione ma anche per rendere più perspicuo lo sfondo su cui proiettarla. Il passo che associa l'uomo della melancolia contemplativa a «una donna che lo ha ammaliato», ad esempio, è stato notoriamente associato da Scholem al controverso amore di Benjamin per Asja Lacis. Se si ricorda, però, che nel suo ammiratissimo studio su *Melencolia I* Giehlow per primo aveva riprodotto l'incisione realizzata da Dürer per i *Quatuor libri amorum* di Conrad Celtis; che in essa appariva rappresentata una *philosophia triumphans* circondata dalle effigi dei quattro temperamenti nell'abbigliamento descritto da Boezio nel *De consolatione philosophiae*⁵³; che nel prologo di quest'opera l'abito della filosofia appariva lacerato dalle mani di uomini violenti («violentorum quorundam») i quali ne avevano strappato tutti i lembi che avevano potuto («particulas quas quisque potuit») e che, infine, la filosofia dagli occhi ardenti («oculis ardentibus») che possono dunque anche essere occhi febbricitanti) vi mostrava tanti anni da sembrare creatura di un'altra epoca («ut nullo modo nostra crederetur aetatis»)⁵⁴ appare allora ragionevole ipotizzare che la donna ammaliatrice che il narratore della prosa dice di voler aspettare in agguato finché «malata, invecchiata» e «in vesti logore» non cada in suo possesso sia proprio la filosofia e, specificamente, la filosofia come desiderio e

⁵³ Alla provenienza boeziana dell'immagine accenna già Carl Giehlow, *op. cit.*, Bd. II, p. 8.

⁵⁴ Boethius, *De consolatione philosophiae*, edidit Claudio Moreschini, Saur, München-Leipzig 2005, pp. 4-5.



conquista del pensatore melancolico. È dunque la rappresentazione di una precisa vocazione filosofica quella che il testo descrive, non una personale vicenda erotica.

Anche nell'ultimo paragrafo della seconda stesura della prosa i segnali della melancolia sono evidenti. Il distacco angelico dagli uomini e dalle cose è il distacco contemplativo che il filosofo frappone fra sé e il mondo. E gli oggetti che disperde donando sono per lui inservibili strumenti al pari degli oggetti gettati ai piedi della *Melencolia* düreriana. Per capire questo nesso con la tematica melancolica dell'insieme bisogna leggere come un tutto unico l'incipit del paragrafo. Così facendo si comprende meglio come l'angelo che somiglia a ogni cosa da cui il filosofo si separa nel momento stesso in cui la rende oggetto del suo pensiero e che risiede nelle cose da questi donate e disperse sia l'angelo della melancolia, il quale rende trasparenti le cose medesime mostrando in esse – nella loro inutilizzabilità – colui che le abita e le riceve, cioè se stesso, lo spirito dell'inerzia e della stasi. In altri termini il filosofo non può usare le cose che sono oggetto del suo pensiero; però può riempirle dello spirito che proviene dalla loro melancolica contemplazione: le allontana cioè da sé (si nega il loro impiego) nel momento stesso in cui la sua riflessione le rende disponibili per gli altri. In questo senso è «un donatore rimasto a mani vuote». Il fatto che nella seconda versione dello scritto trovi spazio dopo questa precisazione la descrizione dell'angelo deumanizzato non fa che confermare una simile interpretazione: quell'angelo melancolico, anzi, portatore della melancolia come dice l'iscrizione sulle sue ali, ha artigli per afferrare che però non usa, mentre impiega le sue ali per tenersi a distanza dalle cose che, così, può osservare da lontano o dall'alto.

Se poi si ritiene necessario un'ulteriore prova a sostegno del fatto che è proprio la rappresentazione düreriana della melancolia a suggerire a Benjamin i contenuti allegorici della sua prosa si può considerare un ultimo dettaglio. Esso riguarda il titolo della prosa e l'anagramma che vi è iscritto. Si è già ipotizzato che tale titolo non faccia riferimento al nome segreto del suo autore né a quello del narratore e che esso appaia significativo proprio perché è in relazione, piuttosto, con il tema dell'intero scritto che, a questo punto, si può affermarlo chiaramente, è la vocazione filosofica del melancolico. Si è anche detto che l'importanza della lettura anagrammatica fornita da Scholem non può essere messa in discussione, anche se quella lettura stessa appare imperfetta per via della «pleonastica» e «quasi ornamentale» *i* che la completa⁵⁵. Con riferimento a tutto questo bisogna allora ricordare che Benjamin sapeva – se non altro dalla prima annotazione del libro di Panofsky e Saxl – che l'indicazione «I» nella melancolia düreriana era stata ripetutamente interpretata pro-

⁵⁵ Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 50, trad. it. cit., p. 38.



prio come una «i» maiuscola e conseguentemente (per la prima volta da Ludwig Choulant nel 1851) come terza persona dell'imperativo del latino «ire» col significato di «melancolia va' via»⁵⁶. Questa interpretazione, che trasformava l'incisione düreriana in una specie di foglio apotropaico, era stata abbandonata da tempo; cionondimeno l'introduzione della *i* nel titolo della prosa a finitura dell'anagramma che lo svela dichiara un parallelismo significativo con *Melencolia I*: accosta cioè la rappresentazione esemplare della condizione umorale influenzata dalla forza dell'antico demone Saturno a quella di colui che subisce il potere dell'Angelo Satana.

Tale parallelismo non è il frutto di una suggestione o di un'estemporanea intuizione benjaminiana. Il carattere satanico della melancolia è tema biblico esemplarmente rappresentato nella vicenda di Saul, la cui sofferenza melancolica è indotta da Dio attraverso uno spirito maligno (frequentemente interpretato come Satana o il diavolo)⁵⁷; è motivo che attraversa il pensiero medievale, che scorge nella patologia saturnina – secondo il detto di Origene – il «*balneum diaboli*», il brodo di coltura ideale per l'influsso del diavolo⁵⁸; ed è questione ancora presente alla riflessione della Riforma e del Rinascimento sul potere del diavolo, come Benjamin aveva appreso al più tardi dalla lettura del saggio di Aby Warburg su *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, consultato per la realizzazione del capitolo sulla melancolia in *Il dramma barocco tedesco*. Benjamin sapeva insomma benissimo che le concezioni profane e sacre relative all'origine della melancolia si erano variamente intrecciate fino a rendere quasi indistinguibili i contorni di Saturno e di Satana come responsabili della sofferenza atrabiliare, fornendo una dimostrazione impeccabile del teorema warburghiano che Panofsky e Saxl avevano acquisito e applicato alla loro trattazione della melancolia; il teorema secondo cui «l'idea di un pianeta [...] identificato con una divinità (o meglio: con la fusione sincretistica di diverse divinità), doveva senza eccezioni assumere in sé tutti i motivi risultanti immediatamente o mediamente (cioè, per analogia) dalle determinazioni mitologiche di quella divinità stessa»⁵⁹. Il titolo ricavato dallo scioglimento anagrammatico dei nomi *Agesilaus Santander*, «Der Angelus Satanus i», era insomma,

⁵⁶ Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia I»*, Teubner, Leipzig-Berlin 1923, p. 1.

⁵⁷ 1 Samuele 16, 14-16. Sulla storia delle interpretazioni ebraiche cfr. Dorota Hartman, *Il male di Saul: rûah ra'ab fra malinconia, depressione e demonologia nell'Antico Testamento e nel giudaismo postbiblico*, in «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», III (2010), pp. 79-96.

⁵⁸ Jean Starobinsky, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900 (Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900, 1960)*, Guerini e associati, Milano 1990, p. 56.

⁵⁹ Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia I»*, cit., p. 8.



nei termini dell'angelologia ebraica, l'esatto equivalente della profana, saturnina «Melencolia I».

Questa angelologia – che Scholem dice di aver discusso con Benjamin⁶⁰ – attribuisce a Satana numerose identità e responsabilità; sempre Scholem, nel suo saggio, ne elenca sommariamente alcune. Di certo in un testo che Benjamin aveva studiato già presto e che costituì un importante veicolo della sua conoscenza della Kabbala, la *Philosophie der Geschichte* di Franz Joseph Molitor, si dice espressamente che Satana – in associazione con la sua parte femminile, Lilith, e con i suoi aiutanti – ha per fine «di togliere all'uomo ogni felicità»⁶¹ del tutto simile, in questo, al Saturno della tradizione pagana.

L'affinità, com'è evidente, è determinata essenzialmente dalla pericolosità dell'influsso che l'uno e l'altro possono esercitare sulla vita dell'uomo. Ma se la tradizione del pensiero sulla melancolia aveva concepito l'idea che l'influsso di Giove potesse volgere in positivo gli effetti deleteri di Saturno, determinando il volgersi della melancolia indotta da quest'ultimo in un'indispensabile attributo del genio contemplativo, nulla di simile era noto alla teologia ebraica.

Questa circostanza aggiunge perciò un ulteriore determinazione alla figura delineata da Benjamin nel suo scritto: l'Angelo Nuovo vi appare infatti come l'antagonista teologico del potere di Satana così come Giove è l'antagonista cosmologico della forza devastatrice di Saturno. E lo è perché diametralmente opposto a Satana come il testo della seconda stesura dice in modo inequivocabile: proprio al contrario del suo avversario, infatti, l'Angelo Nuovo «vuole la felicità».

È merito di Agamben aver dato il giusto rilievo a questo volto eudemonistico dell'angelo di Benjamin. Le sue riflessioni hanno però collegato il pensiero della felicità angelica a un'idea di redenzione storica⁶² che è sicuramente rinvenibile nel testo di *Agesilaus Santander* (come, forse, in quasi ogni testo di Benjamin) ma che almeno in parte rischia di oscurare il senso complessivo della meditazione benjaminiana posta a conclusione della prosa. Fin troppo direttamente Agamben – al pari di Scholem – proietta il significato di *Agesilaus Santander* sul grande sfondo disegnato dalle tesi *Sul concetto di storia*. Ma questa proiezione (oltre a individuare, come si è detto, il senso dello scritto benjaminiano in un lavoro compiuto assai più tardi) toglie specificità alla prosa, al centro della cui argomentazione non sta la redenzione del passato come tale, ma la rappresentazione

⁶⁰ Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, cit., p. 47, trad. it. cit., pp. 33-34.

⁶¹ Franz Joseph Molitor, *Philosophie der Geschichte oder Über die Tradition*, 3 Bde., Theissing, Münster 1827-1853, Bd. III, p. 255.

⁶² Giorgio Agamben, *Walter Benjamin e il demonico*, cit., in part. pp. 230 ss.



di una vocazione filosofica come premessa di ogni possibile felicità e redenzione ovvero una meditazione sul potere trasformatore e salvifico di un'individualissima esistenza contemplativa.

In questa direzione indica il carattere personale e apparentemente autoreferenziale del testo in cui Scholem ha voluto vedere una testimonianza essenzialmente privata. Del resto non bisogna dimenticare che la melancolia è, prima di tutto, una condizione temperamentale individuale. La felicità evocata dal testo come aspirazione dell'angelo non è, pertanto, la felicità in sé, ma la felicità come antagonista dei satanici progetti d'infelicità, l'opposto della melancolia saturnina, dell'inerzia, della stasi e dell'inazione per impotenza o follia. Se c'è una ragione per vedere in *Agessilaus Santander* un documento importantissimo della riflessione benjaminiana sta nel fatto che in esso diventa oggetto di riflessione la persona del filosofo, la sua identità individuale oltre che la natura del suo rapporto con la storia. La contemplazione è un destino dell'io; e questo pensiero, inespungibile dalla riflessione benjaminiana, sta a significare che la possibilità di rinnovare il passato non è un sogno dell'umanità, ma un'opera pazientemente costruita dall'individuo nella sua filosofica lotta contro il potere distruttivo di Satana e la volontà di stasi di Saturno.

MELANCOLIA ANGELICA

Ai pericoli provenienti da questi due demoni – alla paralisi e all'infelicità – il pensatore della melancolia angelica oppone le strategie pazienti della sua vocazione contemplativa. Di tali strategie il finale dello scritto di Benjamin offre una complessa spiegazione, la quale risulta, però, più chiara se si ricorda, come si è detto, che l'angelo cantore, per la teologia ebraica, nasce e scompare nello stesso luogo – il fiume di fuoco del tempo sottostante al trono del Signore – e solo per un attimo partecipa dell'esistenza, eterna e estranea alle vicende della storia, di Dio e degli altri spiriti superiori. Su questo sfondo si capisce che le righe conclusive dello scritto, nelle quali Benjamin descrive in forma sintetica la via del filosofo come risalimento al proprio luogo di provenienza, ripetono il percorso dell'angelo che torna a perdersi nel dominio del divenire dopo aver esaurito il suo compito sacro. Mai come in questo finale appare evidente che l'angelo è insieme il doppio e la guida del filosofo. Anche il filosofo, come l'angelo, conosce la paralisi melancolica e la distanza dal tempo e dalla storia che la vocazione contemplativa reca con sé. Ma come l'angelo al fiume di fuoco il filosofo ritorna alla storia e vi ritorna con il frutto della stasi: con la forza trasformatrice del pensiero che conferisce una nuova trasparenza agli oggetti nel tempo. Da questi non trapela più l'immagine dell'angelo melancolico, ma quella dell'antagonista di Satana



e di Saturno, l'Angelo Nuovo che toglie gli oggetti abbandonati alla loro infelicità, alla loro inerzia e li rende vivi, diversi, pronti ad un nuovo uso e a un nuovo destino.

Questo ragionamento risulta notevolmente più chiaro nella seconda stesura del frammento. Qui, per cominciare, è evidente che lo scritto stabilisce un saldo parallelo fra l'azione dell'angelo – che si allontana indietreggiando da colui che ha posto sotto la propria egida «per tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto» – e quella dell'io che torna anch'egli, con l'essere cui rivolge le sue parole, nel luogo da cui proviene. Se teniamo ferma l'idea che lo scritto contenga la rappresentazione allegorica di una vocazione filosofica, si può dire che la figura femminile con cui l'io dello scritto compie la via a ritroso verso il suo punto d'origine è proprio la stessa donna attesa pazientemente per lunghi anni, cioè la filosofia, il dono dell'Angelo Nuovo. E poiché il cammino del filosofo ripete quello dell'angelo – e quest'ultimo proviene dalla sfera del tempo, se ne estranea nell'istante in cui canta il suo inno di lode a Dio, e quindi vi fa ritorno – allora il cammino del filosofo, seguendo un percorso analogo, si allontana dalla storia per abbracciare un'attitudine contemplativa che alla storia, infine, deve ricondurlo. Il filosofo, insomma, si sottrae alla storia per poterle restituire, tornandovi, il frutto della sua riflessione: la filosofia è filosofia della storia e, insieme, filosofia *per* la storia che conduce nel futuro le forme del passato mutate dalla riflessione⁶³. Questo potere trasmutatore della riflessione filosofica genera il nuovo come restituzione del passato alla sua potenzialità o, per ripetere le parole del testo, alla sua felicità. E la felicità è quella di poter rivivere il passato nella diversa forma che l'azione trasformatrice del pensiero gli conferisce. Il filosofo, non meno del suo angelo vuole infatti la felicità: «Il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto». Questa felicità va intesa però, appunto, come opposto della stasi melanconica, dell'inerzia in cui Benjamin vede l'essenza dell'infelicità satanica e saturnina. Il passato condannato all'immobilità dal suo essere compiuto una volta e per sempre è un ricordo inservibile, una rovina da cui non potrà mai sorgere null'altro. Lo sguardo del filosofo, invece, lo rende, per così dire, nuovamente nuovo. Esso non riporta in vita il passato ma riporta vita *nel* passato; lo restituisce al flusso del divenire e al perduto movimento vitale attraverso l'idea che lo genera. È un motivo,

⁶³ Su questo motivo centrale della filosofia della storia benjaminiana cfr. il recente saggio di Fabrizio Desideri, *Intermittency: The Differential of Time and the Integral of Space. The Intensive Spatiality of the Monad, the Apokatastasis and the Messianic World in Benjamin's Latest Thinking*, in «Aisthesis», IX, 1 (2016), pp. 177-187 e, dello stesso autore, *Messianica Ratio. Affinities and Differences in Cohen's and Benjamin's Messianic Rationalism*, in «Aisthesis», VIII, 2 (2015), pp. 133-145.



questo, che Benjamin aveva sviluppato nella *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*.

Per la vera contemplazione – vi aveva scritto – l’abbandono del procedimento deduttivo si connette con il recupero sempre più ampio, sempre più fervido dei fenomeni, i quali non correranno mai più il rischio di rimanere oggetti di un confuso stupore finché la loro rappresentazione sarà insieme quella delle idee, e solo in esse sarà salva la loro propria singolarità⁶⁴.

Il potere della contemplazione è quello di ritrovare nei singoli frammenti del passato la vitalità produttiva dell’idea da cui sono stati generati e di far scaturire da quell’idea stessa – in tal modo resa visibile – il nuovo. In questa prospettiva – nella prospettiva dell’idea – «l’unicità e la ripetizione»⁶⁵ mostrano la loro intima coappartenenza e, insieme, la loro possibilità. Ciò che è già stato ritorna nella contemplazione dell’idea che lo fonda.

Tuttavia – ed è questo il punto – la possibilità che la ripetizione del già stato dischiuda il nuovo si offre soltanto a ciò che ha cessato di esistere. Ed è qui che la melancolia dell’uomo contemplativo trova la sua necessità. Essa riconosce lo stato di abbandono dei fenomeni del passato e li osserva prima di tutto nella loro inservibilità, come forme residuali e inerti di una vita scomparsa. Al tempo stesso, però, comprende che solo in queste forme perdute si cela una possibilità di futuro. La melancolia angelica del filosofo è segnata da questa ‘doppia vista’: osserva le cose simultaneamente come passate e destinate a tornare, come estinte e nuove. E dunque quella del filosofo è melancolia, insieme, satanica e angelica: vuole la fine delle cose – la loro infelicità – per poter estrarre da esse (dall’idea di esse) un futuro in cui siano ritrovate e salvate o, meglio ancora, un futuro segnato dalla salvezza – dalla felicità. La melancolia è il presupposto della contemplazione e, insieme, il suo metodo. Ma questo metodo non ha per unico fine il rinnovamento della storia, bensì anche il rinnovamento dell’uomo. Per questo l’angelo «non si aspetta nulla più, di nuovo» dal futuro «che la vista dell’essere umano cui resta rivolto». Lo sguardo all’indietro dell’angelo genera una nuova umanità che salva il tempo dalla satanica minaccia della stasi e contemporaneamente salva se stessa dal perdersi in un eterno canto di lode ai suoi dèi. L’uomo della melancolia contemplativa è il solo antagonista immaginabile a un culto del passato che rischia altrimenti di assimilarsi pericolosamente a una celebrazione della morte.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 1, p. 225, trad. it. cit., p. 85.

⁶⁵ *Ivi*, 226, trad. it. cit., p. 86.



C'è un punto dello scritto che può apparire ora sotto una luce diversa. È il punto in cui si dice che l'uomo devoto non muta il proprio nome segreto, a differenza del non devoto. Quest'uomo devoto, fedele a un passato che ha l'autorità di una legge, resta immutabile in un tempo che non scorre; solo il non devoto può scoprire in se stesso un nuovo nome e una nuova identità, solo lui ha diritto a una seconda pubertà. Il filosofo della storia è l'Angelo Nuovo sottratto al compito di celebrare l'eternità e tornato, per la seconda volta, al fiume del divenire da cui proviene. Identico e diverso da quel che è stato, è un'immagine di ciò che, nel tempo, cessa di esistere per rinnovarsi: l'osservatore melancolico delle cose perdute a cui tocca il compito di contrastare l'Acheronte.

Torniamo infine alla tesi scholemiana del carattere autobiografico di *Agesilaus Santander*. Almeno un'intuizione collegata a questa tesi deve apparire indiscutibile: nel suo scritto Benjamin ha veramente composto un autoritratto del filosofo come melancolico. E proprio come in *Infanzia Berlinese* ha dato di se stesso e del suo universo infantile una rappresentazione nella quale il residuo reale dei ricordi si è fuso alla loro proiezione immaginaria al punto da non potersene più distinguere, così in *Agesilaus Santander* ha unito in una sola maschera il proprio volto con quello dell'angelo: l'identità reale del filosofo con la sua proiezione metafisica. Il dualismo che dall'inizio alla fine attraversa lo scritto di Benjamin è la chiave delle sue immagini e al tempo stesso il segno della 'doppia vista' che rende riconoscibile l'identità del filosofo nell'idea da cui proviene.

APPENDICE

Agesilaus Santander (prima stesura)

Quando nacqui i miei genitori ebbero l'idea che sarei forse potuto diventare scrittore. In tal caso sarebbe stato opportuno non rendere subito avvertito chiunque che ero ebreo. Per questo, oltre al mio nome, me ne attribuirono altri due, molto insoliti. Non li rivelerò. Basti dire che quarant'anni fa difficilmente due genitori avrebbero potuto essere più lungimiranti. Quel che essi ritennero una remota ipotesi, si è verificato. Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino sono state private d'efficacia da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblici i due nomi precauzionali con i suoi scritti, li ha tenuti chiusi in se stesso. Ha vegliato su di essi come gli ebrei vegliavano un tempo sul nome segreto che davano a ciascuno dei loro figli. Questi ultimi non ne venivano a conoscenza prima del giorno in cui raggiungevano la pubertà. Poiché però questo evento può darsi più di una volta nella vita, e poiché forse non ogni nome segreto resta sempre uguale e immutato, la sua mutazione può ben manifestarsi con una nuova pubertà. Nondimeno esso resta il nome che ra-



duna in sé tutte le forze vitali, quello in cui esse vengono evocate e salvaguardate dai profani.

Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che lo porta. Molto esso gli sottrae, e per prima cosa il dono di apparire in tutto e per tutto quello di prima. Nella stanza che ho abitato da ultimo, prima di venir fuori dal vecchio nome armato e corazzato, egli ha appeso accanto a me la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. Nel far questo il mio era stato interrotto: i suoi tratti non avevano niente di umano. Peraltro mi ha fatto scontare di esser stato disturbato nella sua opera. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro dell'esitazione e del ritardo – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe fossero state già vicinissime. Egli ignorava forse che in tal modo valorizzava la forza di colui che attaccava. Poiché nulla può vincere la mia pazienza. Le sue ali somigliano a quelle dell'angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di colei che essa ha deciso di attendere. Pur avendo artigli come l'angelo e ali affilate come lame, essa non dà segno di precipitarsi su colei che ha avvistato. Impara dall'angelo, che tiene d'occhio il suo partner, ma poi si allontana a scatti, inarrestabilmente. Se lo tira dietro, in quella fuga, verso un futuro dal quale esso è giunto. Da quel futuro egli non si aspetta nulla più, di nuovo, che la vista dell'essere umano cui resta rivolto.

Allo stesso modo io, subito dopo averti visto per la prima volta, sono tornato con te nel luogo da cui ero venuto.

Ibiza, 12 agosto 1933

Agesilaus Santander (seconda stesura)

Quando nacqui i miei genitori ebbero l'idea che sarei forse potuto diventare scrittore. In tal caso sarebbe stato opportuno non rendere subito avvertito chiunque che ero ebreo. Per questo, oltre al mio nome, me ne attribuirono altri due, strani, dai quali non si potesse vedere né che era un ebreo a portarli, né che appartenevano a lui, come nomi propri. Quarant'anni fa una coppia di genitori non poteva dimostrarsi più lungimirante. Quel che essi ritennero una remota possibilità, si è verificato. Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino vennero tralasciate da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblico il nome con gli scritti da lui composti, egli si comportò come gli ebrei con il nome aggiuntivo dei loro figli, che resta segreto. A questi ultimi, anzi, gli ebrei lo comunicano solo quando raggiungono la pubertà. Poiché però il raggiungimento della pubertà, nella vita, può verificarsi più di una volta, e forse solo il nome segreto di chi è devoto resta uguale e immutato, a colui che devoto non è il mutamento del nome può rivelarsi di colpo al momento di una nuova pubertà. Così a me. Nondimeno esso resta il nome che serra in un legame strettissimo le forze vitali e dev'essere salvaguardato dai profani.



Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno. Peraltro, me l'ha fatto scontare. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro delle lunghe vie e dei ritardi – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe – pur senza conoscersi – fossero state già intimamente vicine.

Egli ignorava, forse, che la forza di colui che in tal modo intendeva colpire avrebbe potuto manifestarsi così nella maniera migliore: vale a dire aspettando. Quando quest'uomo si è imbattuto in una donna che lo ha ammaliato, ha deciso improvvisamente di mettersi in agguato sul cammino della vita di costei e attendere finché ella malata, invecchiata, in vesti logore, fosse caduta in mano sua. Insomma, nulla poteva fiaccare la pazienza dell'uomo. E le ali della sua pazienza somigliavano alle ali dell'angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di ciò che egli aveva deciso di non lasciare più.

L'angelo somiglia però a tutto ciò da cui io sono stato costretto a separarmi: agli esseri umani e, soprattutto, alle cose. Egli dimora nelle cose che non ho più. Le rende trasparenti e dietro ognuna di esse mi appare colui cui è destinata. Per questa ragione nessuno può superarmi nel donare. Piuttosto, l'angelo è stato forse attirato da un donatore rimasto a mani vuote. Poiché anche lui, che ha artigli e ali appuntite, anzi, affilate come lame, non dà segno di precipitarsi su colui che ha avvistato. Lo fissa – a lungo, poi si allontana a scatti, ma inesorabilmente. Perché? Per tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto e che conosce così bene da percorrerla senza voltarsi e senza perdere di vista colui che ha prescelto. Vuole la felicità: il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto. Perciò per nessun'altra via può sperare alcunché di nuovo che non sia quella del ritorno, quando prende con sé un nuovo essere umano. Così come io, subito dopo averti visto per la prima volta, sono tornato con te nel luogo da cui ero venuto.