

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

Direttrice: Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

Comitato Editoriale: Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Eva-Maria Thüne (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comitato Scientifico: Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Agder), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

Redazione: Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)

;

Annali. Sezione germanica

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

•
,

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.
La periodicità è di un numero per anno.

germanica;
Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli
germanica@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:
germanica.unior.it

Oliver Lubrich
Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens 7

Daniela Liguori
Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire 25

Francesco Fiorentino
Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück* 39

Elisabetta Ilaria Limone
Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia 69

Sergio Corrado
La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca 97

Luca Gendolavigna
A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger 125

Giuseppe D. De Bonis
Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic 147

Nicoletta Gagliardi
La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta 169

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo
Aneinander vorbeireden.
la politica e la lingua dei giovani in Germania 199

recensioni

- Roberta Ascarelli (a cura di)
Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile
(Micol Vicidomini) 231
- Laura Balbiani, Marco Castellari (a cura di)
Ich unterwegs / L'io viaggiante.
Studien am Grenzrain von Autobiografie und Reiseliteratur /
Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio
(Andrea Benedetti) 237
- Francesca M. Dovetto, Rodrigo Frías Urrea (a cura di)
Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano /
Monstruos, animales, máquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano
(Valeria Micillo) 243
- Tobias Hübinette
Att skriva om svensketen.
Studier i de svenska rasrelationerna speglade
genom den icke-vita svenska litteraturen
(Luca Gendolavigna) 249
- autori; autrici**
..... 257

Daniela Liguori

Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire

In *Origin of the German Trauerspiel* Walter Benjamin underlines how the inclination to melancholy is a denial of the life and an affirmation of life *beyond* and despite what it denies and makes it devoid of meaning. Melancholy is therefore an unsatisfied gaze upon the world for which the dissatisfaction becomes an incessant boost. Since ancient times, the gaze of the melancholic person has been in fact a gaze intended on ‘drilling’ the ‘bottom of a soil’ where it seems that there is nothing to see, but for which the not seeing process becomes sight, visionary skill. Melancholy becomes then a way of thinking the *emptiness* of the world as a game, turning the *sense of emptiness* into that exercise of allegoresis which finds its highest expression in the artistic activity. Moving from the analysis of the “symptomatic complex” of melancholy theorized by Benjamin the paper intends to analyse Benjamin’s interpretation of Baudelaire as a modern ‘melancholic genius’ which represents in an extremely effective way the disposition of the brooder.

The “heroic brooder”.
Benjamin as a reader of Baudelaire

[Benjamin; Baudelaire; melancholy; allegory; Renaissance]

•
;

In diversi passi dei suoi scritti e annotazioni dedicati a Charles Baudelaire¹ Walter Benjamin parla dello scrittore francese come di un moderno genio malinconico, il cui punto di insorgenza può essere rintracciato genealogicamente nel Rinascimento. In *Parco centrale*² Benjamin scrive, ad esempio, che la malinconia di Baudelaire è di quel genere che il Rinascimento ha caratterizzato come eroica: “L’espressione di Melantone, *Melancholia illa heroica*, è la definizione più perfetta dell’ingegno di Baudelaire” (Benjamin 1962: 143).

Il presente articolo rappresenta un tentativo di risalire all’analisi del complesso sintomatologico della malinconia così come teorizzato da Benjamin in

¹ È noto come Benjamin progettasse un libro, rimasto incompiuto, dedicato a Charles Baudelaire. Su ciò rinvio a “Introduzione” di G. Agamben in Benjamin 2012b: 7-18.

² È il titolo dato da Benjamin al materiale frammentario e inedito destinato alla parte conclusiva del libro su Baudelaire.

Origine del dramma barocco tedesco, per focalizzare l'attenzione sull'interpretazione di Baudelaire come moderno “genio malinconico” che rappresenta in modo incomparabile la disposizione del rimuginatore. Quest'ultimo è inteso come pensatore che, facendo esperienza dello svuotamento di senso del mondo associato allo stato malinconico, cerca ininterrottamente di costituirne volta a volta il significato attraverso un'ossessiva proliferazione di motivi, che intrecciano idea e immagine, pensiero e sensibilità. Il rimuginare speculativo, sensitivo e immaginale si intreccia, così, in Baudelaire con l'esercizio dell'allegoresi³ propria del barocco⁴. Si tratta – come si evince da *Origine del dramma barocco tedesco* – dell'imporsi di una sensibilità stilistica nuova, che presuppone una figura di artista come “sperimentatore profano dedito a un'ars *inveniendi* e a un'attività combinatoria che scompone, smonta e rimonta le rovine e i frammenti di un mondo inteso come in sé rovinoso e frammentato” (Pinotti 2018: 4).

1. Un torturato eroismo

Sulla concezione rinascimentale della malinconia, ossia la cosiddetta *melancholia illa heroica*, Benjamin si sofferma nell'*excursus* sulla malinconia presente in *Origine del dramma barocco tedesco*⁵ muovendo dagli studi di Karl Giehlow sull'incisione *Melencolia I* di Dürer (1903), da *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero* di Aby Warburg e da *La «Melencolia I»* di Dürer di Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1923)⁶. Elaborando una breve ricognizione della storia dell'idea di malinconia finalizzata, in particolare, a mettere in luce il

³ “Il rimuginatore, come tipo storicamente determinato di pensatore, è quello che è di casa tra le allegorie” (Benjamin 1962: 136).

⁴ L'aspetto più rilevante di tale breve ricostruzione della storia della malinconia da parte di Benjamin è – lo sottolinea Max Pensky – l'averla utilizzata come chiave di lettura del barocco: “Benjamin imporrà con fermezza al Barocco del 17esimo secolo una visione interpretativa normalmente riservata al Rinascimento del 16esimo secolo” (2001: 95, trad. D.L.). Ne consegue che la teoria dell'eroismo malinconico è essenzialmente la teoria della malinconia barocca, in quanto anche in quest'ultima è rintracciabile la dialettica di malattia e intensificazione della contemplazione creativa. Tanto nel Rinascimento che nel Barocco la malinconia appare cioè come “profonda e torturata creatività” (*ivi*: 32-33).

⁵ Cfr. Benjamin 2018: 197-217. Sulla malinconia come nucleo teorico centrale dell'opera dedicata al dramma barocco tedesco rinvio a Pinotti 2003.

⁶ Faccio qui riferimento a Giehlow 1903; Giehlow 1904; Warburg 2016; Panofsky/Saxl 2018. A questi studi Benjamin si richiama in *Origine del dramma barocco tedesco* per affrontare la questione della natura ancipite della malinconia e le implicazioni astrologiche della sua ambivalenza. Su ciò rinvio al saggio di Pinotti, *Lo studio degli estremi. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe*, in Pinotti 2003: 195-231; cfr. anche Barale 2009.

complesso sintomatologico a cui rinvia il temperamento malinconico nel barocco, Benjamin rileva come il Rinascimento accolga e proficuamente elabori la “dialettica del concetto greco di malinconia” e, accanto a ciò, il nesso tra malinconia e veggenza⁷:

Nell'antichità essa è stata vista piuttosto in modo dialettico. Un passo canonico di Aristotele connette, nel concetto di malinconia, genialità e follia. [...] A questo si aggiunge che la genialità melanconica si annuncia di solito, in particolare, nella divinazione. Antica – attinta al trattato aristotelico *De divinatione somnium* – è la concezione secondo cui la malinconia favorisce la capacità della veggenza. E questo residuo non rimosso di antichi teoremi viene alla luce nella tradizione medievale dei sogni rivelatori, che vengono attribuiti appunto ai melanconici (Benjamin 2018: 205-206).

Il passo canonico di Aristotele, cui Benjamin fa riferimento, è *Problema XXX, 1*⁸, in cui è posto l'accento sulla ‘variabilità’ del temperamento malinconico. Tale temperamento si presenta, infatti, “in se stesso variabile” perché l'umore che lo determina – la bile nera – è “qualcosa di mescolato” che può essere foriero *sia* di gravi “disturbi” del corpo e dello spirito – quali, ad esempio, l'epilessia, depressioni di vario genere fino all'uscita di senno nelle sue forme più terribili (Eracle) – *sia* di una intensificazione della forza dell'immaginazione visiva tale da consentire, in particolare ai malinconici “per natura” (a coloro in cui tale umore è così radicato da determinarne il carattere), di raggiungere l'eccellenza nella poesia o nelle arti, nella filosofia o nella politica, o di avere doti di preveggenza e divinazione; può, da un lato, provocare torpore o depressione, stati di afflizione o di esaltazione senza apparente ragione, e, dall'altro, determinare caratteri “fuori del comune”, “eccezionali”, capaci cioè di “passare la misura”⁹.

È tale “duplice natura spirituale della malinconia” (Benjamin 2018: 209) ad assumere un rilievo particolare agli occhi di Benjamin, che sottolinea come siano qui posti in contiguità gli opposti costituiti da una “intensa attività spirituale” dal suo “più profondo decadimento” (*ivi*: 206).

Nello spazio di questa dialettica – prosegue Benjamin – ha luogo la storia della malinconia, in ciò accordandosi anche all'immagine astrologica di Saturno

⁷ Tale nesso è indice di una visione dello stato malinconico come “passione sensitiva” che stimola l'attività immaginativa.

⁸ Il testo di Aristotele è riportato in appendice in Panofsky/Saxl 2018: 147-160. Per un approfondimento del testo rinvio all'“Introduzione” di B. Centrone ([Aristotele] 2018: 9-51).

⁹ [Aristotele] 2018: 55-72.

quale “demone degli opposti” (*ivi*: 208)¹⁰. Una storia che trova nel Rinascimento italiano un punto di snodo fondamentale:

È nello spazio di questa dialettica che si svolge la storia del problema della malinconia. Il punto più alto in essa lo raggiunge la magia del Rinascimento. Se nel Medioevo la scoperta aristotelica della duplice natura spirituale della malinconia e dell’influsso antitetico di Saturno aveva lasciato il posto – in accordo con la speculazione cristiana – a una rappresentazione puramente demoniaca di entrambi, con il Rinascimento riemerge dalle fonti l’intera ricchezza delle antiche rimuginazioni (*ivi*: 209).

Il Rinascimento italiano è la prima epoca a cogliere e a rilanciare i nuclei teorici fondamentali del *Problema* di Aristotele, imprimendovi una piega che caratterizzerà tutta la successiva tradizione dell’Occidente¹¹. È, infatti, merito del Rinascimento l’aver rivalutato radicalmente la nozione di malinconia legandola alla dottrina del genio e mantenendone intatta, anzi polarizzandone, l’ambivalenza: il giocare tra sublimità e pericolosità.

Tale è, ad esempio, la prospettiva di Marsilio Ficino e di Filippo Melantone, in cui è rintracciabile una “nobilitazione” della malinconia – della sua natura ancipite – mai raggiunta dal pensiero dell’antichità (*ivi*: 210). Per questi autori il tratto caratteristico della genialità malinconica è che la cupa affezione non può essere separata dalla concentrazione riflessiva, in quanto entrambi questi stati psichici non rappresentano altro che le forme estreme di un’unica disposizione d’animo funesta e sublime, nefasta e benefica. In un passo del *De vita triplici* (1489) citato da Benjamin, Marsilio Ficino aveva, ad esempio, scritto che “l’atrabile stimola continuamente l’animo a raccogliersi in unità e a fermarsi in essa e a contemplare” e lo “spinge a indagare il centro delle singole cose e innalza alla comprensione delle idee più alte” (*ivi*: 212). È, dunque, la bile nera, in quanto connaturata alla terra, a stimolare la facoltà di concentrazione, la quale si rivela essere significativamente quel particolare immobilismo dell’animo che, solo, dispone alla contemplazione¹².

¹⁰ Benjamin cita in proposito un passo tratto da *Dürers “Melencolia I”. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung di Panofsky e Saxl*: “Questa ‘extremitas’, che ha reso la malinconia, per tutti i secoli successivi, così significativa e problematica, così invidiabile e inquietante rispetto agli altri tre temperamenti [...] è alla base anche della profonda e decisiva corrispondenza tra quest’ultima e Saturno [...]. Come la malinconia, così anche Saturno, questo demone degli opposti, conferisce all’anima da un lato l’inerzia e l’ottusità, dall’altro la forza dell’intelligenza e la contemplazione; come la malinconia, anch’egli minaccia costantemente i suoi sudditi, per quanto illuminati possano essere, con i pericoli dell’umor nero o dell’estasi folle” (cit. da Benjamin 2018: 208).

¹¹ Su ciò rinvio a Klíbanký/Panofsky/Saxl 2002.

¹² Benjamin parla infatti di uno “spasmodico crampo contemplativo” (2018: 199).

Oltre a presentarsi come l'esito di un movimento analogo a quello proprio della terra – ossia un raccogliersi dalla circonferenza al centro e fissarsi nel centro (*ivi*: 212)¹³ – tale contemplazione è rivolta alla terra, alla sua profondità. La “saggezza” che con la malinconia si dischiude – scrive Benjamin – è “figlia della profondità”: essa “scaturisce dall’immersione nella vita delle cose creaturali, e nulla le giunge del suono della rivelazione” (*ivi*: 211). È, cioè, una penetrazione in una vita riconosciuta come spietato decadere verso la morte, come eterna caducità¹⁴, come produzione del cadavere¹⁵; si lega pertanto a un sentimento di assoluta nullità della realtà terrena di contro a una essenza sempre trascendente. Coloro che “scavano” più a fondo si vedono “calati nell’esistenza come in un campo di macerie” (*ivi*: 198) e il mondo che a essi si dischiude appare come un “mondo vuoto” segnato dal lutto, quest’ultimo inteso come “quell’atteggiamento per cui il sentimento rianima il mondo svuotato nella forma di una maschera, per attingere un enigmatico compiacimento alla sua vista” (*ibidem*). Se lo sguardo del malinconico svuota il mondo, esso attiva altresì un sentimento che reagisce a tale svuotamento: “svuotare il mondo – lo sottolinea Masini – è anche cercare in esso una profondità di cui si compiace ‘la profondità’ di chi è triste” (Masini 1977: 124). Nell’“enigmatico compiacimento” che accompagna lo svuotamento del mondo dal suo significato, la sua riduzione a maschera, si esprime la “parentela” che lega il lutto al *divertissement*¹⁶, la cupa afflizione del malinconico alla sua illimitata attività di allegoresi. Questa si rivela come l’esercizio proprio dell’uomo malinconico:

Una volta che l’oggetto diviene, sotto lo sguardo della malinconia, allegorico, che quest’ultima ne fa defluire la vita, che lo lascia morto – anche se assicurato per l’eternità –, esso resta nelle mani dell’allegorista, a sua completa disposizione. Questo vuol dire che non è più in grado, da questo momento, di irradiare un significato, un senso; gli tocca, come significato, quello che l’allegorista gli attribuisce (Benjamin 2018: 246)¹⁷.

¹³ Cfr. quanto De Vito scrive sulla sfera dell’incisione di Dürer come emblema della concentrazione (Panofsky/Saxl 2018: 281-282).

¹⁴ Per i poeti del barocco – scrive Benjamin – la natura non si manifesta “nelle gemme e nei fiori, ma nell’appassire e nel decadere delle sue creature. La natura è da loro sentita come un’eterna caducità, e solo in essa lo sguardo saturnino di queste generazioni riconosce la storia” (2018: 242).

¹⁵ “La trasformazione allegorica della *physis* può compiersi con la massima intensità soltanto sul cadavere. E i personaggi del dramma barocco muoiono perché soltanto così, come cadaveri, possono raggiungere la loro patria allegorica. Muoiono in vista non dell’immortalità, ma del cadavere” (*ivi*: 285).

¹⁶ “L’allegoria è tuttavia l’unico e violento *divertissement* che si offre al melanconico” (*ivi*: 248).

¹⁷ “Questa è appunto l’essenza dello sprofondamento melanconico: i suoi oggetti ultimi, con cui si crede di aver toccato la più completa abiezione, si rovesciano in allegorie, che colmano e negano il nulla in cui si rappresentano” (*ivi*: 300).

L'oggetto non può essere più interpretato-rivelato e viene perciò asservito-iper-significato in una fitta e complessa rete di rimandi, giacché ogni cosa può significare qualsiasi altra cosa in un incessante rimando a ulteriori, inesauribili e non fissabili significati¹⁸. “L'allegoria irrefrenabile, ormai sottratta a un ordine vivente del senso, pura coazione a rastrellare immagini e a costituirne volta a volta il significato per via di lacerazioni combinatorie, produce innanzitutto il debordare delle immagini stesse: come gli oggetti invadono ossessivamente la scena del teatro barocco, fino a diventarne i veri protagonisti, così le figure irrompono come minacce nei libri di emblemi, a celebrare la scissione progrediente fra immagine e significato” (Calasso 1991: 128). La profusione della lingua allegorica ha, dunque, due fonti che si congiungono: proviene sia dalla tristezza, dal dolore provocato dall'assenza di un referente ultimo, sia dalla libertà ludica, dal gioco, che questa assenza provoca per chi osa inventare nuove leggi transitorie e nuovi sensi effimeri (cfr. Gagnebin 1994: 62).

Tra la visione luttuosa, che si lega all'incapacità degli oggetti di irradiare un significato, e l'esercizio dell'allegoresi, che assegna a questi stessi oggetti un proliferare di significati, si colloca l'attività del rimuginare, quest'ultima intesa come spasmodico crampo contemplativo, ossia come una logorante e distruttiva intenzione contemplativa che, fissandosi intensamente sugli oggetti, costantemente li raccoglie intorno al proprio “focus imaginarius”¹⁹ come frammenti svuotati di senso e, in quanto tali, disponibili ad assumere sempre nuovi significati allegorici. “L'immagine del rimuginatore” – scrive Max Pensky in proposito – corrisponde al “momento di transizione tra la distruttiva svalutazione del mondo operata dalla malinconia e il momento costruttivo dell'assegnazione allegorica di significa-

¹⁸ Nei drammi barocchi – scrive, infatti, Benjamin – “ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione, può significarne qualsiasi altra. Questa possibilità emette sul mondo profano un giudizio annientante” (*ivi*: 237). Si tratta tuttavia di un'attribuzione di senso che ha valore ontologico, poiché se le cose sono ridotte a rimandi allegorici, tale riduzione ha, al tempo stesso, un senso salvifico. Come rileva Gurisatti “mentre lo sguardo semiotico e quello della scienza letteraria, in quanto adialettici, in ciò non vedono che una conferma dell'arbitrio del significato e il risultato malriuscito di un fenomeno poetico deterioro, lo sguardo fisiognomico vi vede invece la manifestazione ‘eruttiva, eccitante’ di un ‘senso che si lascia cogliere solo da colui che medita rimuginando’, ossia del fatto che nella storia-natura come *via crucis* mondana, decadenza, caducità e catastrofe, l'anelito alla redenzione delle cose non si dà – classicisticamente, umanisticamente, romanticamente – come trasfigurazione simbolica, perseguimento illusorio della pienezza d'essere e della totalità organica, ma all'opposto come mortificazione e degradazione allegorica” (in Pinotti 2003: 166).

¹⁹ Cfr. quanto De Vito scrive della contemplazione malinconica in quanto “collectio”, ossia “un raccogliere intorno al proprio *focus imaginarius* gli oggetti superstiti di una logorante, distruttiva attività mentale” (2015: 87).

to” (2001: 122)²⁰. Detto altrimenti, il meccanismo dell’incessante prodursi della rimuginazione malinconica si rivela un patire lo svuotamento di senso del mondo e, al tempo stesso, un agire tale patimento attraverso una più intensa attività immaginativa, che, pur non ridando un senso alle cose e al mondo, le restituisce in un proliferare di immagini che prendono senso proprio dall’eliminazione di qualsiasi senso.

2. Rimuginare è creare

Nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* del 1939 – il cui perno centrale è, come è noto, la questione dell’esperienza estetica nelle condizioni sociali e storico-economiche dell’Ottocento – rari sono i riferimenti al tema della malinconia. Muovendo da tali riferimenti è tuttavia possibile azzardare l’ipotesi che, per Benjamin, la malinconia – intrecciata a spavento e collera – sia uno dei nuclei generativi della lirica baudelaireana. Nei versi di *Il gusto del nulla*, con cui Baudelaire confessa di essere inghiottito dall’abisso e di rinunciare a cercare un rifugio da questo – “Non cerco più rifugio in una tana, ormai: / vedo il mondo dall’alto, tondo, intero!”²¹ – Benjamin rintraccia, ad esempio, lo sguardo di spavento del malinconico [*Schwermütige*] che “vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura”, ossia la terra circondata da “nessuna aura” (1962: 122). Allo spavento si intreccia tuttavia la collera, a cui è asservito il malinconico perché – commenta Benjamin – è proprio dell’adirato il “non voler sentire nulla” di cui dicono i versi di Baudelaire (*ivi*: 120): “E più il Tempo m’inghiotte ogni minuto / come la neve un corpo irrigidito”²². La malinconia di Baudelaire è, tuttavia, colta come sintomo delle mutate condizioni dell’esperienza estetica nell’epoca del capitalismo moderno, in cui la tecnica ha prodotto quell’“atrofia progressiva dell’esperienza [*Erfahrung*]” (*ivi*: 93), di cui proprio la poesia di Baudelaire è per Benjamin la più lucida testimonianza. A differenza che nel periodo barocco, in cui la malinconia era connessa a una svalutazione del mondo, nel moderno la malinconia si rivela altresì connessa al complesso *training* sensoriale a cui l’individuo è sottoposto nella metropoli²³.

²⁰ In tale prospettiva è significativo rilevare come nell’*Origine del dramma barocco tedesco* una delle occorrenze del termine *rimuginare* si trovi in connessione con l’opera di Dürer: “Nell’ambito della *Melencolia* di Albrecht Dürer gli arnesi della vita attiva se ne sta[nno] inutilizzati al suolo, come oggetti del rimuginare” (Benjamin 2018: 199).

²¹ Nei *Fiori del male* (Baudelaire 2009⁷: 157). La lirica è citata in *Di alcuni motivi in Baudelaire* (Benjamin 1962: 122).

²² Baudelaire 2009⁷: 157 (cit. in Benjamin 1962: 120).

²³ Sulla questione della metropoli nel pensiero di Benjamin rinvio a Desideri 2018: 21-28. Con riferimento a Baudelaire rinvio a De Luca 2008: 101-115.

“Lo spleen – scrive Benjamin – espone l’esperienza vissuta [*Erlebnis*] nella sua nudità” (*ivi*: 122), espone cioè l’esperienza vissuta “espressamente e consapevolmente” e, in quanto tale, non connessa, nel ricordo, ad alcuna impressione sensibile. Le impressioni sensibili sono, infatti, prerogativa di un’altra modalità di esperienza, ossia quella che si lega alla memoria involontaria e che – spiega Benjamin – “non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria” (*ivi*: 91)²⁴. In un frammento contenuto in un altro scritto riguardante Baudelaire – *Parco centrale* – Benjamin individua un nesso essenziale tra esperienza vissuta e memoria volontaria, sottolineando come il ricordo [*Andenken*] sia complementare all’esperienza vissuta [*Erlebnis*], poiché “in esso si deposita la crescente autoestraniazione dell’uomo, che cataloga il suo passato come morto possesso” (*ivi*: 140).

Quando, dunque, Benjamin scrive che lo sguardo di spavento del malinconico vede la terra circondata da “nessuna aura” intende innanzitutto sottolineare l’assenza dell’aura nell’esperienza vissuta [*Erlebnis*] e nella memoria volontaria che a essa si connette. Se quest’ultima si impone e si rafforza nel moderno per l’avvento dei mezzi di riproduzione tecnica, che imbalsamano e archiviano gli istanti strappati alla caducità²⁵, il ricordare come forma privilegiata dello *spleen* fa sì che eventi vissuti e consapevoli siano archiviati come “morto possesso”, “oggetti-ricordo” che non sono più disposti nel tempo della narrazione ma restano isolati e frammentati. “L’uomo a cui l’esperienza si sottrae – scrive Benjamin in *Di alcuni motivi in Baudelaire* – si sente estromesso dal calendario” (*ivi*: 121).

È, dunque, quale testimonianza delle mutate condizioni di esperienza nella modernità che va letto l’ingegno malinconico di Baudelaire, che assume in sé “la dissoluzione dell’aura nell’esperienza vissuta dello choc” (*ivi*: 130). Scrive Benjamin in *Parco Centrale*:

L’espressione di Melantone, *Melancholia illa heroica*, è la definizione più perfetta dell’ingegno di Baudelaire. Ma la *melancholia*, nell’Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il “ricordo” [*Andenken*] (*ivi*: 143).

²⁴ Secondo Benjamin a mettere alla prova tale esperienza è stato, come è noto, Proust in *Alla ricerca del tempo perduto*. Su ciò rinvio a Carbone 1998: 23-29.

²⁵ “I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l’ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento, sonoramente e visivamente, con l’apparecchio in qualunque momento” (Benjamin 1962: 122).

Con questa abbreviazione Benjamin traccia il passaggio dal barocco al moderno individuandone differenze e analogie. Se la malinconia “scaturiva” nel Seicento “dall’immersione nella vita delle cose creaturali, e nulla le giunge[va] del suono della rivelazione” (Benjamin 2018: 211), nell’Ottocento la malinconia è connessa all’atrofizzazione dell’esperienza, al suo volgersi in esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Al cadavere si sostituisce il ricordo come “reliquia secolarizzata” (Benjamin 1962: 140): se “la reliquia deriva dal cadavere”, “il ‘ricordo’ deriva dall’esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, ‘esperienza vissuta’ [*Erlebnis*]” (*ibidem*). Ciò significa che, in questione, non è la svalutazione del mondo in quanto spietato decadere di ogni cosa verso la morte, così come accadeva nel Seicento, ma l’essere derubato della propria esperienza dell’uomo moderno²⁶: “Per chi non può più fare nessuna esperienza [*Erfahrung*], non c’è conforto. Ma è proprio questa incapacità che costituisce l’intima essenza della collera” (*ivi*: 120). L’incapacità di fare esperienza non diviene tuttavia anelito nostalgico o sterile lamento per qualcosa che si sa come irrimediabilmente perduto, ma si muta in un rimuginare che potremmo definire distruttivo-creativo.

Baudelaire è un cattivo filosofo, un buon teorico, ma insuperabile solo come rimuginatore – scrive Benjamin in *Parco centrale* –. Del rimuginatore ha la stereotipia dei motivi, la fermezza del rifiuto di tutto ciò che potrebbe distrarlo, la capacità di porre continuamente l’immagine al servizio del pensiero. Il rimuginatore, come tipo storicamente determinato di pensatore, è quello che è di casa fra le allegorie (*ivi*: 136).

Il poeta dà espressione al nuovo orizzonte esperienziale del moderno attraverso il ricorso a un torturato esercizio del pensiero che, raccogliendo intorno al proprio “focus imaginarius” gli oggetti-ricordo come frammenti superstiti dell’esperienza, li congela e al tempo stesso attribuisce loro sempre nuovi significati allegorici. Emblematica la lirica *Il cigno*, in cui le tracce mnestiche dell’esperienza, presente e passata, ossia le immagini di una Parigi in continua trasformazione non sono impronte statiche come fotografie, ma scene di un malinconico teatro della mente in cui tutto diviene allegoria:

Parigi cambia! Ma niente, nella mia melanconia,
s’è spostato: palazzi rifatti, impalcature,
case, vecchi sobborghi, tutto m’è allegoria;
pesano come rocce i ricordi che amo (Baudelaire 2009⁷: 177)²⁷.

²⁶ Il riferimento è a quanto Benjamin scrive del poeta in *Di alcuni motivi in Baudelaire*: “è anche lui un uomo derubato della propria esperienza [*Erfahrung*] – un moderno” (*ivi*: 115).

²⁷ Qui – lo sottolinea Filippo Trentin – “la possibilità di catturare un’immagine allegorica di Parigi è intrinsecamente legata alla possibilità di congelare poeticamente le tracce insepolte”

E tutto diviene allegoria perché gli eventi sono esperiti in uno spazio reale e in uno spazio immaginario che risultano dal singolare intreccio di sensibilità e pensiero²⁸. Solo per questo intreccio quanto di volta in volta si dà alla percezione dei sensi è bloccato dall'assillo cogente del pensiero in una immagine divelta dal contesto in cui si è data l'esperienza, e diviene così disponibile per quell'esercizio di allegoresi che è proprio del rimuginatore. È proprio questa capacità di Baudelaire di "porre costantemente l'immagine al servizio del pensiero" affinché questo gli "dedichi" le allegorie che Benjamin considera caratteristica del suo eroico ingegno malinconico (Benjamin 1962: 136).

Nella lirica baudelairiana Benjamin non ritrova soltanto quel nesso inaggrabile tra malinconia e allegoria²⁹ già identificato nel lavoro sul dramma barocco, ma ne individua quale premessa ineludibile l'attività del rimuginare inteso come procedimento distruttivo-creativo segnato dalla malinconia. Ed è un procedimento che intreccia – anche grazie all'ebbrezza procurata dall'hashish³⁰ – idea e immagine, pensiero e sensibilità. Quanto è vissuto come già segnato dalla perdita nell'accelerazione della vita metropolitana è congelato in immagini (ricordi) che si rendono disponibili a essere oggetto del rimuginare, ossia a una spasmodica attività del pensiero e dell'immaginazione che ossessivamente ritorna su di esse come "il delinquente sul luogo del delitto", per connetterle in sempre nuove corrispondenze o stereotipie³¹. Così le immagini sono al tempo stesso pietrificate e rimesse in movimento, devitalizzate e re-immaginate allegoricamente³².

Ciò che la lirica baudelairiana così esibisce è "la rinuncia all'idea della totalità armonica", sia essa quella della vita o quella dell'arte: "agli occhi dell'allegoria –

dei mutamenti urbani che caratterizzarono la città durante gli anni di Haussmann, "in modo da rendere visibile la disgiunzione tra passato e presente; un passato solo apparentemente distrutto, ma sopravvive nell'inconscio del poeta" (2015: 37).

²⁸ Va qui sottolineato come anche la Parigi dei surrealisti sia – come Benjamin scrive in *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* – un "piccolo mondo" "dove balenano improvvisamente, dal traffico, segnali spettrali, dove ogni giorno affiorano impensabili analogie e intrecci di eventi" (2012a: 325).

²⁹ Come ha sottolineato Masini "Benjamin mette in rapporto le modalità dell'immagine allegorica con la radice soggettiva che ne sta alla base, ma colora questa soggettività di una tonalità particolare, quella della malinconia. L'*Allegoriker* è il *Melancholiker*" (1977: 117).

³⁰ Su ciò rinvio a Benjamin 1975. Sul legame tra il tema dell'hashish e gli snodi concettuali più significativi dell'opera sui *Passages di Parigi* e su Baudelaire rinvio a Palma 2007.

³¹ Sulla coazione a ripetere alcuni, fondamentali motivi, riscontrabile nella lirica di Baudelaire, come questione connessa al quadro clinico della malinconia, rinvio a *Parco centrale* di Benjamin (1962: 136).

³² "Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo" (*ivi*: 134).

scrive Benjamin – l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie, come l'arte" (2012b: 88), appare cioè come non redimibile e non ricomponibile in un "ordine dato" (*ivi*: 453) che possa essere misurato contemplativamente. Alla "rinuncia all'idea della totalità armonica" si accompagna un processo di crisi della capacità linguistico-percettiva, per cui le parole perdono qualsiasi rapporto direttamente referenziale con le cose. Riferendosi a Baudelaire, Benjamin scrive nel *Passagen-Werk* che "all'intenzione allegorica è estranea ogni intimità con le cose: toccarle vuol dire per lei violentarle, conoscerle vuol dire trapassarle con lo sguardo" (*ivi*: 433). Le cose sono, cioè, ridotte a frammenti di un mondo che appare in sé rovinoso e disgregato e, perciò, disponibili a essere asservite, in quanto rimandi allegorici, a un *gioco* di ricombinazione infinita segnato dal lutto.

Se in ciò è rintracciabile la stessa dinamica di lutto e *divertissement* di cui Benjamin aveva scritto in *Origine del dramma barocco tedesco*, è tale dinamica a fare di Baudelaire un moderno "genio malinconico", il cui punto di insorgenza può essere rintracciato nella stesse temperie culturale da cui si origina la *melancholia illa heroica* di cui scrive Melantone (cfr. Benjamin 1962: 143). Baudelaire vede, infatti, il mondo sotto il segno di una contingenza e di una caducità tragicamente non redimibili, e tuttavia non cessa di sperimentare la costitutiva produttività della sua immaginazione nel ricomporre – sempre daccapo – nuove possibili configurazioni, denunciandone l'illusorietà. In tale prospettiva l'allegoria è, per Baudelaire, "un'antica moneta preziosa" che reca "impresso su una faccia lo scheletro con la falce, sull'altra la melancolia assorta nel suo rimuginare" (Benjamin 2012b: 102).

Oggetto di rimuginazione malinconica sono le apparizioni fugaci che dileguano nella città di Parigi e i ricordi che a esse si connettono. Si tratta di frammenti insepolti nella memoria che, pur svalutati sotto lo sguardo proprio del malinconico e implicati nel 'torturato gioco' dell'allegoresi, appaiono tuttavia nella forma ancora sacrale – ossia auratica³³ – di "reliquie secolarizzate" (Benjamin 1962: 140). Se, dunque, Baudelaire "vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura", ossia la terra circondata da "nessuna aura" (*ivi*: 122), c'è tuttavia un'aura strettamente connessa all'attività della memoria nella misura in cui i ricordi conservano, in quanto oggetti perduti, un potere di seduzione. "Vi è certamente un'analogia – scrive a riguardo Didi-Huberman – tra la descrizione di Dante di un pellegrino che, di fronte alla

³³ Tra i significati attribuibili alla nozione di *aura* vi è, come è noto, quello secondo il quale l'aura è "l'apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa essere vicina" (Benjamin 2000: 25). In questa prospettiva, se l'idea di aura tende a coincidere con quella di *distanza*, allora ciò che quest'ultima esprime è il "sostanzialmente lontano", vale a dire l'inavvicinabile o l'inaccessibile. Per un approfondimento di tale questione in relazione all'interpretazione benjaminiana della lirica di Baudelaire rinvio a Valentini 2013.

Veronica di Roma, 'l'antica fame non sen sazia' e la definizione di Benjamin, in un contesto baudelairiano, dell'aura come 'ciò di cui l'occhio non potrà mai saziarsi'. In entrambi i casi ciò che si vede *guarda il suo spettatore*; Benjamin lo chiamava il potere di conferire alla cosa la 'capacità di guardare'. In entrambi i casi, questa relazione di sguardi implica una *dialettica del desiderio*, che suppone alterità, oggetto perduto, soggetto sfaldato, rapporto non oggettivabile" (2007: 222).

•
;

Bibliografia

- [Aristotele] (2018), *Problema XXX, 1. Perché tutti gli uomini straordinari sono melanconici*, a cura di B. Centrone, Pisa: ETS
- Barale, Alice (2009), *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze: Firenze University Press
- Baudelaire, Charles (2009⁷), *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano: Mondadori
- Benjamin, Walter (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (1975), *Sull'ebbre*, a cura di G. Backhaus, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2012a), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pionotti e A. Somaini, Torino: Einaudi
- Benjamin, Walter (2012b), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza: Neri Pozza
- Benjamin, Walter (2018), *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Roma: Carocci
- Calasso, Roberto (1991), *I quarantanove gradini*, Milano: Adelphi
- Carbone, Mauro (1998), *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Milano: Cortina
- Desideri, Fabrizio (2018), *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Brescia: Morcelliana
- De Luca, Pina (a cura di) (2008), *Intorno all'immagine*, Milano: Mimesis
- De Vito, Emiliano (2015), *L'immagine occidentale*, Macerata: Quodlibet
- Didi-Huberman, Georges (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. a cura di S. Chiodi, Torino: Bollati Boringhieri
- Gagnebin, Jeanne Marie (1994), *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris: L'Harmattan
- Giehlow, Karl (1903), *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis. I.* «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst» 26, 29-41
- Giehlow, Karl (1904), *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis. II.* «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst» 27, 6-18, 57-78

- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (2002), *Saturno e la melanconia*, a cura di R. Federici e U. Colla, Torino: Einaudi
- Masini, Ferruccio (1977), *Brecht e Benjamin*, Bari: De Donato
- Palma, Massimo (2007), *Percezioni alterate e moderne. Walter Benjamin e l'hashish*. In F. Desideri/G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze: Firenze University Press, 47-62
- Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (2018), *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, a cura di E. De Vito, Macerata: Quodlibet (ed. or.: 1923)
- Pensky, Max (2001), *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst: University of Massachusetts Press
- Pinotti, Andrea (a cura di) (2003), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano: Mimesis
- Pinotti, Andrea (a cura di) (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino: Einaudi
- Trentin, Filippo (2015), *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*. «Lo sguardo» 19, 33-43
- Valentini, Antonio (2013), *Tra mercificazione e auratizzazione. Alcune osservazioni sull'opera di Baudelaire*. «Rivista di Estetica» 52, 205-219
- Warburg, Aby (2016), *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, a cura di E. Cantimori, Milano: SE



Oliver Lubrich

Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens

Daniela Liguori

Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire

Francesco Fiorentino

Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lebrstück*

Elisabetta Ilaria Limone

Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

Sergio Corrado

La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca

Luca Gendolavigna

A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger

Giuseppe D. De Bonis

Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic

Nicoletta Gagliardi

La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo

Aneinander vorbeireden:
la politica e la lingua dei giovani in Germania

recensioni