



**Citation:** Guastini, D. (2023). Dall'allegoria alla figura e ritorno. *Aisthesis* 16(2): 81-90. doi: 10.36253/Aisthesis-14634

**Copyright:** ©2023 Guastini, D. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Dall'allegoria alla figura e ritorno

### From allegory to figure and back again

DANIELE GUASTINI

Sapienza Università di Roma  
daniele.guastini@uniroma1.it

**Abstract.** The aim of the article is to clarify the basic perspective that *Immagini cristiane e cultura antica* adopted to read the relationship between early Christian iconographic production – the main subject of the book – and the development of the forms of later figurative art, as well as the path leading to modern aesthetics. For this purpose, the article compares the positions of Auerbach – that had an explicit influence on the book – with those of Benjamin, regarding the different ways in which the two Berliner authors interpreted the meaning and the function of allegory. In Auerbach, allegory is understood as the past of the *figura* whose logic, according to *Immagini cristiane e cultura antica*, underlies not only the Christian literary production of the first centuries, but also the figurative one. In Benjamin, conversely, allegory is understood as the future of the *figura*, followed to the definitive crisis of Christian messianism.

**Keywords:** Erich Auerbach, Walter Benjamin, Christian figure, allegory, Messianism.

Devo confessare che ho pensato solo poi, sollecitato da Fabrizio Desideri – che devo ringraziare anche per questo –, che quando in apertura di *Immagini cristiane e cultura antica* scrivo, con un certo gusto per il paradosso, «che poche opere hanno avuto la capacità di illuminare un intero paesaggio storico come le prime immagini realizzate o fatte realizzare dai credenti cristiani alla fioca luce delle catacombe» (Guastini [2021]: 8), la constatazione, profondamente debitrice a Erich Auerbach, che da quei luoghi bui è «irradiata una forma di vita molto diversa da quella dell'antichità classica», ne avrebbe dovuta tenere sullo sfondo almeno un'altra. La constatazione che una tale *Strahlkraft*, la chiama Auerbach, una tale «forza di irradiazione» (Auerbach [1952]: 68), se basta a illuminare un «paesaggio storico» arrivato fino alle soglie della modernità, non può però essere spinta troppo oltre il proprio raggio d'azione; che verranno in seguito altri luoghi, meno bui, a illuminare più nitidamente di quelli dell'oscuro, ma anche pieno di speranza, *sottosuolo* cristiano, il più

“superficiale” e brillante, ma al fondo non meno tenebroso, paesaggio moderno.

In tal senso, il pensiero non può che andare ai *passages* parigini in cui Walter Benjamin vede – come scrive di recente giustamente Desideri – nientemeno che «l'*Urphänomen* di un'intera epoca» (Desideri [2021]: 49). Certo, per parlarne si sarebbe dovuta affrontare un'epoca che “per contratto” il mio libro, dedicato al passaggio dall'antichità pagana, classica, poi ellenistico-romana, all'antichità cristiana, non doveva, e neppure poteva, di fatto, affrontare. Ma non per questo, cercando di stabilire la distanza dalla quale guardare nel modo più perspicuo a quel remoto paesaggio storico, il libro era esonerato dall'indicare il diverso punto di osservazione dal quale, volendo stare “nel tempo” senza isolarsene e incorrere in un corto circuito rispetto agli stessi presupposti ermeneutici imposti da quel passaggio d'epoca<sup>1</sup>, non si può

---

<sup>1</sup> Che, a conti fatti, sia stata proprio quella che chiama spesso «la storia di Cristo» a insinuare l'idea che non si possa ricercare la verità al di fuori della storia, come aveva invece fatto il pensiero greco, Auerbach lo riconosce spesso, applicando anche al proprio metodo ciò che chiama in più occasioni, «relativismo». Termine che oggi ha preso altra accezione, ma che in Auerbach designa solo l'impossibilità di tirar fuori l'interpretazione dal flusso storico. Designa, cioè, lo «storicismo» come lo intende Auerbach, rifacendosi a Vico e a Hegel. Una dimensione ermeneutica di storicità che emerge perfettamente ancora nel bilancio conclusivo che Auerbach trae nei famosi *Epilogomena a Mimesis*, rispondendo alle accuse, piovutegli da più parti, di aver guardato al passato troppo condizionato dal presente, e che rovescia in positivo, scrivendo che «un'altra obiezione al mio lavoro è che la mia esposizione è troppo legata al tempo e troppo condizionata dal presente. Anche questo era nelle intenzioni» (Auerbach [1953]: 92). In una conclusione come quella secondo la quale: «è meglio essere legati al tempo coscientemente piuttosto che inconsapevolmente» (*ibidem*), direi che si può senz'altro cogliere una posizione per più di un verso affine a ciò che H.G. Gadamer, in un'altra opera decisiva per comprendere le sorti delle scienze storiche nel Novecento (Gadamer [1960]), nella quale però Auerbach non viene mai citato, chiama coscienza della determinazione storica, *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, e rimanda all'insuperabilità del pregiudizio, in cui vede non solo danno, ma anche tracce della saggezza apportata dalla tradizione.

fare a meno di partire. Vale a dire, il punto che Desideri nel suo libro su Benjamin, scritto insieme a Massimo Baldi, indica come «la crisi della concezione cristiana della storia come *historia salutis*» (Desideri, Baldi [2010]: 84). La crisi, cioè, di una concezione del mondo andata formandosi anche in quei luoghi ipogei e che nella sagoma di quelle prime immagini già lascia scorgere – è la tesi portante del mio libro – tutta la propria specificità rispetto a quella del mondo pagano e delle sue immagini, arrivando a dominare la scena della cultura europea almeno fino alle soglie della modernità; momento in cui, appunto, è avvenuta quella crisi.

In realtà, devo confessare che ho mancato di separare i piani più che per limiti di spazio editoriale o di tempo, perché pensavo, esattamente con Auerbach, che quello spunto, quell'*Ansatz* – continuando con i termini impiegati dal grande filosofo-filologo berlinese –, fosse sufficiente a indicare la direzione ermeneutica entro la quale comprendere non solo certi aspetti della fine del mondo classico, ma *pour cause* anche certi aspetti della nascita di quello moderno.

Come in Auerbach, che ha studiato il fenomeno nel campo letterario, anche nel mio libro, che ha cercato di farlo in merito alle arti figurative, infatti, si ritrova l'idea che l'improvvisa originaria accelerazione messianica impressa dalla fede cristiana nell'evento dell'Incarnazione abbia avuto una carica così dirompente da trasmettersi, sebbene progressivamente trasformata e trasfigurata al punto da rendersi quasi irriconoscibile, a ogni aspetto della forma di vita che ne è scaturita fin dentro la modernità. Una modernità, dalla prospettiva di Auerbach espressasi nelle forme del realismo moderno, da quella del mio libro nella nascita dell'estetica, e sostanzialmente concepita *in continuità* con quell'evento iniziale, senza tenere nel debito conto che la sua traiettoria, posseduti a lungo tratti inerziali, a un certo momento, che tra poco cercherò di indicare, non ha solo continuato a rallentare la sua corsa, ma ha subito un contraccolpo tale da invertirne, forse, la direzione.

Ora, questa posizione, che rende straordinariamente potenti le tesi di Auerbach in merito alla

nuova forma di *mimesis* improntata dal cristianesimo, che ci fa vedere meglio di ogni altra, direi, il connubio, spesso colpevolmente tralasciato dall'estetica moderna, tra arte e religione – che anzi, per meglio dire, ci fa cogliere la nozione stessa di *arte*, formatasi alla fine del medioevo, quasi come continuazione della religione con altri mezzi –, rende tali tesi anche straordinariamente problematiche. Per più di un aspetto uguali e contrarie, circa i rapporti tra arte e religione, a quelle hegeliane – per Hegel la religione (cristiana) ha provocato la dissoluzione dell'arte, per Auerbach l'idea stessa di arte, in fondo, è seguita alla dissoluzione della religione –, esse lasciano trapelare una filosofia della storia connotata da una frattura iniziale e irrimediabile tra cultura classica e *novitas* giudaico-cristiana<sup>2</sup>, e poi da un successivo sostanziale *continuum*. Da una continuità le cui forme simboliche, pur piene di variazioni e diffrazioni, sono tuttavia considerate da Auerbach perlopiù discendenti, anche se sempre più alla lontana, dal figuralismo di matrice paolina. Da un *typos* originario, dal quale, filtrato nel *sermo humilis* agostiniano tardoantico e poi pervenuto al grande apogeo dantesco, «che ha realizzato l'essenza figurale cristiana e nel realizzarla l'ha distrutta» (Auerbach [1947]: I, 220), è scaturito – senza che i frantumi provenienti da quella distruzione per Auerbach siano andati tutti dispersi – quel *kreatürlicher Realismus* che ha attraversato l'umanesimo rinascimentale, immettendosi, come suo principale affluente, nel grande fiume della modernità. Una «eredità cristiana», la chiama (Auerbach [1947]: I, 284), che per Auerbach ha continuato a vivere alimentandosi della stessa distruzione dantesca della *figura* avvenuta alla fine del medioevo, e che, «portata in salvo fin entro il Rinascimento», ha poi lasciato traccia di sé fin nel realismo moderno e persino

nel grande romanzo novecentesco, nel cui *stream of consciousness* si ritrova ancora, sebbene ormai decomposta e privata di ogni impronta di grazia, quell'interiorità il cui punto d'origine, tuttavia, è da collocare nella spiritualizzazione apportata dal cristianesimo. Ciò che farà dire ad Auerbach, in conclusione del suo studio sul realismo occidentale, tracciato un lunghissimo arco temporale che va dalla tarda antichità cristiana a Virginia Woolf e a James Joyce, che «per quanto il realismo medievale sia diverso dal moderno, esiste tuttavia tra i due questo accordo di principio» (Auerbach [1947]: II, 340-341). Quello, continua, che aprì «la prima breccia nella teoria classica». Vale a dire: «la storia di Cristo, con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima sublime tragedia, a sopraffare le antiche leggi stilistiche». Tutt'altra storia da quella del realismo moderno, ovviamente, che però, per quanto ormai libero e sciolto dal prototipo, risente ancora in qualche modo dell'originario carattere figurale, come se esso ne continuasse a costituire un segreto motore interno.

In definitiva, si tratta di un processo che Auerbach chiama raramente così, ma che in sostanza ha tutti i tratti di quella secolarizzazione *del* cristianesimo nel senso soggettivo del genitivo di cui cerco di parlare nel mio libro. Quindi, un rapporto che, per quanto complesso – caricato di tutta la complessità propria dello *spostamento* semantico messo in atto dalla secolarizzazione e pensato nei termini della sopravvivenza di una traccia sempre più debole nella modernità –, rimane tuttavia, a valle dell'iniziale frattura tra mondo classico e mondo cristiano, un rapporto di *continuità* storica.

Nella prospettiva di Benjamin, invece, troviamo almeno un'altra frattura – in realtà due: anche quella prodotta dalla contemporaneità, segnata, com'è noto, dalla “riproducibilità tecnica dell'opera d'arte” avviata dalla fotografia e dal cinema – avente la medesima portata che Auerbach assegna a quella tra mondo classico e mondo cristiano. La frattura che Benjamin individua all'inizio della modernità e di cui ritiene del tutto emblematico il fenomeno del dramma barocco tedesco e, più in generale, la vicenda del barocco europeo, letti dallo studioso coetaneo e concittadino di Auerbach,

<sup>2</sup> Quella di cui si legge innanzitutto nel Primo cap. del vol. I di *Mimesis* (cfr. Auerbach [1947]: I, 3-29), in cui si prendono a spunto le differenze tra l'epica omerica e la diegesi biblica del *Genesi*, e che rivela la differenza fondamentale tra *Stiltrennung* e *Stilmischung* come riflessi stilistici di due diverse *Weltanschauungen* – differenza, tuttavia, già presente nel quadro introduttivo di *Dante poeta del mondo terreno* (cfr. Auerbach [1929]: 3-22).

come riflessi, invece, di una nuova *Weltanschauung*, fondata, questa, sull'idea di una totale indecifrabilità dei segni lasciati dal divino in una storia del mondo marcata dal disordine e dalla dispersione (cfr. Benjamin [1928]).

Questa asimmetria fa sì che le loro posizioni convergano, come da più parti notato<sup>3</sup>, quanto al fatto che entrambe partono dall'idea che la storia non costituisca semplicemente una concatenazione di eventi uno causa dell'altro – secondo quell'orizzontalità cronologica che aveva spesso portato le scienze storiche d'età post-romantica, negli anni in cui Auerbach e Benjamin si formano, a dimenticare Vico, ripudiare Hegel e negare la possibilità stessa di una filosofia della storia<sup>4</sup> –, ma sprigiona il suo senso solo a seguito di ciò che Benjamin, proprio per distinguerlo dall'illusione dei nessi causali cronologici, in *Sul concetto di storia* rimanda a interpretazioni *postume* (Benjamin [1940]: 493), e che invece Auerbach definisce più volte direttamente un'interpretazione di tipo «verticale», nella quale due avvenimenti lontani nel tempo e nelle relazioni di causalità sono collegati tipologicamente, il primo come *prefigurazione* del secondo, che ne costituisce, a sua volta, l'*adempimento*. Fa sì, cioè, che senza dubbio convergano nella volontà di allontanarsi da certo metodo posi-

tivistico d'interpretazione storica, all'epoca già in auge, ma che non convergano oltre, dal momento che l'effettiva direzione delle loro filosofie della storia è diametrica. Una, quella di Auerbach, va infatti a innestarsi sul filone della tradizione tipologico-figurale cristiana, che appunto portava in sé la dimensione dell'*historia salutis*, di un'interpretazione che proiettava sulla storia l'ombra, pur se sempre più sottile, di quella «dedizione di Dio nei confronti della realtà terrena», alimento in grado di rendere «pensabile» la mescolanza di tragico e quotidiano, serio e sensibile, su cui hanno potuto attecchire anche le forme simboliche moderne (Auerbach [1933]: 18)<sup>5</sup>. L'altra, quella di Benjamin, va ad innestarsi invece sul filone dell'apocalittica giudaica, che Gershom Scholem, peraltro grande amico di Benjamin, indicherà come forza *catastrofica* nella storia. Frutto, come cito anche nel mio libro, di un'idea «distruttiva della redenzione», in cui la «storia merita solamente di perire» e la speranza è riservata non «a ciò che la storia produrrà, ma a ciò che sorgerà dalle sue rovine» (Scholem [1971]: 19), e da cui Benjamin trae l'idea che il divino sia una forza cui la storia terrena, semmai, invece soccombe.

In questo senso, le nozioni messe in gioco da Auerbach ci aiutano a decifrare nitidamente la fase, chiamiamola così, «costruttiva» della modernità; quella in cui l'avvento e la diffusione inarrestabile del cristianesimo, fede nella contaminazione di divino e umano, nell'inserzione del divino nella storia, ha messo in crisi le categorie della metafisica classica e posto fine alla forma di vita che in antico vi si basava. Mentre le nozioni messe in gioco da Benjamin ci aiutano a leggere meglio la lunga fase di «disincanto» della modernità, quella seguita alla crisi del concetto cristiano di provvidenza e al suo trasferimento nel ristretto ambito di una fede religiosa che, alla fine dell'epoca umanistico-rinascimentale, con la Riforma, la Con-

<sup>3</sup> Sulla questione, si veda il recente Arigone ([2020]: in part. 67 e ss.), in cui viene citata e discussa la principale e più recente bibliografia intorno ai rapporti tra la filosofia della storia di Auerbach e quella di Benjamin.

<sup>4</sup> Una tendenza che Benjamin nel suo famoso ultimo scritto, *Sul concetto di storia* (Benjamin [1940]: 483-517), riferendosi alle tendenze trascendentalistiche e positivistiche prese dalle scienze storiche del suo tempo, chiama un po' impropriamente «storicismo» (*Historismus*). Storicismo che invece Auerbach, facendolo risalire a Vico, Herder ed Hegel, nell'introduzione metodologica a *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* esalta come «la scoperta copernicana delle scienze dello spirito» (Auerbach [1958]: 17). Sulla questione, si vedano anche i saggi su Vico raccolti in Auerbach (2022) e il saggio introduttivo di G. Mazzoni, intitolato *Il paradosso di Auerbach* (ivi: 9-54), che scandaglia in profondità i rapporti di Auerbach con lo storicismo. Sulla complessità dello storicismo auerbachiano, cfr. anche, tra gli altri, Castellana (2007).

<sup>5</sup> Quello intitolato *Romanticismo e realismo* (Auerbach [1933]: 4-18) è saggio di particolare interesse perché denota perfettamente il complesso legame che Auerbach, guardando al romanticismo, stabilisce tra il romanzo moderno – tratta di Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert – e il medioevo cristiano.



troriforma, la Rivoluzione scientifica, poi quelle politiche, è andata progressivamente perdendo l'egemonia esercitata per secoli sulla cultura, l'arte, la scienza, le istituzioni politiche.

Ora, questo processo, di cui Benjamin indica l'*incipit* con l'esempio paradigmatico delle trasformazioni intervenute nella cultura tedesca del XVII secolo al tempo delle guerre di religione – da notare che Auerbach in *Mimesis* non lo rilevi quale momento decisivo<sup>6</sup> –, non avrebbe avuto motivo di entrare nell'orizzonte del mio libro, che si occupa dell'altro e ben più remoto *incipit*, quello in cui è avvenuta la trasformazione fondamentale della cultura antica, se non fosse che in tale processo è coinvolta da Benjamin anche una nozione che costituisce elemento fondamentale per comprendere le trasformazioni di cui si occupa *Immagini cristiane e cultura antica*: la nozione di allegoria. Riguardo a questa nozione, le prospettive dei due grandi berlinesi si incontrano e si respingono. Auerbach, infatti, aveva guardato all'allegoria come a uno degli antecedenti tropologici della figura, che la sopravvanzerà emergendo nella teologia paolina, diffondendosi nella letteratura cristiana grazie a Tertulliano, a Ireneo, e divenendo dispositivo retorico fondamentale nel *sermo humilis* agostiniano. Mettendola a confronto con la figura, ne parla, in passi famosi di *Figura*, come di «un'interpretazione puramente spirituale ed extrastorica», che trova il proprio *humus* nella tradizione pagana e poi in quella giudaica alessandrina, e la cui «efficacia contiene sempre qualche cosa di erudito e di mediato», che per sua origine e natura rimane ristretta «a una cerchia relativamente piccola di persone colte e iniziate, le sole che vi possono trovare soddisfazione e nutrimento» (Auerbach [1938]: 210-211).

Mentre così si esprime di seguito a proposito della *figura* e vale la pena riportare quasi per intero il passo:

La profezia reale figurale invece, che aveva tratto per necessità il suo valore attuale da una situazione storica determinata, dal distacco del cristianesimo dal

giudaismo e dalle condizioni date della missione fra i pagani, aveva una funzione storica: essa si conquistava la fantasia e gli intimi sentimenti dei popoli grazie al potere di penetrazione che è insito in un'interpretazione unitaria e finalistica della storia universale e dell'ordine provvidenziale del mondo. [...] La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo. Ciò non vale soltanto per la prefigurazione dell'Antico Testamento, che annuncia l'Incarnazione e la proclamazione del Vangelo, ma anche per queste, che infatti non sono ancora l'adempimento finale e a loro volta sono la promessa della fine dei tempi e del vero regno di Dio. Così l'avvenimento, in tutta la sua realtà concreta, resta pur sempre una similitudine, occulta e bisognosa di interpretazione, sebbene la direzione generale dell'interpretazione sia data dalla fede. In questo modo ogni avvenimento terreno non consegue la portata praticamente definitiva che è propria tanto della concezione ingenua quanto di quella modernamente scientifica del fatto compiuto: esso resta aperto e dubbio, si riferisce a qualche cosa che è ancora celato, e la posizione dell'uomo vivente nei suoi riguardi è quella della prova, della speranza, della fede e dell'attesa. (Auerbach [1938]: 211-213)

Tale distinzione della figura cristiana dalla preesistente allegoria pagana e poi giudaica diventerà per Auerbach la chiave per leggere la direzione *realistica* presa da forme letterarie che, influenzate dal modello figurale, potranno per questa via liberarsi del residuo speculativo di carattere neoplatonico ancora fortemente presente nel cristianesimo medievale e intriso di quei tratti allegoristici messi definitivamente ai margini solo nel tardo medioevo dalla fede francescana espressasi nel realismo creaturale di Dante (e di Giotto). E anche il mio libro, in definitiva, così intende l'allegoria: solo come la preistoria, ellenistico-romana e giudaica, della figura. Come un metodo per

<sup>6</sup> Nelle conclusioni fa solo un vago accenno al fatto che avrebbe «molto volentieri inserito un capitolo sul realismo tedesco del Seicento» (Auerbach [1947]: II, 343).

rinvenire il significato delle cose e delle vicende del mondo facendo astrazione dalla loro effettività storica terrena, rimasto anche dentro la cultura cristiana tardo-antica e medievale<sup>7</sup> – basti pensare allo Pseudo-Dionigi e al suo traduttore latino Scoto Eriugena –, ma che, assai diverso da quello specificatamente cristiano rintracciabile nella figura, quest'ultimo invece diretto, viceversa, proprio a mescolare i disegni divini con la storia terrena, non serve, come invece serve la figura, per spiegare la logica delle primitive immagini cristiane.

Benjamin invece, che pure sa bene del generale discredito acquisito dall'allegoria in epoca moderna – fa a questo proposito i nomi di grandi protagonisti della cultura tedesca: Schiller, Goethe, Schopenhauer (Benjamin [1928]: 136) –, dalla quale è sentita come una forma d'interpretazione astratta, convenzionale, intellettualistica rispetto, ad esempio, alla nozione romantica di simbolo<sup>8</sup>, guarda all'allegoria in modo molto diverso. In uno spirito che ritiene «anticlassicistico», non vi vede più soltanto il passato sul quale si è stagliata la *novitas* ermeneutica della figura, ma soprattutto il suo futuro. Cioè, la forma espressiva più calzante di un'epoca nella quale il messianismo che ha frantumato l'antica sapienza naturalistica greca, trasformandola in mitologia, dopo essersi, in un primo tempo, caricato della valenza tipologica riscontrata da Auerbach, scopre completamente le carte e mostra il suo vero volto. Non quello apparentemente costruttivo di un nuovo ordine, fondato appunto sull'inserzione del divino nella storia, ma

<sup>7</sup> Come si legge ancora in *Figura*: «l'interpretazione figurale della realtà, domina le concezioni del medioevo europeo, sia pure in lotta continua con le tendenze meramente spiritualistiche e neoplatoniche» (Auerbach [1938]: 223).

<sup>8</sup> Proprio l'aver posto al centro del moderno la dimensione dell'allegoria sarà uno dei motivi principali della profonda avversione guadagnatasi negli ambienti accademici dal libro sulle origini del *deutschen Trauerspiel*, al cui autore, com'è noto, fu negata anche l'abilitazione alla libera docenza dall'università di Francoforte. Per una precisa ricostruzione della ricezione del testo nella Germania dell'epoca tra le due Guerre, si veda l'introduzione di G. Schiavoni, intitolata «Fuori dal coro» (Benjamin [1928]: VII-XXXV).

quello rivelativo della caducità, data proprio questa inserzione, di ogni ordine storico come tale.

Come, a questo proposito, scrive Desideri, ricostruendo puntualmente il nucleo teorico del libro di Benjamin sul dramma barocco tedesco, il sentimento di melanconia – così diverso, verrebbe da aggiungere, dal *thaumaston*, dal sentimento di meraviglia greco, e da quello di speranza (ἐλπίς) del cristianesimo primitivo – che il filosofo tedesco individua in ciò che per questo è chiamato *Trauerspiel*, “gioco luttuoso”:

nasce dalla consapevolezza della fine dell'antica sapienza e dall'impotenza del significare umano, in quanto costituzione soggettuale del mondo. Nel *Trauerspiel* barocco Benjamin coglie, così, la stessa storia originaria del significare e quindi della soggettività moderna. (Desideri, Baldi [2010]: 85)

Da quel punto in poi, continua Desideri, nella comprensione barocca del tempo storico, in cui «trionfa la soggettività dell'allegorista che dispone arbitrariamente dei significati delle immagini allegoriche, di per sé divenute enigmaticamente impenetrabili», la concezione cristiana della storia come *historia salutis* entra in crisi, rivelando l'accadere storico come un processo di inarrestabile decadimento e di disordine – esattamente il disordine barocco. E rivelandolo, questo è il punto fondamentale, *fin dall'inizio* come tale, così da investire retrospettivamente il senso stesso della storia, la quale, se nella prospettiva messianica aperta dal cristianesimo ha mantenuto una carica redentiva, di salvezza, per quanto velata e ritardata fino allo sfinimento rispetto alla sua originaria intensità paolina<sup>9</sup> – e proprio la *figura*, con le sovrastrutture culturali e letterarie individuate da Auerbach, sta a rammentarlo –, nel messianismo apocalittico concepito da Benjamin, viceversa, tale carica salvifica la storia non l'ha mai davvero posseduta. In questo senso, Benjamin, che nel saggio dedica-

<sup>9</sup> Da questo punto di vista, cruciali anche le riflessioni in Löwith (1949), scritto negli stessi anni e pubblicato nello stesso paese, gli Stati Uniti, dove, anch'egli esule, lavora Auerbach, citato però da Löwith solo di passaggio a proposito di Vico.

to al dramma barocco tedesco, ribaltando i lessici comuni, vede un aspetto cruciale della sensibilità moderna, finisce per riconoscere all'allegoria "più verità", più verità storica, che alla figura. E ciò perché, continuando con le nitide parole di Desideri, è proprio nella *cogitatio melancholica* del *Trauerspiel*, rovescio in ombra del *cogito* cartesiano, che avviene, colta perfettamente da Benjamin, quella scissione tra significato e significante, che porta alla «morte allegorica del sapere». Di un sapere che si era illuso (e tornerà talvolta a illudersi) «di far rivivere quell'unità teologica del simbolo come immediata unità del sensibile e del sovrasensibile» (Desideri, Baldi [2010]: 97), la quale, alla base del linguaggio fin dai tempi di Platone, nelle teorie semantiche della linguistica – nonché della filosofia – moderna, centrate sull'arbitrarietà del segno, finirà per frantumarsi, lasciando all'intenzionalità il posto che era stato di un referente divenuto ormai tutt'affatto "noumenico".

A quel punto, sentita a lungo come mezzo inadeguato per parlare di un Dio venuto nella storia, e per questo, nella cultura cristiana, alla fine soppiantata dalla figura, l'allegoria, se verrà ora rifiutata, non lo sarà certo per ragioni semantiche, ma solo per ragioni stilistiche. Tutt'al più per un'eccezionalità, «un'ampollosità» la chiama il filosofo tedesco (Benjamin [1928]: 176), sotto la quale, però, si cela la sua stessa verità: quella frammentarietà e oscurità che ne costituiscono l'aspetto *serio* e rivelativo, alla lettera "apocalittico"; espressione di quel grande *Mysterium* che farà dire già a uno dei grandi allegoristi dell'età barocca, Jacob Böhme, come riporta Benjamin, che «tutto ciò che si dice, si scrive o si insegna di Dio senza la conoscenza della segnatura è muto e privo di senso» (Benjamin [1928]: 177)<sup>10</sup>.

Insomma, quello che un tempo era un difetto, ora, a parte che per lo stile, avversato appunto dai

classicisti, diventa virtù in un linguaggio dominato da una soggettività la quale, favorita dall'interiorizzazione protestante della grazia nonché dalla sua rifrazione controriformistica, può, ormai incondizionata, fornire all'allegoria tutto il raggio d'azione che le era stato precluso dall'ontologia antica. Nell'allegoria, scrive Benjamin, le parole, il loro stesso suono, «insuperbiscono e si emancipano da ogni contesto di senso» (Benjamin [1928]: 182). Fa, nella pagina successiva, l'esempio, particolarmente efficace, della maiuscola, introdotta nell'ortografia tedesca per i sostantivi proprio in epoca barocca, non solo, dice, «per una ricerca di solennità», ma anche per favorire «il principio frammentante, dissociante proprio della visione allegorica». E «non c'è dubbio – aggiunge – che molte delle parole scritte con l'iniziale maiuscola avessero all'inizio, per il lettore, un'impronta allegorica», suggerendo così, implicitamente, che, prima dell'inglese, sia stato il tedesco, lingua non derivante da quelle classiche, l'idioma moderno per eccellenza.

Perciò l'allegoria, separata da quella simbologia d'impronta teologica che si pensava, nel medioevo cristiano, potesse essere interpretata bene solo dalla figura, al sorgere della modernità abbandona anche, conclude Benjamin, la dimensione ornamentale e giocosa cui era stata condannata dalla *serietà* della figura cristiana, e «come forma costitutiva del dramma barocco» va viceversa a rappresentare il «lutto» (Benjamin [1928]: 205) causato dalla scomparsa del divino dalle cose del mondo, dalla «demonica» emancipazione del profano dal sacro e dalla sua rovina nella storia.

L'allegoria come forma simbolica del moderno, come «ossatura della modernità»<sup>11</sup>, dunque, perfettamente aderente, ci ricorda Benjamin, a quella "chiacchiera", la chiama Kierkegaard, che costituisce il «trionfo finale della soggettività»; di una soggettività ormai totalmente priva della grazia, e

<sup>10</sup> Su questo passo di Böhme, cfr. anche Agamben ([2008]: 43-45), che cita tale autore più estesamente di Benjamin e lo considera come uno dei primi grandi teorici della *segnatura*, indicata da Agamben – che tuttavia non entra nella questione delle distinzioni tra figura e allegoria su cui si sta cercando di riflettere qui tra Benjamin e Auerbach – quale dispositivo stesso della secolarizzazione.

<sup>11</sup> Definizione, questa, più tarda, risalente al 1938, che si ritrova tra gli sparsi appunti del progetto su Baudelaire e che rende perfettamente conto della consonanza che, in tema di allegoria, è possibile ritrovare lungo tutto il corso della riflessione filosofica di Benjamin con il saggio sul *Trauerspiel*: cfr. Benjamin (1938): 200.

«inizio del dominio arbitrario sulle cose» (Benjamin [1928]: 208).

In questo inizio, davvero l'*incipit* di una nuova epoca; l'archetipo di quello che, a modo di vedere di Benjamin, avrà definitivo compimento e piena visibilità nel «mondo in miniatura» dei *passages* parigini<sup>12</sup> di più di due secoli dopo, nei quali quel «dominio arbitrario sulle cose», esercitato da un soggetto ormai ipertrofico, ha alla fine assunto la sua compiuta fisionomia. Quella della merce come feticcio – contrassegno stesso della forma di vita che dai tempi della Parigi del Secondo impero va espandendosi a tutto «l'inferno», lo chiama più volte<sup>13</sup>, della modernità capitalistica –, accumulata caoticamente in luoghi che costituiscono «immagini dialettiche» della storia di cui sono portatrici. «Monumenti», potremmo quindi anche chiamarle con Benjamin ([1927-1940]: 907), ma monumenti «immaginali», li definisce giustamente Desideri<sup>14</sup>, proprio in virtù della loro dipendenza dallo sguardo che vi si sofferma sopra. Come fossero stelle morte che ad anni-luce di distanza vediamo ancora brillare, il senso di tali immagini dipende dalla «posizione di arresto» in cui il *continuum* degli eventi viene «a proprio piacimento» fermato, ma senza che tali “fermi-immagine” distolgano mai dalla direzione escatologica di fondo del *continuum* sul quale si ergono. Quella che ne *Il concetto di storia* Benjamin, com'è noto, vede simbolizzata nel quadro di Klee raffigurante l'*Angelus Novus* che, guardando atterrito al passato, procede verso un futuro che non è progresso, ma, frammentato ogni volta in monadi, vissuto come *Jetztzeit*,

<sup>12</sup> Così li definisce negli appunti preparatori al libro che intendeva dedicargli (Benjamin [1927-1940]: 41). Per una recente trattazione esaustiva del libro progettato da Benjamin sui *passages*, si veda, tra gli altri, Montanelli (2022).

<sup>13</sup> E una volta in maniera particolarmente significativa, ancora nella parte degli appunti dedicati a Baudelaire, in cui si legge: «Fondare il concetto di progresso nell'idea di catastrofe. Che tutto “vada avanti” come prima è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Il pensiero di Strindberg: l'inferno non è qualcosa che ci attenda – ma *la nostra vita qui*» (Benjamin [1938]: 202).

<sup>14</sup> Cfr. Desideri, Baldi (2010): 118-121.

come “tempo di adesso”, tuttavia non è che attesa di distruzione. Come tali, quindi, monumenti che proprio nella merce, in un luogo pieno di polverose merci accatastate, come dovevano ormai essere nella Parigi di Benjamin i *Passages* che invece erano stati luoghi di lusso al tempo di Napoleone III, assolvono pienamente alla loro funzione, chiamamola “telescopica”, rivelando il non essere più delle cose. Anzi meglio, scrive Benjamin, «il passare, il non essere più» che «lavora appassionatamente nelle cose» (Benjamin [1927-1940]: 906); vale a dire quella transitorietà storica, soltanto dalla cui consapevolezza, come Benjamin ricorda al materialista storico ne *Il concetto di storia*, può nascere l'azione rivoluzionaria degli oppressi.

“Passaggi”, dunque, che tali lo sono, oltre che fisicamente, anche in senso allegorico. Che costituiscono quell'accumulo di allegorie di cui Baudelaire, travestito da *flâneur*, è stato il perfetto aedo, come poi lo saranno Kafka e altri narratori di una modernità la quale, dopo Benjamin, il solo Lukács vorrà leggere in questi termini, ritenendo anch'egli l'allegoria antesignana delle avanguardie europee e matrice genetica di una modernità che ha via via scansato la pienezza del simbolo per eleggere l'allegoria, la sua natura frammentaria e derelitta, a proprio tratto pertinente<sup>15</sup>. Non certo Auerbach, il quale l'ha viceversa ascritta, per ragioni uguali e contrarie, a un'epoca in cui, per così dire, la storia e la sua mutabilità non erano ancora pienamente entrate come suo tratto determinante.

A questo punto, mi pare del tutto chiaro il punto di differenza. Se anche per Benjamin le immagini dialettiche, con la potenza allegorica che esse sprigionano, possono essere definite *anticipazioni*<sup>16</sup>, e per questo essere messe in cor-

<sup>15</sup> Cfr. in part. Lukács ([1963]: 1473-1515), in cui il filosofo ungherese fa partire da Pascal la sottomissione della fede religiosa a una sorgente puramente soggettiva, conseguenza di quel sentimento di abbandono del mondo da parte di Dio perfettamente confacente, come nel *Trauerspiel* benjaminiano, all'espressione allegorica. Per una ricognizione della questione dell'allegoria nel contemporaneo, cfr. il recente Caporiccio (2022).

<sup>16</sup> Del resto, un altro tra i migliori amici di Benjamin, S. Kracauer, proprio così definirà quella che per Benjamin è



rispondenza con la figura com'è uscita dalla tradizione cristiana di cui Auerbach ha studiato, potremmo dire, il *Nachleben* – cioè come *prefigurazione* storica di ciò che sarebbe dovuto venire, secondo una logica messianica che in *Immagini cristiane e cultura antica* mi è sembrato di poter rintracciare anche nelle immagini figurative dei primi secoli cristiani –, tuttavia ciò che esse preannunciano e attendono è sostanzialmente diverso. In nessun modo riguardante l'attesa della realizzazione di un mondo più vero e *realisticamente* rappresentato, ma semmai, volessimo dirla con Nietzsche, riguardante il divenire una buona volta «favola» del mondo vero in quanto tale; l'attesa del suo farsi *mito*, per dirla invece nei termini propri di Benjamin, per il quale il mito *si dissolve* nell'immagine dialettica<sup>17</sup> e il cui compito – come si legge nei frammenti dell'anno precedente, intitolati *Parco centrale* e dedicati anch'essi a Baudelaire –, quello al quale ha ottemperato il poeta francese, negandosi «il percorso facile», è «mostrare che l'allegoria è l'antidoto al mito» (Benjamin [1938]: 197).

Il che, dal punto di vista di Benjamin, è già una risposta all'interrogativo che, nella progettata opera su Baudelaire, avrebbe voluto riservare alle conclusioni: «Com'è possibile che un comportamento almeno all'apparenza così profondamente “inattuale” quale quello dell'allegorico occupi un posto di primissimo piano nell'opera poetica del secolo [*scil.* di Baudelaire]?» (Benjamin [1938]: 197). Domanda che non ha avuto corso in Auerbach, e dunque nemmeno nel mio libro, impegnato nella ricerca del senso contenuto nello *stile* di immagini povere, disadorne, “senza cura”, come quelle dell'iconografia cristiana dei primi secoli, ma mai derelitte, mai caduche nel senso attribui-

---

l'immagine dialettica per eccellenza: «Il *passage* è stato l'opera di un'epoca, che così seppe creare, allo stesso tempo, un'anticipazione della propria fine» (Kracauer [1963]: 158), puntualmente riportato in Desideri, Baldi ([2010]: 120).

<sup>17</sup> Si sta facendo qui riferimento al famoso appunto del progetto su Baudelaire in cui si legge: «Nell'immagine dialettica si deve lasciare spazio al “sogno di una cosa” – fermo restando il dissolversi del mito nell'immagine dialettica (analogia tra sogno e fiaba)» (Benjamin [1939]: 417).

to da Benjamin alle immagini dialettiche messe in scena dalla modernità. Immagini letteralmente “da un altro mondo”, quest'ultime, di cui però, riflettendo alla fine del libro sui prodromi dell'estetica, avrei comunque fatto bene a rilevare la presenza; se non altro per dare pieno significato alla nozione di allegoria e, più in generale, dare più ampia prospettiva storica al libro. *Ad maiora*, come si dice.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G., 2008: *Segnatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Arigone, L., 2020: *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Auerbach, E., 1929: *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, tr. it di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, prefazione di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1999<sup>14</sup>, pp. 2-161.
- Auerbach, E., 1953: *Epilegomena a Mimesis*, in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, tr. it. di V. Ruberl e S. Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2022, pp. 73-92.
- Auerbach, E., 1938: *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, tr. it di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, prefazione di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1999<sup>14</sup>, pp. 176-226.
- Auerbach, E., 1952: *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, tr. it. di V. Ruberl e S. Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2022, pp. 55-72.
- Auerbach, E., 1958: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano, 2018<sup>4</sup>.
- Auerbach, E., 1947: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, 2 voll., Einaudi, Torino, 1956.
- Auerbach, E., 1933: *Romanticismo e realismo*, in Id., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, ed. a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Ed. della Normale, Pisa, 2010.

- Benjamin, W., 1928: *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, introd. di G. Schiavoni, Einaudi, Torino, 1999.
- Benjamin, W., 1927-1940: *I «Passages» di Parigi*, ed. a cura di R. Tiedemann, vol. IX delle *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2000.
- Benjamin, W., 1938: *Parco centrale*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 178-209.
- Benjamin, W., 1939: *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 378-430.
- Benjamin, W., 1940: *Sul concetto di storia*, in Id., *Scritti 1938-1940*, ed. a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. VII delle *Opere complete*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 483-517.
- Caporiccio, E., 2022: *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze University Press, Firenze.
- Castellana, R., 2007: *Sul metodo di Auerbach, "Allegoria"* 56, pp. 52-79.
- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.
- Desideri, F., 2021: *Dialektik im stillstand. Prolegomeni ad un confronto tra Benjamin e Hegel*, in AA. VV., *Metafisica dell'immanenza. Scritti per E. Mazzarella. Vol. I: Ontologia e storia*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 47-59.
- Gadamer, H.G., 1960: *Verità e metodo*, tr. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983.
- Guastini, D., 2021: *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia.
- Kracauer, S., 1963: *La massa come ornamento*, presentazione di R. Bodei, Prismi, Napoli, 1982.
- Löwith, K., 1949: *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, tr. it. di F. Tedeschi Negri, pref. di P. Rossi, Net, Milano, 2004.
- Lukács, G., 1963: *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, vol. II, tr. it. di F. Codino, A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino, 1970.
- Montanelli, M., 2022: *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano-Udine.
- Scholem, G., 1971: *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, Adelphi, Milano, 2008.