

Allegoria: fu vera gloria?

Andrea Pinotti

1. La lettera

A molti Walter Benjamin è parso come uno dei primi e principali responsabili di quel processo di rivalutazione dello statuto filosofico e artistico dell'allegoria, che pativa, almeno dai tempi della condanna goethiana, di una umiliante marginalizzazione a tutto vantaggio del simbolo. Una voce per tutte, quella di Gadamer, che riconosce alla riflessione benjaminiana di aver percorso di più di trent'anni quel progetto di «riabilitazione» dell'allegorico così cruciale per l'impianto teorico di *Verità e metodo* (Gadamer [1960]: 9, nota **).

Vi sono, non v'è dubbio, ottimi motivi per sostenere una tale ipotesi¹. La lettera del *Trauerspielbuch*, è noto, concede ampio spazio all'allegorico, elemento necessario per descrivere l'*eidōs* stesso del dramma barocco: tutti i materiali del saggio, lo dichiara esplicitamente il suo autore, si raccolgono sotto la categoria dell'allegorico. L'allegoria è inoltre fattore indissolubilmente e strutturalmente connesso all'altro grande motivo costitutivo del libro *Trauerspiel*, la melanconia: è lo sguardo melanconico a rendere l'oggetto allegorico, e l'essenza stessa dello sprofondamento melanconico consiste nel capovolgere ogni cosa in un'allegoria.

Comprendere l'allegorico significa coglierne la natura oppositiva rispetto al simbolico. Benjamin polemizza con la tradizionale svalutazione della prima a tutto vantaggio del secondo, schierandosi con decisione a favore dell'allegoresi barocca, che si amplia fino a divenire la cifra caratteristica del gesto delle avanguardie. Il simbolo gli appare come un vero e proprio «usurpatore» che, sfruttando i torbidi della temperie romantica, è traciato dall'ambito teologico suo proprio e ha proditoriamente invaso il campo della filo-

¹ Per una panoramica del ruolo giocato dall'allegoria nella complessiva riflessione benjaminiana cfr. Lindner (2000): 50-94.

sofia dell'arte. Tale presa di potere ha comportato la degradazione dell'avversaria a mera manifestazione sensibile dell'idea, apparizione concreta di un'essenza, pura e semplice designazione. Un uso, che Benjamin non si trattiene dal definire «equivoco», condiviso da molti: nell'ambito delle arti figurative, nel § 50 del III libro del *Mondo* Schopenhauer liquida l'allegoria come mera illustrazione di un concetto; Creuzer la contrappone al simbolo come la significazione progressiva di un concetto o di un'idea alla sua incarnazione immediata; anche Yeats cade nel cliché dell'allegorico quale nesso convenzionale tra un'immagine e il significato da essa designato.

All'origine di questa catena di errori starebbe, a parere di Benjamin, il *proton pseudos* commesso da Goethe, il quale avrebbe per primo in modo chiaro e distinto svilito l'allegorico e contestualmente nobilitato il simbolico. Leggiamo come emblematico documento a tal riguardo la Massima 279:

Fa grande differenza se il poeta cerca il particolare per l'universale o se vede l'universale nel particolare. Dalla prima cosa viene l'allegoria, in cui il particolare è solo un esempio, un campione dell'universale; la seconda invece è propriamente la natura della poesia, essa esprime qualcosa di particolare, senza pensare all'universale o farvi riferimento. Chi poi coglie questo particolare in maniera vivente, riceve contemporaneamente anche l'universale, senza rendersene conto o rendendosi conto solo in ritardo².

Le Massime 1112 e 1113 ci consentono di meglio intendere questo diverso riferirsi di simbolico e allegorico a particolare e universale, illuminandone i rapporti con le nozioni di concetto, idea e immagine. La prima illustra il procedimento dell'allegoresi:

L'allegoria trasforma il fenomeno in concetto [*Begriff*] e il concetto in immagine [*Bild*], però in modo che il concetto si possa tenere e avere ancor sempre limitato e completo nell'immagine ed esprimere attraverso di essa». La seconda descrive invece il processo della simbolizzazione: «Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea [*Idee*], l'idea in immagine [*Bild*], così che l'idea rimanga nell'immagine sempre infinitamente efficace e irraggiungibile e, anche se espressa in tutte le lingue, rimanga lo stesso inesprimibile [*unaussprechlich*].

Potremmo allora intendere l'allegoria come immagine di un concetto, che vi si presenta in modo finito, limitato e completo, e il simbolo come immagine di un'idea, che vi si esprime in modo finito e però conserva aperto un orizzonte inesauribile di sensi infiniti, in ciò manifestandosi come inesprimibile. Dalla distinzione allegoria vs simbolo siamo dunque rigettati a quella di concetto vs idea. La Massima 1135 ci chiarisce che «il concetto è la *somma* [*Summe*], l'idea il *risultato* [*Resultat*] dell'esperienza; a tirare quella si richiede intelletto [*Verstand*], ad afferrare questo ragione [*Vernunft*]». La 1136 aggiun-

² Cito qui e in seguito da Goethe (1992).

ge: «Che cosa si chiama idea: ciò che sempre si manifesta come fenomeno e quindi ci viene incontro come legge di tutti i fenomeni». Le categorie oggettuali di concetto e idea rinviano dunque alle facoltà soggettive rispettivamente dell'intelletto e della ragione. La Massima 555 esplicita la loro differenza: «La ragione indaga ciò che diviene [*das Werdende*], l'intelletto ciò che è divenuto [*das Gewordene*]; quella non si preoccupa del fine, questo non chiede la provenienza. Essa si rallegra dello sviluppo; esso vuol tener tutto fermo, per potersene servire».

La distinzione kantiana tra intelletto e ragione diviene in Goethe opposizione fra una facoltà intellettiva che si concentra sulla forma statica e sull'esito del processo formativo, e una facoltà razionale capace invece di cogliere la dinamicità e la processualità della formazione, e quindi l'inaggirabile temporalità costitutiva di ogni evento formale che si dipana dalla propria origine. La serie dei dualismi di simbolo-allegoria, idea-concetto, ragione-intelletto – come si è or ora visto tutti intimamente interdipendenti – si completa dunque con quella fondamentale distinzione tra formazione (*Bildung*) e forma (*Gestalt*) che rappresenta il nucleo più profondo della teoria morfologica goethiana, da Goethe esposto nell'*Introduzione all'oggetto* del 1807:

Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine nel quale si astrae da ciò ch'è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è prodotto, sia ciò che sta producendosi. Ne segue che, in una introduzione alla morfologia, non si dovrebbe parlare di forma. (Goethe [1983]: 43)

Siamo qui pertanto al cospetto di due serie di termini: da un lato, allegoria, concetto, intelletto, forma; dall'altro simbolo, idea, ragione, formazione. Questa seconda serie si caratterizza per il rinvio a un'infinita ricchezza di significati di per sé inesprimibile (che l'allegoresi invece irrigidisce e cristallizza in un rapporto finito e univoco di immagine e concetto), nonché per la processualità dinamica regolata dall'idea come legge dell'incessante variazione. Una divaricazione che gli sviluppi successivi della riflessione intorno ai rapporti fra simbolo e allegoria avrebbero sostanzialmente confermato, anche se certamente andrebbero valutate una per una le sfumature delle differenti posizioni: ad esempio là dove Schopenhauer distingue l'uso dell'allegoria nell'arte poetica e nell'arte plastica, o la natura dell'allegoria semplice da quella simbolica; o là dove Creuzer contrappone il simbolo plastico al simbolo mistico, con rilievi che lo stesso Benjamin riconosce come indirettamente preziosi per la comprensione dell'allegorico stesso. Resta tut-

tavia che da Goethe in avanti lo statuto *kunstphilosophisch* dell'allegoria appare irrimediabilmente compromesso e marginalizzato; e che il *Trauerspielbuch* si propone di rimediare.

2. Il metodo

Questa è, dunque, la lettera del *Trauerspielbuch*. Ma il suo spirito? O meglio il suo metodo? La domanda non è peregrina, dal momento che, per quanto improntato a una polemica anti-goethiana, il saggio si apre proprio sotto l'egida della morfologia di Goethe, a partire dal lungo esergo che presiede alla *Premessa gnoseologica*, tratto dai *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*. Il testo sul dramma barocco si presenta quindi come un delicato snodo di quell'incessante confronto con Goethe che Benjamin ha portato avanti lungo l'intero arco della sua parabola intellettuale (a partire dalla dissertazione del 1919 sul *Concetto di critica nel romanticismo tedesco*, che prende avvio, analogamente al *Trauerspielbuch*, con una citazione goethiana, fino all'incompiuto lavoro sui *passages* parigini), confronto che lo arruola – a fianco, tra gli altri, di Aby Warburg, André Jolles, Vladimir Propp, – nella folta schiera di coloro che, a partire dagli anni Venti, hanno guardato al metodo morfologico goethiano come a un paradigma di riferimento per l'epistemologia delle scienze umane come «scienza dell'originario».

Davvero la riabilitazione dell'allegorico di contro al simbolico può risultare in tutto e per tutto coerente con un lavoro il cui modello epistemologico è morfologico in senso goethiano? Ne dubitiamo, e proponiamo qui di seguito alcune riflessioni metodologiche, essenzialmente riconducibili alla domanda: nel *Trauerspielbuch*, e più in generale nel *corpus* tutto benjaminiano, l'approccio all'allegoria può dirsi esso stesso allegorico? Questa domanda si fa improcrastinabile, se si considera che l'allegoria è stata considerata da interpreti autorevoli (tra gli altri, da Lukács e Bürger, da noi da Solmi, Masini, Schiavoni) non solo l'oggetto per eccellenza del *Trauerspielbuch*, ma anche il suo metodo e il suo contenuto. Si tratta di una lettura legittima, ampiamente confortata dall'autointerpretazione dello stesso Benjamin, che – come riporta Asja Lacis riandando con la memoria alle conversazioni capresi del 1924 –, nel vincolare la drammaturgia barocca all'espressionismo suo contemporaneo «voleva dimostrare che l'allegoria è un mezzo d'alto valore artistico, anzi ancora più, è una forma particolare della percezione artistica» (Lacis [1971]: 100).

L'allegoresi risulterebbe dunque mezzo e metodo fondamentale non solo per mimeticamente corrispondere al proprio oggetto, l'allegoria barocca, ma altresì per penetrare l'essenza del moderno, altrettanto (anche se *mutatis mutandis*) allegorico. Benjamin più volte ribadisce, specialmente nei materiali su Baudelaire, la connessione essenziale tra modernità e allegoresi: basti per tutti i casi l'annotazione [J 6a,2] del *Passagenwerk* in cui si raccomanda di riferire l'una all'altra la nozione di moderno e quella di allegoria.

Occorre dunque mettere in relazione il concetto di allegoria con la rete dei concetti fondamentali che tramano il lavoro sul dramma barocco e le più tarde riflessioni sulla modernità – primi fra tutti, quelli di *origine, totalità, antitesi, polarità* – al fine di verificare se l'allegorico faccia con essi sistema in una costellazione pregnante, o se piuttosto (come sospettiamo) entri con essi in un significativo conflitto.

2.1 Originarietà e totalità. La stessa nozione di «origine» (*Ursprung*) del dramma barocco, attorno alla quale si raccolgono i singoli drammi storicamente determinati come attorno alla loro matrice, si fonda epistemologicamente sul cruciale concetto goethiano di *Urphänomen* (motivo per cui, più che in chiave platonica o platonistica come spesso si sostiene, la Premessa andrebbe piuttosto letta alla luce della maniera goethiana di intendere i rapporti tra idea e fenomeno).

Guardiamo all'autointerpretazione consegnata all'annotazione [N 2a, 4] del *Passagenwerk* (Benjamin [2002]), in cui Benjamin traccia una linea ininterrotta che procede dal *Trauerspielbuch* alle sue ultime indagini, riconoscendo esplicitamente il proprio debito nei confronti della morfologia goethiana, mediata dalla lettura della monografia simmeliana del 1913: vi troviamo delineata la possibilità di intendere con il concetto di *Urphänomen* una legge o senso assoluto delle forme dell'esistenza, che consenta di superare l'abituale separazione fra piano legislativo, a-temporale e a-spaziale in quanto oggettivamente e universalmente valido, e piano fenomenico storicamente e spazialmente determinato. Nel trasporre il concetto goethiano di fenomeno originario dal contesto pagano della natura a quello ebraico della storia è possibile secondo Benjamin cogliere l'origine delle concrete forme storiche dei *passages* come se fossero forme vegetali che si dispiegano a partire dalla foglia originaria.

Ora, se il *Trauerspielbuch* intende l'*Ursprung* del dramma barocco non come genesi (*Entstehung*) storica, bensì come origine morfologica del genere letterario in questione; e se ancora il *Passagenwerk* si pensa in continuità con questo approccio, tentando analogamente di cogliere le forme storiche dei *passages* (e quindi di tutto il XIX secolo che in esse si esprime) come variazioni di un fenomeno originario, davvero tutto ciò può es-

sere considerato un procedimento allegorico? O non bisognerà esplicitarne piuttosto il carattere simbolico, vista quell'intima relazione fra originarietà e simbolicità sulla quale Goethe stesso aveva insistito, ad esempio nella Massima 1369? «Fenomeni originari: ideali, reali, simbolici, identici. [...] Fenomeno originario / ideale come ultima cosa conoscibile, / reale in quanto conosciuto, / simbolico perché comprende tutti i casi, identico a tutti i casi».

Il riferimento insistito a «tutti i casi», direttamente connessi con il livello del simbolico, ci conduce immediatamente alla *vexata quaestio* della totalità. L'opposizione dell'allegorico al simbolico assume in Benjamin il carattere di opposizione del frammento alla totalità. Tale correlazione essenziale, accompagnata e rafforzata dalle figure predilette della rovina e della runa, è stata da molti interpreti – e a buon diritto – inquadrata nella complessiva critica che Benjamin muove alla falsa apparenza della totalità organica, tanto nell'ambito dell'estetica quanto in quello della filosofia della storia. Tra i numerosissimi passi, appartenenti a periodi diversi della sua produzione, si possono qui ricordare a titolo paradigmatico, oltre al saggio sulle *Affinità elettive* (la cui dottrina del privo di espressione si rivolge contro la totalità falsa e assoluta), le esemplari annotazioni [J 56A, 6] e [J 57, 3] del *Passagenwerk*, che esplicitamente connettono allegoresi e distruzione dell'intero armonico.

Tuttavia respingere la falsa totalità non significa *eo ipso* respingere l'aspirazione alla totalità come a un legittimo fine conoscitivo. È a tal proposito istruttivo prestare attenzione ad alcune caratteristiche oscillazioni terminologiche. La *falsche Totalität* viene talora assimilata a una cattiva *Einheit*, contro la quale va garantita la possibilità di ricercare una buona *Totalität*. Ad esempio, si consideri la relazione riassuntiva redatta nel 1925 da Benjamin per permettere al perplesso Hans Cornelius di penetrare gli ardui recessi del *Trauerspielbuch*:

Non è per costruire un'unità [Einheit], e tanto meno per estrarne un elemento comune, che l'idea riassume la serie delle forme storiche. Il rapporto fra il singolo e l'idea non ha nulla a che fare col rapporto fra il singolo e il concetto: nel secondo caso esso cade sotto il concetto e rimane quello che era – singolarità; nel primo esso sta nell'idea e diventa ciò che non era – totalità [Totalität]. E questa è la sua platonica «salvazione».

Ma anche in questo caso il riferimento al platonico *sozein ta phainomena* è evidentemente filtrato dalla peculiare declinazione goethiana delle categorie di concetto e idea, correlate rispettivamente all'allegoria e al simbolo; puntualmente, infatti, Benjamin caratterizza il concetto come allegorico:

L'“*Ursprung*” del *deutschen Trauerspiels* (“origine” del dramma tedesco) è la sua idea, sviluppata in una massa di casi concreti. In quanto idea [*Idee*], in contrapposizione al concetto [*Begriff*] generale, il concetto estetico del genere [*Gattungsbegriff*] viene difeso contro coloro che lo confutano, principalmente Croce e Burdach. (Benjamin [1925]: 17 (trad. mod.); *cor-sivi miei*)

Corrispondentemente al nesso allegoria-concetto, Benjamin vincola nella *Premessa gnoseologica* l'idea al simbolo che viene a manifestazione nella parola. Compito del filosofo è restituire alla costellazione idea-simbolo-parola il suo «primato». Queste indicazioni, insieme con innumerevoli altri luoghi precedenti e successivi dell'opera benjaminiana, scaturiscono da un'evidente aspirazione epistemologica alla totalità e alla sintesi, che a prima vista sembra confliggere con la poetica allegorica dell'incompiutezza, del frammento, della runa, della rovina, intesa come elevata a metodo. Rientra in questa costellazione anche la celebre nozione di «immagine dialettica», come monade o parte totale, che nel *Passagenwerk* è esplicitamente presentata, proprio sotto l'egida della morfologia goethiana, come elemento in grado di fornire un'autentica «sintesi», in quanto vero e proprio «fenomeno originario della storia» [N 9a, 4].

Nessuna pregiudiziale, dunque, nei confronti della sintesi o della totalità *tout court*; piuttosto, quel netto rifiuto di una totalità omogenea e continua e progressiva che è notoriamente la cifra della filosofia benjaminiana della storia, volta al coglimento della costitutiva, dialettica *Zweideutigkeit* del fenomenico.

2.2. Antitetica e polarità. La nozione di immagine dialettica ci permette di compiere un passo ulteriore in direzione di un'altra coppia di concetti che, insieme a quella di originalità e totalità, rappresenta un momento chiave del metodo benjaminiano applicato tanto nel libro sul dramma barocco quanto nelle più tarde riflessioni sull'esperienza della modernità. Se il *Passagenwerk* suggerisce di cercare l'immagine dialettica «là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo» [N 10a, 3], già il *Trauerspielbuch* raccomandava una «conoscenza dialettica» dell'allegoria da ottenere mediante lo studio della sua antitetica. Non solo, infatti, l'allegoria si deve comprendere nella sua opposizione al simbolo, ma essa va altresì colta nella sua antitetica immanente. Proprio come il carattere melanconico, che nel suo complesso si oppone alla mania, ma che – come hanno magistralmente mostrato Giehlow e Warburg, e sulla loro scia Panofsky e Saxl – è al proprio interno dialettizzato nella melanconia autodistruttiva e patologicamente nichilistica e in quella intensamente creativa dell'uomo di genio, anche l'allegorico, che a quel carattere intimamente si vincola, si manifesta secondo vere e proprie «antinomie», che vanno sottoposte a una «trattazione dialettica». Citiamo in ordine sparso, quali esempi di tale an-

titetica: il mondo profano, che viene al contempo innalzato e svalutato; la dialettica contraddittoria di convenzione ed espressione; la tensione metamorfica fra natura e storia.

Ora (ulteriore documento della prossimità di Benjamin a Warburg e alla sua cerchia), tale antitetica viene da Benjamin intesa tenendo in filigrana, ben più che la dialettica della tradizione hegel-marxiana, la nozione di «polarità», che nella morfologia goethiana è congiunta in una relazione essenziale con il concetto di simbolo. Leggiamo a tal riguardo l'abbozzo steso da Goethe per una serie di lezioni di fisica risalente al 1805 e intitolato appunto *Polarità* (Goethe [1983]: 158):

Il particolare ci porta sempre all'universale, l'universale al particolare. Entrambi operano in una scambievole reciprocità in ogni trattazione, in ogni lavoro. Premettiamo qui alcuni universali. Dualità del fenomeno come antitesi:

noi e gli oggetti
luce e oscurità
corpo e anima
due anime
spirito e materia
Dio e il mondo
pensiero ed estensione
ideale e reale
sensibilità e ragione
fantasia e intelletto
essere e desiderio.
Le due metà del corpo
destra e sinistra
respirare.
Esperienza fisica:
magnete.

La polarizzazione di particolare e universale, in virtù della quale il primo non è cercato per essere strumentalmente sottomesso al secondo (come nel caso dell'allegoria), bensì è circolarmente e reciprocamente vincolato a esso in un mutuo rimando, svela il carattere simbolico della relazione. Ed è proprio grazie allo studio del fenomeno del magnetismo, come incarnazione massimamente intuibile della polarizzazione nella dialettica di attrazione e reazione, che Goethe può circoscrivere il nesso simbolicità-fenomeno originario: «Il magnetismo è un fenomeno originario che basta enunciare per spiegarlo. In tal modo esso diventa anche un simbolo di tutto il resto, per cui noi non abbiamo più bisogno di cercare parole o nomi» (Massima 434).

3. Ribaltamento

Alla luce delle considerazioni sopra esposte, ci sembra difficile poter sostenere che la riflessione benjaminiana – tanto quella del *Trauerspielbuch* quanto quella dedicata alla modernità di Baudelaire e dei *passages* – sia allegorica nell’oggetto e nel metodo. Un metodo che, come si è visto, fa ricorso strutturale proprio a quelle nozioni di originarietà, totalità, antitesi e polarità, che sono essenzialmente connesse al simbolico. Nel suo intento esplicito di rivalutare di contro alla falsa totalità del simbolo l’allegoria barocca e moderna, l’allegorista Benjamin, lungi dall’adottare un metodo esso stesso allegorico, individua nell’allegoria il fenomeno originario del barocco e della modernità, capace di raccogliere attorno a sé il caos dei fenomeni come una madre chiama a raccolta i propri figli, e ne fa così un simbolo proprio nella migliore tradizione morfologica goethiana. Se tanto frequentemente quanto riduttivamente egli identifica la falsa apparenza di una totalità armonica con il simbolico *tout court*, come si è visto non rinuncia affatto all’aspirazione a una buona totalità e a una buona sintesi, in sé dialettica e polarizzata, che era appunto lo stesso obiettivo del Goethe morfologo: una buona totalità che non si lasci ipnotizzare dalla disperante e apparentemente irriducibile frammentarietà dell’empirico, ma lo sappia ricondurre a una «vera sintesi», in cui il particolare sia rispettato e al contempo salvato (da se stesso, in primo luogo, e da un malinteso empirismo che lo vorrebbe inchiodare alla sua mera fatticità). Qualcosa dunque di ben lontano da quel tipo di sintesi come falsa generalizzazione che anche Friedrich Schlegel aveva avuto occasione di stigmatizzare («Sintesi del tutto, come quelle di moda adesso, nascono quando si trascurano tutti i casi singoli e poi si tirano le somme»; Schlegel [1998]: 38), e anche da quella falsa totalizzazione che compone le tensioni e le lacerazioni dell’esperienza in un’armonica immagine organica di bella apparenza.

Se l’allegorista Benjamin si ribalta nel simbolista, il percorso contrario sembra sia toccato a Goethe in tarda età. Lo suggeriva già Gervinus nel 1836, annotando come ogni medaglia che gli venisse regalata, ogni frammento di granito che egli volesse donare, gli apparivano come oggetti di grande valore e di profondo significato; persino una manciata di salgemma venne inviata come «simbolica» all’amico Zelter a Berlino (Gervinus [1836]: 141). Ribaltando l’oraziano *nil admirari*, la sua senile ossessione, spinta fino al ridicolo, di collezionare ogni foglietto, di contemplare ogni bazzecola, come se fossero pregni di infinite implicazioni, lo spingeva a considerare ogni cosa come potenziale «oggetto simbolico» (quello stesso di cui aveva parlato in una lettera del 1797 a Schiller), finendo così – dice Gervinus – per perdersi «in un abisso senza fondo», per irrigidirsi – dice Benjamin, commentandolo nel saggio sulle *Affinità elettive* – nel «caos» dei sim-

boli. Nel ravvisare in ogni finito una potenzialità di senso infinito il vecchio Goethe sembra dunque ribaltarsi nell'allegorista barocco per il quale – come sottolinea il *Trauerspielbuch* – ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi cosa, se solo il suo animo si impegna a innescare il procedimento dell'infinito *allegoreuein*.

In ogni allegorista si nasconderebbe dunque un simbolista, e viceversa. Vera e propria erma bifronte, la diade Goethe-Benjamin – diade di un simbolista che finisce per diventare allegorista, e di un allegorista che simbolizza – ci offre così l'immagine dialettica dello stesso metodo morfologico, preso nella polarizzazione di un'allegoresi che si fa simbolica e di un simbolizzare che si fa allegorico. Veglia sulla configurazione di questa immagine il dio delle antitesi e della melanconia, Saturno. Quello stesso dio telurico che dominava (stando all'astrologo e amico di Warburg Franz Boll) l'oroscopo di Goethe e sotto il quale anche Benjamin-Agesilaus Santander si credeva venuto al mondo.

Bibliografia

- Benjamin, W., 1925: *Relazione*, in G. Schiavoni, *Fuori dal coro*, Introduzione a W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.
- Benjamin, W., 2002: *I passages di Parigi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- Gadamer, H.G., 1960: *Verità e metodo*, trad. it. e introduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1989⁶, Prefazione alla seconda edizione (1965).
- Gervinus, G.G., 1836: *Ueber den Göthischen Briefwechsel*, W. Engelmann, Leipzig.
- Goethe, J.W., 1983: *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, ed. it. a cura di S. Zecchi, trad. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Guanda, Parma.
- Goethe, J.W., 1992: *Massime e riflessioni*, ed. it. a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano.
- Lacis, A., 1971: *Professione: rivoluzionaria*, trad. it. di e introduzione di E. Casini-Ropa, prefazione di F. Cruciani, Feltrinelli, Milano 1976.
- Lindner, B., 2000: *Allegorie*, in *Benjamins Begriffe*, hrsg. von M. Opitz und E. Wizisla, 2 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 50-94
- Schlegel, Fr., 1998: *Frammenti dall'“Athenaeum”*, in Id., *Frammenti critici e poetici*, ed. it. a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino.