

Walter Benjamin: un melanconico allievo di Aby Warburg

Marco Bertozzi

Sono ormai numerosi gli studi e le ricerche che cercano di mettere in relazione Walter Benjamin e Aby Warburg (come risulta dalla nostra, sia pure sommaria, bibliografia). Si tratta, come sappiamo, di un mancato incontro personale fra questi due grandi pensatori del Novecento e, anche, di un tentativo, non riuscito, effettuato da Benjamin per entrare in contatto con il circolo warburghiano. Non mancano analisi recenti, orientate a trovare collegamenti e analogie tra l'*Atlante* della memoria di Warburg e i *Passages* di Benjamin (Rampley [2000]; Zumbusch [2004]). Ma è nel capitolo sulla melanconia, contenuto nel *Dramma barocco tedesco*, che possiamo più agevolmente osservare, in presa diretta, le fonti che associano Benjamin a Warburg, sotto il comune segno di Saturno (Kemp [1982]; Bertozzi [2008]; Barale [2009]). Ricordo, a questo proposito, che Susan Sontag ha tracciato un nitido ritratto di Benjamin, disegnandone la *facies* saturnina attraverso una minuziosa descrizione di alcune fotografie, in cui egli tiene il viso appoggiato ad una mano, nel classico atteggiamento del melanconico. Il temperamento di Benjamin potrebbe spiegare meglio la sua predilezione per l'«accidia saturnina», messa in scena in modo così brillante nel dramma barocco del XVII secolo (Sontag [1982]: 89-110; Hanssen [1999]).

Il libro sul dramma barocco (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) era stato scritto da Benjamin per conseguire la libera docenza in letteratura tedesca presso l'Università di Francoforte. Benjamin subì un secco rifiuto, da parte dei docenti incaricati di giudicare il suo lavoro e, quindi, fu poi costretto a ritirare la sua domanda (per una recente ricostruzione della vicenda, cfr. Schiavoni [1999]). Nella relazione, trasmessa alla Facoltà di Filosofia il 7 luglio 1925, il docente di Estetica, Hans Cornelius, affermava di non poter esprimere un parere favorevole sul testo presentato da Benjamin per la libera docenza, perché risultava incomprensibile e confuso. Neppure l'*exposé* del lavoro era risultato più

chiaro, anche secondo il giudizio proprio di Max Horkheimer, a cui Cornelius si era rivolto per togliersi d'imbarazzo... A questa delusione, doveva poi aggiungersene un'altra, forse ancora più amara. In una lettera, inviata a Hofmannsthal il 30 ottobre 1926, Benjamin diceva di contare, per il libro sul dramma barocco, «nell'interesse del circolo amburghese raccolto attorno a Warburg». Auspicava «recensioni insieme accademicamente in regola e comprensive, soprattutto da parte dei suoi membri», con cui peraltro non aveva alcun rapporto, mentre non si aspettava certo «benevolenza da parte della scienza ufficiale» (Benjamin [1978]: 152).

Hugo von Hofmannsthal, dopo aver inviato il fascicolo dei "Neue Deutsche Beiträge" (1927) in cui era stato già anticipato il capitolo sulla melanconia del dramma barocco, scriveva una lettera a Erwin Panofsky (il 12 dicembre 1927), chiedendogli di concedere un po' del suo prezioso tempo alla lettura del testo di Benjamin. Inoltre, auspicando di suscitare l'attenzione dello stesso Panofsky e del circolo warburghiano, lo pregava di dedicare qualche parola allo scritto sulla melanconia, nel caso in cui gli sembrasse degno di considerazione (Brodersen [1991]: 91; Kemp [1982]: 236). La «sorprendente» risposta di Panofsky (Benjamin a Hofmannsthal, 8 febbraio 1928), da considerarsi ormai perduta, doveva essere di tono assai sprezzante, come risulta dalla lettera di Benjamin a Scholem del 30 gennaio 1928: «Ti farà piacere apprendere che Hofmannsthal, sapendo che mi interesserebbe entrare in contatto con il circolo di Warburg, ha mandato il numero dei "Beiträge" che contiene il saggio [sulla melanconia] – forse con eccessivo zelo – a Panofsky assieme ad una lettera. Questa buona intenzione di giovarmi è *échoué* (fallita, e come!). Mi ha mandato una lettera fredda, carica di risentimento, con cui Panofsky risponde a tale invio. Ci capisci qualcosa tu? » (Benjamin [1978]: 161).

Benjamin non si lasciò scoraggiare e cercò di stabilire un nuovo contatto con la Bibliothek Warburg attraverso Fritz Saxl, che (da notizie indirettamente ricevute) riteneva interessato al suo libro. All'amico Scholem, incaricato di sondare il terreno, scriveva di essere «felicissimo» per quanto gli aveva riferito da parte di Saxl, sperando forse così di arginare l'ostilità manifestata da Panofsky (Kemp [1982]: 237-238). Ricordiamo che, presso la Biblioteca del Warburg Institute di Londra, si trova una copia del dramma barocco, con dedica dello stesso Warburg a Saxl, in data 4.VI.1928 (Brodersen [1991]: 90). La tenacia di Benjamin ci lascia intendere che egli volesse davvero porsi sulle tracce di Warburg, considerandosi un suo fedele e melanconico allievo. Un simile giudizio, anche in seguito alle più recenti fortune di Warburg in Italia, si trova espresso sulla quarta di copertina della nuova edizione italiana del dramma barocco: «Contro ogni trionfalismo storicista, l'autore del libro sul *Trauerspiel* cerca di "salvare" tutto ciò che la storia uffi-

ziale ha escluso o annichilito, con un gusto “micologico” che è ravvisabile in larga parte della sua produzione e che pone *Il dramma barocco tedesco* nella scia di Warburg, dei cui apporti critici egli fa tesoro».

Scrivendo a Gottfried Salomon (29 dicembre 1924), Benjamin affermava di avere già preparato una prima stesura del lavoro che doveva presentare all’Università di Francoforte: «Negli ultimi giorni ho rallentato [il lavoro] a causa di *Dürers Melencolia I* di Saxl e Panofsky, Leipzig 1922, sfuggitomi non so come, ottima e molto importante» (Schiavoni [1999]: XIII, nota 15). Durante questo opportuno «rallentamento» del lavoro, di «fatale» carattere saturnino, gli era stato possibile attingere ampiamente anche alle pionieristiche ricerche sulla melanconia di Carl Giehlow. Al grande amico, ricordandone la prematura scomparsa, lo stesso Warburg aveva riconosciuto il proprio debito di riconoscenza in questo campo di studi (Giehlow [1903] e [1904]; Warburg [1966]: 354).

Sulla traccia di tali straordinari maestri, Benjamin passa quindi in rassegna, attraverso le sue brillanti riflessioni, la teoria dei quattro umori (sangue, bile gialla, bile nera, flegma), la teoria dei quattro temperamenti (sanguigno, collerico, melanconico, flemmatico), il neoplatonismo, l’influenza della cultura astrologica araba, la rivalutazione rinascimentale della melanconia, basata sul testo pseudo-aristotelico dei *Problemata* XXX, 1. Niente di nuovo, dal punto di vista della ricostruzione storico-filologica della melanconia, rispetto al libro di Panofsky e Saxl del 1923, da cui Benjamin dipende largamente. Tutto ciò (si tratta di una mia supposizione: cfr. Bertozzi [2008]: 87), potrebbe avere suscitato il risentimento e l’irritazione di Panofsky che, oltre a non aver visto nulla di nuovo rispetto alle proprie ricerche, non era ancora in grado di conoscere, per intero, la concreta trama in cui avrebbe poi trovato adeguata sistemazione il frammento sulla melanconia. Infatti, la rivista di Hofmannsthal (che aveva anticipato il testo benjaminiano) aveva potuto rendere noto solo un indice del *Dramma barocco*, suddiviso per capitoli.

Per Benjamin, «il merito specifico di Panofsky e Saxl nel loro bel lavoro *Dürers Melencolia I*» era quello di avere messo in risalto il «nucleo vitale» dell’immagine saturnina, cioè di avere scoperto «il tratto dialettico della concezione di Saturno, che corrisponde nel modo più sorprendente alla dialettica del concetto greco di melanconia» (Benjamin [1999]: 124). In confronto agli altri tre temperamenti, la melanconia è la più rappresentativa, proprio per quanto riguarda la evidente «polarità» dell’immagine: la dialettica saturnina è quella del dio degli estremi (Pinotti [2003]). Anche la figura del moderno sovrano, erede dell’antica divinità di Crono/Saturno, è rappresentabile attraverso i suoi lati estremi: tirannia e martirio. E così quella, speculare, del cortigiano: massima fedeltà alle cose (corona e scettro), ma altrettanta disponibilità al tradimento verso la persona natu-

rale, rappresentante la sovranità. «In quanto *acedia*, la melanconia del tiranno appare sotto una nuova luce, più nitida [...]. Soprattutto l'indecisione del principe non è altro che *acedia* saturnina. Saturno rende "apatichi, indecisi, lenti". Il tiranno va in rovina per l'inerzia del cuore. E se questo riguarda la natura del tiranno, l'infedeltà – un altro tratto dell'uomo saturnino – colpisce la figura del cortigiano. Nulla è più oscillante dell'uomo di corte, come lo dipinge il dramma barocco: il tradimento è il suo elemento naturale [...]. La corona, la porpora, lo scettro, sono in ultima analisi oggetti fatali nel senso del dramma del destino: portatori di un fato a cui il cortigiano è il primo a sottomettersi come suo augure. Alla sua infedeltà verso gli esseri umani fa riscontro una fedeltà verso questi oggetti a dir poco sommersa nella sua dedizione contemplativa» (Benjamin [1999]: 130-131).

Si capisce così, fa osservare Benjamin, la contrapposizione dialettica di fedeltà e infedeltà, attribuita ai figli di Saturno da Albumasar, il grande astrologo e scienziato arabo del nono secolo (Bertozzi [2008]: 94, nota 31; sulla tradizione iconografica, relativa ai figli di Saturno, cfr. Bertozzi [2010]). Così come si devono considerare, tra i figli di Saturno, sia quelli che si curano della sepoltura dei morti, che i profanatori di cadaveri, sempre secondo l'autorevole parere di Albumasar. Siamo ormai scesi nell'inferna dimora dove Giove aveva relegato Crono/Saturno, e ci troviamo nel regno delle metamorfosi degli dèi pagani, tema prediletto delle indagini warburghiane (Bertozzi [1999] e [2002]). Crono è il dio che si mostra, simbolicamente, nei tratti opposti del suo personale destino: signore e sovrano assoluto dell'età dell'oro, ma condannato ad essere tristemente scalzato dal trono; generatore (e divoratore) di abbondante prole, ma destinato a diventare eternamente sterile; antica e saggia divinità, ma anche malefico demone da poter ingannare solo con astuti raggiri (Panofsky e Saxl [1923]: 10; Klibansky, Panofsky e Saxl [2002]: 125 s.). La metamorfosi astrale ci presenta Saturno come il pianeta più lontano, il più vecchio, il più lento nel suo cammino, pesante e terragno, qualità nefaste per chi ha la malaugurata sorte di ricadere sotto la sua influenza. Ma, proprio perché il primo e più alto dei pianeti, capace di donare ai suoi figli migliori profondità di pensiero ed elevato distacco dalle cose terrene, Saturno, stella della sublime contemplazione, può trasformarsi in munifico dispensatore di melanconia «generosa», nonché *iuvans pater* (Marsilio Ficino, *De vita* III, 2) di tutti gli uomini di genio.

La concezione della melanconia, felicemente unita alla risorta tradizione astrologica, giunge alle più alte vette in epoca rinascimentale, quando la tesi dello pseudo-Aristotele (*Problemata* XXX,1), secondo cui «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento melanconico», troverà generosa ac-

coglienza nel *De vita* (I, 5). C'è un maestoso percorso che va da Ficino alla *Melencolia I* di Dürer e al *De occulta philosophia* di Agrippa (Bertozzi [2008]: 53-72). Qui Benjamin segue le brillanti tracce lasciate da Warburg nel suo capolavoro *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* del 1920 (Warburg [1966]: 309-390; cfr. Newman [2009a] e [2009b]), dove Saturno costituiva il punto d'orientamento nelle sue peregrinazioni attraverso l'intricato labirinto dei dèmoni stellari, «perché anche nell'età della Riforma il timore di Saturno stava al centro della fede negli astri» (Warburg [1966]: 332). Ma era necessario distinguere tra la melanconia, *illa heroica et generosa*, di Ficino e Melantone (Warburg [1966]: 357-358), e quella invece atrabiliare e malefica, ancora rimasta sotto il nefasto influsso del dio cannibale, divoratore dei propri figli. L'uomo di genio, melanconico per natura, rischiava di precipitare nell'abisso della follia, ma poteva giocare l'avverso destino, trasmutando astutamente il pericoloso demone astrale in un buon padre benefico, una sorta di angelo protettore. L'intento di Marsilio Ficino, nei tre libri *De vita*, era stato quello di farsi medico del corpo e dell'anima, per trovare tutti gli opportuni rimedi, anche quelli talismanico-astrologici, adatti a salvaguardare letterati e filosofi (a cui Dürer aveva aggiunto gli artisti, seguendo le indicazioni dello pseudo-Aristotele citate da Ficino), figli naturali o elettivi di Saturno, nobilitandone così la condizione melanconica.

Le «melanconie barocche» dei drammaturghi tedeschi non potevano più situarsi a questa altezza: le teorie dei filosofi rinascimentali dovevano risultare, se così si può dire, ancora troppo solari ed ottimistiche. Sul nero e luttuoso sfondo della scena barocca, fa bella mostra di sé il bianco teschio, emblema della creaturale miseria spalancata sull'abisso di un mondo svuotato di speranza e di senso. Il capitolo benjaminiano sulla melanconia si apre ricordando che «i grandi drammaturghi tedeschi dell'epoca barocca erano luterani», i più inclini a concepire la salvezza *sola fide*. Benjamin ricorda le parole di Amleto: «Ma che cosa è l'uomo / se il suo maggior bene e il migliore impiego del suo tempo è, / per lui, mangiare e dormire? Una bestia, nient'altro. / Certo chi aprì alla nostra percezione un così vasto orizzonte / che vi si può comprendere e scoprire il prima e il poi, / non ci accordò il privilegio divino della ragione / per lasciarlo, trascurato, ad ammuffire» (Shakespeare, *Amleto*, IV, 4). E commenta: «Queste parole di Amleto sono filosofia di Wittenberg, e insieme protesta contro di essa. In quella reazione violenta che aveva sgombrato il campo dalle buone opere *tout court*, e non solo dal loro carattere di merito o di espiatione, affiorava un ricordo di paganesimo tedesco, e con esso la cupa fede nel potere del destino. Le azioni umane erano private di ogni valore. Nasceva un nuovo mondo: un mondo vuoto [...]. Ma la vita si ribellava [...]. Nel profondo, essa si spaventa al

pensiero della morte. Il lutto è quello stato d'animo per cui il sentimento rianima il mondo svuotato gettandovi una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista [...]. La teoria del lutto, che si è delineata come necessario *pendant* alla teoria della tragedia, può dunque svilupparsi solo come descrizione di quel mondo che si apre allo sguardo del melanconico» (Benjamin [1999]: 114-115).

Dalla tragedia classica, in cui l'ingrediente tragico era costituito dal mito, si passa alla moderna «rappresentazione luttuosa» (*Trauerspiel*), dove la drammaticità barocca assume a proprio oggetto la storia, intesa come puro destino e allegorico cimitero dell'umana *vanitas*. L'allegoria, rispetto al simbolo, esce trionfante in questo nuovo mondo, più adatta a rappresentare, per enigmi figurati e *rebus* infiniti, l'impossibile ricomposizione delle rovine della storia. Il sentimento paralizzante della melanconia barocca tedesca, per essere compreso nel suo più intimo carattere, dev'essere tradotto in un linguaggio più lontano nel tempo, ma a sé più prossimo. Si tratta di fare un felino balzo all'indietro verso il medievale mondo dell'*acedia*, sopravvivenza degli antichi dèmoni meridiani. Non più il generoso lato di Saturno, padre premuroso, che conduce il proprio melanconico figlio verso le più elevate vette dello spirito, e lo trasforma in un uomo di genio, ma il cupo peccato capitale dell'accidia. All'accidioso non si estingue il desiderio per il bene supremo: in realtà, egli non vuole prendersi cura della strada, troppo faticosa, che può condurre verso il sospirato oggetto del desiderio. La pigrizia del cuore è il più triste e disperato dei sette vizi, vera e propria «malattia mortale» (Wenzel [1960]; Agamben [1977]: 5-14).

Non è certo un caso che Benjamin sia tornato a menzionare l'accidia nella settima delle sue tesi sul concetto di storia. La storiografia storicistica finisce sempre per immedesimarsi emotivamente con la storia ufficiale, quella dei vincitori, e, quindi, dei dominatori di turno. Il peccato capitale dell'accidia ne designa, dunque, l'atteggiamento di colpevole passività e accondiscendenza, con cui condanna all'oblio tutti gli oppressi e diseredati della storia, in nome di una pretesa idea di progresso. «Fustel de Coulanges raccomanda, allo storico che voglia rivivere un'epoca, di togliersi dalla testa tutto ciò che sa del corso successivo della storia. Meglio non si potrebbe designare il procedimento con il quale il materialismo storico ha rotto. È un procedimento di immedesimazione emotiva. La sua origine è l'ignavia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, che balena fuggacemente. Per i teologi del Medioevo essa era il fondamento originario della tristezza. [...] La natura di questa tristezza diventa più chiara se ci si chiede con chi poi propriamente s'immedesima lo storiografo dello storicismo. La risposta non può non essere: con il vincitore. Quelli che di volta in volta dominano sono

però gli eredi di tutti coloro che hanno vinto sempre. L'immedesimazione con il vincitore torna perciò sempre a vantaggio dei dominatori di turno. Con ciò, per il materialista storico, si è detto abbastanza. Chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra. [...] Il materialista storico [...] considera suo compito spazzolare la storia contropelo» (Benjamin [1997]: 29-31). Ecco: un balzo nel passato e le suggestioni saturnine, evocate dalle ricerche di Warburg e del suo circolo, tornano ad illuminare il buio presente di Benjamin e, forse, anche il nostro, oscurato dal velo di un'accidia sempre risorgente dalle sue grigie ceneri.

È il momento delle «ombre corte», che non possiamo fare a meno di menzionare: «Quand'è quasi mezzogiorno le ombre sono solo i neri, acuti margini ai piedi delle cose in procinto di ritirarsi in silenzio, all'improvviso, nella loro costruzione, nel loro segreto. Allora è giunta, nella sua compatta, serrata pienezza, l'ora di Zaratustra, l'ora del pensatore nel "mezzogiorno della vita", nel "giardino d'estate". Come il sole al sommo della sua orbita, la conoscenza delinea allora i contorni delle cose col massimo rigore» (Benjamin [1993]: 353). È la polarità simbolica, in nitido bianco e nero, del demone meridiano: quando c'è la massima coincidenza delle cose con le proprie ombre, allora possiamo anche riconoscere le cose stesse con la massima chiarezza.

Bibliografia

- Agamben, G., 1977: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- Barale, A., 2009: *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze.
- Benjamin, W., 1978: *Lettere (1913-1940)*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1993: *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1997: *Sul concetto di storia* (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Einaudi, Torino.
- Benjamin, W., 1999: *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Bertozzi, M., 1999: *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Sillabe, Livorno.
- Bertozzi, M., (a cura di) 2002: *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Panini, Modena.

- Bertozzi, M., 2008: *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano.
- Bertozzi, M., 2010: *Indagini sul De Sphaera: una decifrazione saturnina*, in: *De Sphaera. Commentario all'edizione in facsimile del codice miniato della Biblioteca Estense di Modena*, Il Bulino, Modena, pp. 94-105.
- Boffi, G., 1986: *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, "Rivista di filosofia neoscolastica", 78, pp. 432-448.
- Brodersen, M., 1991: *Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg-Institut*, in: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums* (a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass), VCH, Weinheim, pp. 87-97.
- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.
- Giehlow, C., 1903 e 1904: *Dürers "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, "Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", 26, pp. 29-41; 27, pp. 57-78.
- Hanssen, B., 1999: *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, "MLN", 114, pp. 991-1013.
- Kemp, W., 1982: *Walter Benjamin e la scienza estetica II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, "aut aut", 189-190, pp. 234-262.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., 2002: *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino.
- Klibansky, R., 1996: *Le avventure della melanconia*, "Dianoia", 1, pp. 11-27.
- Newman, J.O., 2009a: *Enchantment in Times of War: Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Secularization Thesis*, "Representations", 105, pp. 133-167.
- Newman, J.O., 2009b: *Periodization, Modernity, Nation: Benjamin between Renaissance and Baroque*, "Journal of the Northern Renaissance", 1, pp. 19-34.
- Panofsky, E., Saxl, F., 1923: *Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Teubner, Leipzig.
- Pinotti, A., 2003: *Lo studio degli estremi*, in: *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin* (a cura di A. Pinotti), Mimesis, Milano, pp. 195-231.
- Rampley, M., 2000: *Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Schiavoni, G., 1999: *Fuori dal coro*, introduzione a Benjamin, W., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, pp. VII-XXXIV.
- Sontag, S., 1982: *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino.
- Warburg, A., 1966: *La rinascita del paganesimo antico* (a cura di G. Bing), La Nuova Italia, Firenze.

Marco Bertozzi, *Walter Benjamin: un melanconico allievo di Aby Warburg*

Wenzel, S., 1960: *The Sin of Sloth. "Acedia" in Medieval Thought and Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Zumbusch, C., 2004: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Beniamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin.