

T.W. ADORNO. SEMINARIO DEL SEMESTRE ESTIVO DEL 1932

sul *Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*¹

Introduzione

Presentiamo qui un seminario del 1932, in cui un giovane Adorno, non ancora ventinovenne, introduce e commenta *Il dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin. Le lezioni appartengono al primo periodo di attività dell'Adorno docente, quello degli anni 1932-33 a Francoforte², fase in cui il pensatore è filosoficamente molto vicino all'amico e collega Benjamin, sia da un punto di vista stilistico sia a livello di elaborazione concettuale. Questa affinità – che conoscerà vari momenti anche di tensione e distanza tra i due – rimarrà una costante in tutto il suo pensiero.

Con questo seminario Adorno apre le porte dell'università di Francoforte a un testo rifiutato qualche anno prima proprio da questa istituzione: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pubblicato per la prima volta nel 1928, è, infatti, la tesi benjaminiana presentata per il conseguimento della libera docenza nel 1925, tesi che, per la sua complessità e il suo carattere non accademico, fu ritenuta non idonea dalla commissione esaminatrice³.

I protocolli qui tradotti sono appunti di studenti e, per questo, in alcuni passaggi-chiave purtroppo troppo asciutti e veloci. Ci sono riferimenti a diversi autori e concezioni, che, se da un lato mostrano la ricchezza delle lezioni adorniane, dall'altro sono in alcuni casi poco più che accenni e restano non ulteriormente sviluppati.

¹ Traduzione e introduzione a cura di Erika Benini.

² Il testo principale di riferimento per questo periodo è il *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi & C., Milano 1983. Altri testi di riferimento sono: gli appunti per il corso di estetica del *Wintersemester 1931-1932, Aufzeichnungen zur Ästhetik-Vorlesung von 1931-32*, in "Frankfurter Adorno Blätter" I, München 1992, pp. 35-90; la prolusione *die Aktualität der Philosophie* in T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (GS) I, *Philosophische Frühschriften*, Frankfurt am Main 1973; le *Tesi di filosofia del linguaggio*, in T.W. Adorno, *Piacere, dolore, senso*, Mimesis, Milano 2000; *L'idea di storia naturale*, "Il cannocchiale", II, n. 1-2, 1977, pp. 91-109.

³ Come ricostruisce brevemente l'introduzione a questi seminari del testo tedesco [cfr. *Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels*, "Frankfurter Adorno Blätter" IV, München 1995, pp. 52-53], Adorno aveva già fatto riferimento al filosofo di Berlino sia nella sua tesi di abilitazione, il *Kierkegaard*, cit., che nella prolusione, *Die Aktualität der Philosophie*, cit.. Inoltre, era in programma, anche se poi non ha avuto luogo, una lezione del filosofo di Berlino all'interno di questo ciclo di seminari, come testimonia la lettera del 3.9.1932, in *Adorno, Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, pp. 25-30.

Tuttavia, queste lezioni sono un'importante testimonianza, in quanto mostrano come le tematiche principali della *filosofia della storia* adorniana siano delineate in tutto il loro spessore e la loro complessità già nella primissima fase del suo pensiero. Lo scopo filosofico delle lezioni del giovane Adorno è quello di pensare una nuova concezione della storia attraverso un commento puntuale del testo benjaminiano: ciò avviene, all'interno della nuova *Stimmung* della sua filosofia che rifiuta un'idea di totalità, con la caratterizzazione della dialettica storica come *costellazione* benjaminiana.

Il terreno della storia è l'ambito più delicato del confronto tra Adorno e Hegel, quello in cui il filosofo di Francoforte si sentirà sempre distante ma anche in un continuo dialogo con il suo maestro: infatti, è importante sottolinearlo, l'Adorno maturo non solo continuerà a mantenere Hegel come interlocutore principale, ma non vorrà mai mettere in discussione la struttura dialettica della realtà e della storia⁴.

La figura della *costellazione* è nel *Dramma barocco tedesco* la dimensione filosofica entro cui la verità si dà nella molteplicità dei suoi frammenti, l'*ambito circoscritto* [*Umkreis, Kreis, Kreisbogen, Problemkreis*, come viene spiegato nella lezione del 13.6.1932 e nelle sue integrazioni] che definisce gli estremi entro cui un avvenimento storico può essere compreso. Questa lavora con lo sgretolamento del reale e del tempo, è il campo di tensione che illumina i momenti della realtà storica facendoli dialogare ma non sussumendoli in una dimensione unitaria di totalità. La costellazione è l'idea come qualcosa di unico e allo stesso tempo discontinuo, i cui *estremi* non hanno un'origine né un fine al di là del terreno della storia.

Allo sgretolamento del reale corrisponde lo sgretolamento del significato: i concetti non hanno più la funzione di esprimere compiutamente e dialetticamente il reale, ma quello di frammentare la realtà per permetterne l'espressione e l'interpretazione nella dimensione discontinua e mai risolutiva della costellazione. Così il Benjamin della *Premessa gnoseologica*: "Le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle. [...] Le idee sono costellazioni eterne, e se gli elementi vengono concepiti come punti di tali costellazioni, i fenomeni si troveranno ad essere, nello stesso tempo, analizzati e salvati. E va detto altresì che questi elementi, la cui estrapolazione dai fenomeni è compito del concetto, vengono in luce con la massima precisione negli estremi"⁵.

La figura benjaminiana della costellazione diventa in queste lezioni del giovane Adorno il terreno per rifondare la dialettica *tra pensiero e realtà*, per vedere questo rapporto hegeliano sotto un'altra luce.

In Hegel, come si sa, il compito della dialettica di fronte alla storia è quello di porre "in giusta luce il rapporto tra il pensiero e il fatto", mostrando la razionalità intrinseca di quest'ultimo⁶. Egli vuole in questo modo realizzare la corrispondenza tra strutture del pensiero e strutture della realtà storica, il fatto che "ciò che è razionale è reale" e "ciò che è reale è razionale"⁷. La *realtà* [*Wirklichkeit*] non è qui l'esistenza *tout court*, non è l'accidentale in ogni sua forma, ma ciò che nell'esistenza resta e supera il male della storia. Questo significa comprendere il vero senso che

⁴ Cfr. T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004, p. 8: "Ma questa legge [la dialettica] non è una del pensiero, bensì reale".

⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 10.

⁶ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Bari 2001, *Prefazione*, p. 5.

⁷ Ivi, p. 14.

accompagna il finito e lo lega agli altri momenti finiti rendendolo universale⁸. La *negazione determinata* del *finito*, il cui scopo è stato giustamente definito come un “ritrovare le ragioni della totalità, del sistema, all’interno di ogni particolarità”⁹, permette al pensiero di esprimere concretamente la verità della storia. Così Hegel: “Tutto il male del mondo, non escluso il male morale, doveva venir compreso nel concetto, e lo spirito pensante esser conciliato con la sua negazione. Ora, è proprio nella storia del mondo che ci si presenta allo sguardo la totale massa del male concreto. [...] La giustificazione mira a rendere intelligibile il male di fronte all’assoluto potere della ragione”¹⁰.

Anche l’Adorno di queste lezioni parla di *Wirklichkeit*, ma il suo rapporto con il pensiero si dà qui solo in negativo: la *realtà* non è più il momento razionale della storia che dialetticamente diventa pensiero perché quest’ultimo riesce a renderla trasparente e quindi a salvarla, ma è qui ciò che in partenza ha in sé un’eccedenza incolmabile che mette il pensiero sotto scacco. L’esperienza della dialettica adorniana è quella di una realtà che non è più ‘omogenea’ al pensiero, di una realtà altra che costituzionalmente resta tale. La salvezza ora è la comprensione di questo scacco, di questa disomogeneità. Quello che anni più tardi sarà compiutamente mostrato come *non identico*, il momento oggettuale e materialistico a cui il pensiero può legarsi solo in una dialettica negativa senza poter aspirare a una positiva rappresentazione e espressione¹¹, è qui già abbozzato mostrando la sua originaria e complessa matrice hegelo-benjaminiana.

L’apertura del seminario descrive questa situazione, con esplicito riferimento alla fenomenologia e uso della sua terminologia, come una *rottura tra intenzione e oggetto*, vale a dire come fine dell’omogeneità e della reciprocità totale della dimensioni del soggetto e dell’oggetto nella storia, come incapacità del *raggio visivo* di cogliere

⁸ Cfr. l’importante ripresa di questo discorso nell’Introduzione dell’*Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Laterza, Bari 2002, § 6, pp. 9-11, dove Hegel parla della *realtà* del pensiero in contrapposizione all’*accidentale*; si legge a p. 10: “Nella vita ordinaria si chiama a casaccio *realtà* ogni capriccio, l’errore, il male e ciò che è su questa linea, come pure ogni qualsiasi difettiva e passeggera esistenza. Ma già anche per l’ordinario modo di pensare un’esistenza accidentale non meriterà l’enfatico nome di reale: - l’*accidentale* è un’esistenza che non ha altro maggior valore di un *possibile*, che può *non essere* allo stesso modo che è. Ma, quando io ho parlato di *realtà*, si sarebbe pur dovuto pensare al senso nel quale adopero quest’espressione, giacché in una mia estesa *Logica* ho trattato anche della *realtà*, e l’ho accuratamente distinta non solo dall’*accidentale*, che pure ha esistenza, ma altresì dall’essere determinato, dall’esistenza e da altri concetti”.

⁹ Cfr. C. Galli, *Contingenza e necessità nella ragione politica moderna*, Laterza, Bari 2009, p. 186.

Si rimanda qui anche all’articolo di P. Vinci *L’azione e il suo perdono, Sulla filosofia della storia di Hegel*, in “Pólemos” vol. I, Roma 2006, pp. 26-53, dove a proposito del fine della storia hegeliana e del suo rapporto con la realtà e il male, si legge a pag. 51: “Allora solo la filosofia per via della sua forza critico-negativa, può redimerci dal male, compiendo essenzialmente un’opera di integrazione del negativo, mostrando il suo essere sempre soltanto qualcosa di parziale, di finito, che tende indebitamente ad assolutizzarsi. Questa vittoria sul male non possiede nessuna pretesa di raggiungere una sua totale eliminazione, ma vuole solo mettere in questione la sua aspirazione all’assolutezza e alla definitività”.

¹⁰ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 30.

¹¹ Cfr. T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 10: “La filosofia ha in base alla sua condizione storica il suo vero interesse là dove Hegel, d’accordo con la tradizione, manifestava il suo disinteresse: nell’aconcettuale, nell’individuale e particolare”.

senza scarto ciò a cui è diretto¹². La decostruzione dell'intenzionalità a cui Adorno qui si richiama è nel *Dramma barocco tedesco* spiegata in questi termini: "La verità non entra mai in relazione, tanto meno in una relazione intenzionale. L'oggetto della conoscenza, quale si determina nell'intenzione concettuale, non è la verità"¹³.

La nuova situazione storico-filosofica che emerge in queste lezioni del giovane Adorno commentatore di Benjamin è quella in cui "la realtà non è più raggiungibile dal soggetto senza un salto" [cfr. la lezione del 25.4.1932]. Il *salto* diventa il nuovo criterio della dialettica in quanto i momenti antinomici sono eterogenei tra di loro e rispetto alle strutture del soggetto, e per questo non esperibili senza soluzioni di continuità.

Questo *salto* è quello del *lutto* benjaminiano, quell'atteggiamento nei confronti della storia che ne vuole intensificare i dolori, che sprofonda nella storia rifiutando qualsiasi interpretazione trascendentale, che accetta da un lato l'inadeguatezza delle strutture soggettive nei confronti della realtà e, dall'altro, il carattere alogico e arazionale di quest'ultima. La realtà è *esagerata* [cfr. la lezione del 16.1.1932], non ha una struttura razionale, e per questo va esperita partendo dai suoi estremi, dai suoi frammenti, dalla distruzione del suo carattere univoco.

La modalità dell'esperienza storica della realtà frantumata è l'*allegoria*. Questa nel *Dramma barocco* viene contrapposta al *simbolo*, ed è quella dimensione che riesce a cogliere la storia nella sua materiale pesantezza e nella sua impossibile trasfigurazione. Così Benjamin: "Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocrita* della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di immaturo, di sofferente, di mancato, si esprime in un volto - anzi: nel teschio di un morto"¹⁴. Grazie all'allegoria la storia diventa quindi "*via crucis* mondana" e non viene più occultata nelle sue parti non razionali, ma, al contrario, compresa partendo da queste¹⁵.

Un'analisi critica della storia che rinunci alla coincidenza di strutture razionali e strutture della *Wirklichkeit* deve già per l'Adorno di questi anni coincidere con un'analisi del rapporto *storia-natura* in un senso dialettico differente da come era stato pensato da Hegel.

Leggere il cammino della storia come il regno in cui lo *spirito universale* si concretizza, e in cui realizza la libertà come capacità di uscire dalle costrizioni della dimensione naturale¹⁶, per Adorno non è più possibile. A suo avviso il legame che

¹² Cfr. quanto afferma, a proposito dell'inintenzionalità della concezione adorniana, S. Müller-Doohm in *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003: "Nella costituzione dell'esperienza, occorre in qualche modo accordare all'oggetto dell'esperienza la possibilità di esercitare il diritto di contraddire l'attribuzione di categorie e di intenzionalità da parte della coscienza. L'unico modo per avere una conoscenza dell'essere privo di intenzioni è la comprensione della limitatezza della conoscenza, vale a dire la riflessione, a un metalivello, esercitata dalla conoscenza sui propri processi".

¹³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 11.

¹⁴ Ivi, p. 141.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Universale Laterza, 1979, *Introduzione*, § 4, pag. 27: "Il terreno del diritto è, in generale, la spiritualità, e il suo prossimo luogo e punto di partenza è la volontà, che è libera, in guisa che la libertà costituisce la sua sostanza e la sua determinazione; e il sistema del diritto è il regno della libertà realizzata, il mondo dello spirito,

la storia ha con la natura è ancora dialetticamente irrisolto. La natura è l'aspetto bandito all'interno della storia, l'eccedenza della storia che è anche lo storico autentico, il concreto. Tematizzare la natura non significa superare definitivamente lo spirito, ma significa non assolutizzarlo, aprire una dimensione spirituale capace di dare ragione alla sua alterità. Lo scopo è, come il filosofo sottolinea nella prolusione, il rifiuto della *storia dello spirito* come "totalità autosufficiente dello spirito"¹⁷.

A questo proposito è interessante mettere in risalto l'accostamento, qui solo introdotto [cfr. la seconda lezione, protocollo senza data, maggio 1932], tra la *storia naturale* benjaminiana e la *seconda natura* lukácsiana. Le due concezioni della natura, come *caducità e frammentarietà della realtà* e come *reificazione del soggetto* sono da Adorno considerate complementari nella disomogenea dialettica tra realtà e pensiero.

Ci sono due aspetti da mettere subito in primo piano rispetto a questo accostamento: da un lato, il fatto che le due concezioni non sono in un rapporto immediato e che quindi il confronto apre a una nuova dimensione filosofica specificamente adorniana; dall'altro, il fatto che questo accostamento ritorna nel pensiero del filosofo di Francoforte e quindi non è un momento marginale della sua *filosofia della storia*¹⁸.

Per comprendere la scelta di Adorno di mettere in relazione le due prospettive, bisogna sottolineare come il dialogo tra i due punti di vista sia a sua volta dialettico e presupponga una presa di distanza, oltre che un'adesione, da entrambe le argomentazioni. A tal scopo è necessario ricostruire brevemente come il discorso si evolve nella riflessione adorniana successiva.

Adorno non riuscirà mai ad accettare fino in fondo la concentrazione sulla materialità della filosofia della storia di Benjamin. Nel saggio del 1950 *Profilo di Walter Benjamin* il filosofo di Francoforte condensa il suo scetticismo affermando che nel pensiero benjaminiano, pensiero che riesce a dare luce alla materialità dell'esperienza della realtà, il soggetto sembra quasi non prendere parte¹⁹, e

espresso da sé medesimo come una seconda natura".

¹⁷ Cfr. T.W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, cit., p. 339.

¹⁸ Cfr. T.W. Adorno, *L'idea di storia naturale*, conferenza del 1933, "Il cannocchiale", vol. II, n. 1-2, 1977, pp. 91-109, in particolare p. 99: "La concezione della storia naturale non è caduta dal cielo, ma trova la sua vincolante legittimazione nel quadro dell'elaborazione storico-filosofica di un materiale determinato, finora soprattutto del materiale estetico. [...] Mi riferisco ai lavori di Gyorgy Lukács e Walter Benjamin".

Cfr. inoltre il corso del 1965 T.W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, lezioni del 5.1.1965, pp. 167-172 e del 7.1.1965, pp. 173-186.

Infine si veda T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., in particolare p. 321: "La seconda natura, che era stata ripresa filosoficamente per la prima volta nella *Teoria del romanzo* di Lukács, resta però il negativo di quella che in qualche modo potrebbe essere pensata come la prima. [...] La natura diventa l'irresistibile metafora della prigionia"; e p. 323: "Invece il compito del pensiero sarebbe quello di considerare ogni natura, e qualsiasi cosa s'installi come tale, come storia e ogni storia come natura [...]. Ma il momento che rende la natura e la storia reciprocamente commensurabili è quello della caducità; Benjamin lo ha riconosciuto in modo centrale ne *Il dramma barocco tedesco*".

¹⁹ Cfr. T.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-247; p. 233: "Il soggetto cui furono elargite in carne ed ossa tutte le esperienze originarie di cui la filosofia contemporanea si limita a discorrere sul piano formale, pareva al tempo stesso non

definendo questo modo di procedere come uno “sguardo di medusa” che trasforma tutto in materia inanimata²⁰.

Lukács viene quindi chiamato in causa perché ha posto l'accento sulla condizione del soggetto della Modernità, come anche nel seminario qui tradotto si sottolinea [cfr. ancora la seconda la lezione]. In *Teoria del romanzo*, infatti, la categoria hegeliana di *seconda natura* è letta come la dimensione di *alienazione* o *estraneazione* intesa come impossibilità da parte del soggetto moderno di esperire l'oggetto e la realtà che lo circonda²¹. Questa seconda natura è quindi soggettività irrigidita e senza mondo²². La realtà umana, questo *secondo cosmo* che è la dimensione storica, non è il regno della libertà, come Hegel aveva mostrato, ma quello della creazione di una *ineludibilità* entro cui il soggetto è impotente come e più rispetto alla natura vera e propria.

Neanche la posizione lukácsiana convince del tutto Adorno. L'impostazione che coglie l'oggetto solo come feticcio, l'alterità solo come prodotto del soggetto non più riconosciuto, rimane parziale: come si legge, infatti, nella *Dialettica negativa*, c'è un'estraneità dell'oggetto rispetto alla coscienza che è eccedenza e diversità, e che deve essere recuperata come ricchezza storicamente dimenticata. Così Adorno: “Di fronte alla possibilità della catastrofe totale la reificazione è un epifenomeno; tanto più l'estraneazione che le è collegata, il corrispettivo stato soggettivo della coscienza. Essa viene riprodotta dalla paura; la coscienza, reificata nella società già costituita, non è il suo *constituens*. Chi considera il cosale come il radicalmente cattivo, chi vorrebbe dinamizzare tutto l'ente trasformandolo in pura attualità è tendenzialmente ostile all'Altro, all'Estraneo, il cui nome non per caso risuona nella parola estraniamento; in quella non identità per la quale potrebbe essere

aver parte alcuna in esse”.

²⁰ Ivi, p. 238: “Questo pensiero è così saturo di cultura come suo oggetto naturale, da mettersi dalla parte della reificazione, anziché fermamente confutarla. [...] Lo sguardo della sua filosofia è uno sguardo di Medusa”. Si veda anche T.W. Adorno, *Benjamins 'Einbahnstraße', Noten zur Literatur*, in GS 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 685: „Saturnisch gilt Benjamins Blick dem Zusammenhang jenes heraufdämmernden Unheils, und manchmal will es scheinen, als verfiere er dem, was Anna Freud die Identifikation mit dem Angreifer genannt hat, etwa an jener Stelle, an der er den Begriff der Kritik verleugnet und ihm im Namen kollektiver Praxis, auf allzu vertrautem Fuß mit dem Zeitgeist sich gebärdend, das kontrastiert, wovor es ihm selber am meisten graute“ [Lo sguardo di Benjamin è rivolto ad ogni nuova sventura in modo saturniano, e a volte sembra che egli si abbandoni a ciò che Anna Freud ha chiamato *identificazione con l'aggressore*, come ad esempio in quel passo in cui egli nega il concetto di critica, e, in nome della prassi collettiva, atteggiandosi in modo troppo familiare con lo spirito del tempo, gli contrappone ciò che egli stesso teme maggiormente].

²¹ Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Newton, Roma 1975, p. 76: “Esse [le immagini nelle quali ci si imbatte] formano il mondo della convenzione: un mondo alla cui onnipotenza si sottrae solo quanto l'anima ha di più riposto; un mondo che è ovunque presente in inesauribile molteplicità: la legge rigorosa cui obbedisce sia il suo essere che il suo divenire si fa necessariamente manifesta solo al soggetto cosciente, e tuttavia, malgrado la rigorosa sistematicità delle sue leggi, non si porge né come senso al soggetto che erra alla ricerca del fine, né come immediata realtà sensibile al soggetto che agisce”.

²² Ivi, p. 77: “La seconda natura, quella delle relazioni tra gli uomini e delle strutture che ne derivano, non possiede alcuna sostanzialità lirica: le sue forme sono troppo rigide per aderire all'attimo che dà vita al simbolo e l'impianto contenutistico delle sue leggi è troppo duro e categorico per liberare gli elementi che sostanziano il volo della lirica”

liberata non solo la coscienza, ma un'umanità conciliata"²³. L'oggetto è qualcosa di estraneo al soggetto in senso assoluto, qualcosa di non adeguato alle sue strutture, non solo perché la Modernità ha reso il soggetto incapace di esperire l'oggetto, come è per Lukács, ma anche e soprattutto perché c'è una dissimmetria, un'inadeguatezza di fondo, che resta tale. Per questo motivo la storia naturale e il *materialismo* di Benjamin saranno sempre un importante punto di riferimento all'interno della concezione adorniana della storia. Il fine ultimo della dialettica del filosofo di Francoforte è, infatti, la fondazione di una filosofia della storia come *dialettica materialistica* capace di salvare la materia nella sua dissonanza, nella sua eccedente ricchezza e nella sua discontinuità.

Questo seminario è stato pubblicato per la prima volta nella rivista "Frankfurter Adorno Blätter", IV, München 1995.

²³ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 170-171.

SEMINARIO

Theodor Wiesengrund Adorno

25.04.1932

Si affronta il concetto di intenzione [*Intention*] così come sviluppato da Walter Benjamin [cfr. pp. 10-13]¹. Secondo la definizione di Husserl le intenzioni sono atti dell'io rivolti agli oggetti. In Cornelius queste sono funzioni simboliche. In Benjamin, oltre a ciò, tali atti simbolici sono in sé *espressione*, e precisamente espressione del rapporto attuale tra l'«io» e il «progetto ontologico» della realtà [*Wirklichkeit*]. Il termine «attuale» indica che la definizione dell'intenzione in Benjamin deriva da un approccio storico-filosofico, nella misura in cui ogni sensazione, e dunque ogni intenzione, è una *determinata* risposta dell'uomo a una *determinata* chiamata della realtà tracciata mediante la costellazione storico-filosofica tra realtà e soggettività. In questo contesto il lutto [*Trauer*] ha sia il significato di rendere più profonda l'intenzione, sia di trattenerla. (Viene fatto notare che una teoria degli affetti storico-filosofica dovrebbe esprimere il luogo scientifico di questa frase). La funzione del lutto di trattenerne e di intensificare l'intenzione è interpretata come segue. Poiché l'oggetto, in quanto pensato (vedi Husserl), rappresenta il correlato dell'intenzione intesa come funzione simbolica, l'atto di trattenerne del lutto, o meglio l'essere trattenuto attraverso il lutto, riguarda quell'oggetto a cui il raggio visivo del soggetto è costantemente fissato. L'andare in profondità dell'intenzione attraverso il lutto concerne la distanza tra intenzione e oggetto, nella quale e attraverso la quale l'oggetto diviene trasparente, cioè di nuovo simbolo. L'intenzione si impadronisce dell'oggetto in modo tale che ogni oggetto sotto il suo raggio visivo si trasforma in simbolo. Quest'ultimo, l'oggetto dell'intenzione, si rovescia in se stesso ritrasformandosi da simbolo in essere reale, cosa che in Benjamin viene indicata con il concetto di «infedeltà» [*Untreue*] [pp. 130-132].

L'*απάθεια* stoica [p. 116] si avvicina alla definizione benjaminiana di lutto in quanto, attraverso la mortificazione degli affetti, provoca un'estraniamento che raggiunge nel massimo grado l'assoluta spersonalizzazione, vale a dire un'estraniamento dal proprio corpo [*Körper*]. Da strumenti dell'azione, gli oggetti diventano materia su cui tornare insistentemente con il pensiero. Lutto e *απάθεια* sono interpretati da un punto di vista storico-filosofico come perdita non solo del senso, ma soprattutto del velo trascendentale sul mondo, con la conseguenza che il soggetto non è più in grado di raggiungere in modo adeguato gli oggetti. Oppure, detto altrimenti: il trattenerne meditativo di un oggetto che non è imposto nell'agire,

¹ Per il puntuale riferimento alle citazioni del testo di W. Benjamin, che si ritrova anche nell'edizione tedesca, è stata qui utilizzata la traduzione già citata del 1999 [N.d.T.].

mostra una situazione storico-filosofica in cui la realtà non è più raggiungibile dal soggetto senza un salto.

Protocollo senza data [Maggio 1932]

La frase di Benjamin «Il lutto è quello stato d'animo per cui il sentimento riannima il mondo svuotato gettandovi una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista» [p. 115], ricorda, in relazione a tutta la spiegazione ad essa correlata e soprattutto all'interpretazione dell'allegoria [*Allegorie*], la concezione essenzialmente storico-filosofica di Lukács nella sua *Teoria del romanzo*, quella cioè del concetto della «seconda natura» [*zweite Natur*] che in Benjamin corrisponde al concetto di «mondo svuotato». Da un confronto ravvicinato emerge la somiglianza, ma anche una differenza essenziale tra le due concezioni. In entrambe è decisiva la rottura tra intenzione e oggetto. Da una parte c'è un mondo oggettuale spento e diviso, dall'altra la soggettività. Sotto il raggio visivo della soggettività (in Lukács), sotto l'intenzione trattenuta incessantemente nel sentimento del lutto (in Benjamin) il mondo mortale degli oggetti è di nuovo problematizzato. Le cose, che avevano perso il loro peso ontologico ed erano diventate qualcosa di semplicemente essente (il termine tardo in Lukács è «reificazione» [*Verdinglichung*]), si trasformano e diventano segni dell'interiorità, il mondo oggettuale diventa allegorico. In entrambe le concezioni si tende a una ritrasformazione della storia in natura (infatti, il concetto lukácsiano di «seconda natura» è la storia divenuta mondo). L'accento posto da Benjamin è tuttavia diverso. Mentre Lukács, ancora all'interno di una terminologia ideologica classica, vede la sensatezza legata alla Totalità, Benjamin giunge oltre a ciò ad un apprezzamento della rilevanza di significato del frammentario. Nell'allegoria si pone l'accento sul frammentario, sul frantumato. Proprio le parti più distrutte diventano portatrici di significato. Solo con questo presupposto è possibile una salvezza dell'allegoria e del barocco.

Nel chiarimento della lezione si richiama l'attenzione soprattutto sull'ambivalenza della melanconia [*Melancholie*]. La melanconia è tanto più profonda quanto più è produttiva e capace di trattenere l'intenzione e trasformare il mondo in allegoria. Questa è la fecondità e la forza del lutto. Significato e lutto sono in uno stretto rapporto di senso.

Il tentativo di chiarire l'ambivalenza nell'immagine mitica di Crono [cfr. pp. 123-126] conduce a essenziali presupposti storico-filosofici che si trovano alla base del testo di Benjamin: il concetto di immagini mitiche o arcaiche. Nell'immagine di Crono sono riunite insieme l'immagine del dio della semina e quella del dio del tempo. Crono è il dio della terra, del torbido, dell'oscurità, del calarsi nella profondità della terra (l'interramento nella profondità è l'essenza e la fecondità della qualità divina attribuita a Crono). L'ultimo contenuto di significato che l'immagine di Crono riceve dal modello naturale è l'essere intrecciati della vita e della morte, come simbolicamente rappresentato dal seme che è interrato per generare una nuova vita. Tutto il vivente precipita verso la morte, mentre la morte porta in sé il germoglio della nuova vita. Quest'immagine del ciclo naturale è il modello originario delle immagini mitiche. Le immagini mitiche non sono invarianti eterne (come vuole ad esempio Klages), esse sono dialettiche. È nella loro essenza di potersi rovesciare. Non per il sopraggiungere di uno spirito dall'esterno, ma attraverso il loro stesso movimento, si annullano [*aufheben*] e si dividono nuovamente. Qui ci sono i

motivi di una dialettica del reale e non dello spirito. La storia porta in sé la tendenza a diventare mitica, nel mitico c'è l'intenzione di dividersi in dialettica reale. Tra questi due poli si gioca il dibattito storico. Le immagini mitiche sono da comprendere storicamente laddove si trasformano in dialettiche. Così il mondo diventa tanto più mitico lì dove è più storico.

Nel giudizio sull'Amleto di Shakespeare [cfr. pp. 132 e ss.] si rivela la duplice direzione dell'intenzione benjaminiana. Da una parte egli si orienta in direzione del melanconico, del frammentario. Il vero significato è legato al carattere del frammentario. La seconda via possibile e ambita è il superamento della melanconia nell'opera d'arte conclusa, come invece al barocco non riesce. L'individuo triste riconosce la sua condizione di creatura e la anima. Egli trova il nome per il creaturale. Egli soccombe come essere salvato. Il mondo silenzioso dell'allegoria rimane alle sue spalle.

23.5.1932

In questa lezione si presenta il problema della *storia naturale* [*Naturgeschichte*]. Nella sua materialità priva di intenzione, meramente pesante, la storia diventa *storia naturale*. Nella sua spazializzazione essa è ridotta a dimensione della creazione; lo storico viene negato nel preistorico. La storia come «irrigidito paesaggio originario» [p. 141], come storia della natura da sempre abbandonata alla morte, è allo stesso tempo «storia originaria del significare» [p. 140]; l'estremo carattere materiale pretende il conferimento di significato.

In cosa consiste l'interpretazione dell'autore? Consiste nella trasformazione della materialità in allegoria, nell'inserimento dell'intenzione. La parola «inserimento» non è qui una mera metafora; all'inserimento dell'intenzione corrisponde il lavoro artistico della tecnica barocca dell'intarsio, all'inserimento di materiali uguali corrisponde a sua volta il trattenere dell'identico nel significato.

Per la rappresentazione del sovrano come dio terreno, il dramma barocco scopre come fonte la storia dell'assolutismo bizantino-orientale [cfr. pp. 43 e ss.]; vi si ritrova l'ostentazione della pura materialità propria di quest'ultimo. Ci si chiede se il rivolgersi attraverso la storia dell'occidente all'esotico sia forse da capire come ricerca continua degli strati inintenzionali.

Nell'accresciuto sviluppo dello sfarzo e della crudeltà del dramma, nelle *Haupt- und Staatsaktionen*, si mostra un'evidente affinità con il teatro delle marionette e, infatti, nello sviluppo storico, queste azioni del dramma si rovesciano nella «tendenza alla miniatura» che si ha in questo tipo di rappresentazioni [cfr. pp. 98-103]. Corrispondentemente anche nella novella del teatro delle marionette di Storm *Pole Poppenspüler* si trovano elementi barocchi.

Il paragrafo sull'incapacità decisionale del tiranno [cfr. pp. 45 e ss.] offre l'opportunità di parlare nuovamente di *Amleto*. In un'interpretazione amletica dei frammenti di Kreisler, E.T.A. Hoffmann mostra l'essenza barocca dell'assurdo umore del sovrano. Si potrebbe riconoscere nell'insolita ilarità di Amleto qualcosa come una sintesi anticipata del barocco, una conciliazione con la trascendenza attraverso l'apparenza.

Una traduzione dell'incapacità decisionale barocca nella dimensione psicologica privata si trova nelle cosiddette nature problematiche del diciannovesimo secolo,

nature che nella psicologia poetica del *Fin de siècle* (Wildes Herodes, Ibsen Peer Gynt) affrontano la vita per tentativi con atteggiamento nevristico.

Quando Benjamin parla di tempesta emotiva in cui «i personaggi si agitano come [...] sventolanti bandiere» [p. 46], questa immagine mostra in modo inconfondibile come egli comprenda gli affetti in modo non psicologico. Affetti sono qui nient'altro che le risposte del soggetto alla chiamata dell'oggettività; la soggettività è – per così dire – la tastiera che viene suonata dalla realtà. Benjamin interpreta le categorie psicologico-idealistiche come oggettive; egli svela la spontaneità idealistica come una riproduzione di modelli oggettivi nella cosiddetta soggettività auto-creativa. (A questa conoscenza si collega la teoria dell'*Interieur* di Wiesengrund nel *Kierkegaard*). In una vera psicologia degli affetti l'individuo crolla; così non c'è per Benjamin al di sopra della «tempesta emotiva» nessuna persona-totalità idealistica come caratterologia.

Mediante i suoi particolari presupposti, il dramma barocco conquista un'unità in un senso per noi assolutamente paradossale. Mentre il dramma successivo ordina in una totalità artistica l'assenza di ordine estranea all'arte del mero accadere, servendosi di un *principium stilisationis* da sempre valido, il dramma barocco presuppone già il personaggio all'interno del reale corso storico. Si bandisce in questo senso l'azione secondaria e si sposta il principio unificante già all'interno della stessa materia storica.

Infine ci si occupa del rapporto di Lessing al barocco.

1. Il barocco comprende il percorso storico come pluralità, e non più la storia del mondo [*Weltgeschichte*] come unità sotto il segno dell'aspetto storico della salvezza, come fa il mistero cristiano. Al contrario Lessing concepisce il percorso storico come unità.

2. Nella prima e nella seconda parte della *Hamburgischen Dramaturgie*, Lessing critica il dramma del martire facendo riferimento a *Olint und Sophronia* di Cronegks². Egli distingue tra martire vero e martire falso. La ragione è contraria al fatto «che ogni pazzo che si getta, spavaldo, senza nessuna necessità, con disprezzo nei confronti di tutti i suoi obblighi di cittadino, nelle braccia della morte, si arroghi il titolo di martire». Il personaggio deve sviluppare l'attitudine al martirio in modo naturale e tutte le azioni devono essere motivate in modo sensato a partire da lui. I miracoli possono essere tutt'al più sopportati nel «mondo fisico», ma non in quello «morale» (egli intende qui «morale» come lo psicologico in un senso più ampio). Alla fine Lessing chiede se «la ferma pacatezza» e «l'invariata mitezza» del vero Cristo non siano «del tutto prive di teatralità». Molto interessante è il seguente passo di Lessing: «La sua aspettativa di una beatitudine ricompensata dopo questa vita non si oppone forse al carattere disinteressato con cui noi tutti desideriamo vedere intraprese e compiute tutte le azioni importanti e buone in teatro?». Il dramma del martire barocco è ambientato nello spazio esteriore dell'allegoria, in Lessing invece si compie un rivolgimento della rappresentazione del martire nell'interiorità teologica. Il martire è espressione di questa interiorità e a da qui prende le mosse la critica di Lessing al dramma del martire.

² Le citazioni che seguono sono a cura della traduttrice. Il testo di riferimento dell'edizione tedesca è: Lessing, *Werke*, IV, Leipzig, pp. 340-343 [N.d.T.]

Rimane ancora da esporre, nella lezione successiva, il rapporto tra la diversa struttura del dramma barocco rispetto alla costruzione della storia e alla figura del martire di Lessing.

1.6.1932

La discussione del seminario precedente si era chiusa con la frase di Benjamin: «La via medioevale della ribellione, l'eresia, le era preclusa» [p. 54]. Con il termine eresia [*Häresie*] Benjamin intende qui non una semplice teoria che si pone in contrasto rispetto a quella dominante, ma piuttosto una che fornisca al tempo stesso una guida per cambiare il mondo, ossia un intervento sul piano della prassi. C'è certamente un'eresia barocca che tuttavia è «preclusa» perché le è sbarrata nella politica l'elusione dell'immutabile volere normativo. Questa eresia rimane nell'interiorità.

La frase citata di Benjamin è in relazione con la descrizione del clima opprimente del mondo barocco causato dalla sua immanenza. Le vie d'uscita sono precluse su tre fronti: dalla parte dell'azione (come per Amleto), da quella dell'iniziativa politica eretica e, infine, dalla parte della positiva trascendenza. Il dramma barocco, infatti, assume l'eredità del dramma cristiano, ma tutto è riplasmato attraverso l'immanenza. Non c'è nessuna possibilità d'uscita nella sfera della grazia: «La "cristianità o l'Europa" è suddivisa ora in una serie di principati cristiani i cui eventi storici non hanno più la pretesa di confluire nell'unica storia della salvezza» [p. 53], dice Benjamin. Per il mondo creaturale dell'immanenza barocca c'è alla fine la catastrofe al posto della salvezza. Il paesaggio storico del medioevo è mantenuto ancora, e tuttavia si è spento. Solo i frammenti hanno ancora un senso. (Qui echeggia già il motivo dell'allegoria).

In questa immanenza rigida, senza uscita, lo spettro [*das Gespenst*] si trova nel suo vero ambiente. Lo spettro è il terrore del creaturale. Il suo aspetto estremamente barocco è lo scheletro morto con brandelli di carne e di vesti. Il fatto che generalmente il concetto di immanenza e quello di spettro si trovino in strettissima relazione, viene indicato anche da determinate condizioni del mondo borghese del diciannovesimo secolo (per esempio la casa borghese, l'anonimato borghese) che producono dal loro interno lo spettrale.

L'accesso precluso alla trascendenza porta al *gioco* e alla *riflessione* [*Reflexion*] [pp. 55 e ss.]. «Se tuttavia il dramma mondano è costretto a fermarsi sulle soglie della trascendenza, esso cerca nondimeno di accertarsene in forma giocosa, per vie traverse» [p. 56] Questo vale però solo per il dramma spagnolo; solo in Calderon, non nei tedeschi, si esplicita e dispiega il gioco. Attraverso il gioco, un'apparenza di trascendenza entra nella sfera immanente del dramma, e si può parlare quindi di un tendere dell'immanenza verso l'apparenza della grazia. In questo modo non si ottiene l'accesso positivo alla trascendenza e si rimane nell'immagine dell'immanenza. E tuttavia questa è riflessa [*reflektiert*] in modo tale da apparire un momento trascendentale.

Nei cori [*Reyen*] allegorici del dramma barocco tedesco si ha a che fare con significati inseriti, ma non con un rivelarsi apparente della trascendenza attraverso la riflessione. Questi significati si danno in modo serio e non hanno l'aspetto del gioco. Il dramma barocco tedesco non conosce l'apparire come una sfera del non reale divisa dal reale.

Tutti i momenti illusori del dramma barocco sono, in quanto realtà esagerata [*übertriebene Wirklichkeit*], direttamente momenti dell'apparenza (due esempi che esprimono questa situazione: il portare senza interruzione di continuità lo spazio interno del reale in quello dipinto nell'affresco, oppure il fatto che la decorazione dell'auditorio prosegue anche nel palco).

Un altro momento che distingue il dramma spagnolo da quello tedesco è l'onore [*Ehre*]. «Nella realtà dell'onore il dramma spagnolo assegna al corpo la sua spiritualità propriamente creaturale, rivelando così un mondo profano che ai poeti tedeschi dell'età barocca, e anche ai teorici successivi, doveva restare precluso» [p. 62].

Nel concetto di *spiritualità* [*Spiritualität*] il momento preistorico si intreccia con quello storico, il momento del creaturale [*Kreatürliches*] con quello della soggettività. L'onore mostra il creaturale sul piano della soggettività, l'onore è la spiritualità creaturale. Lo *spiritus* è allo stesso tempo un secondo corpo [*Leib*], è allegoria dell'anima che deve essere salvata. La concezione della spiritualità è modellata in modo radicale secondo la corporeità [*Leibhaftigkeit*]. La corporeità è allo stesso tempo il segno della condizione creaturale dell'uomo e la sua transitorietà.

Quando Benjamin parla dell'analogia tra la storia e l'accadere naturale, ciò significa che l'accadere storico più determinato è un accadere naturale, uno spettacolo naturale. La «distruzione dell'ethos storico» [cfr. pp. 63-66] non significa che l'umano viene elevato in un'idea universale, ma piuttosto che gli avvenimenti storici sono interpretati nella loro concretezza estrema come manifestazioni naturali. Il momento storico non è in funzione delle idee eterne, ma piuttosto ciò che è accaduto oggi è esso stesso qualcosa che è fin dall'inizio l'eterno. Questo è l'approccio dell'allegoria. Non è un universale processo naturale quando il principe cade, ma un avvenimento della preistoria [*Urgeschichte*]. È iscritto nella natura allo stesso modo della caduta dell'albero. Sono messi in relazione un avvenimento storico del tutto determinato con una determinata categoria preistorica. Quando Benjamin a pp. 65-66 parla della parte conforme a natura dell'accadere storico, concepisce qui la natura come parte costante; la natura viene vista qui ancora come l'elemento estraneo della storia. Nel concetto di «preistoria» in quanto *Vorgeschichte* (a cui corrisponde quello tardo di *Urgeschichte*) è chiaramente espresso il reciproco intreccio di natura e storia. La preistoria è una storia che in quanto natura è la preesistenza di fronte all'altra storia.

6.6.1932

Viene trattata ancora una volta la questione della differenza tra apparenza [*Schein*] e illusione [*Illusion*]. Poiché nel barocco tutte le vie d'uscita dall'immanenza sono bloccate, l'immanenza si espande enormemente; essa, gonfiata, diventa illusione. L'illusione non è nient'altro che realtà esagerata. Non si trova in antitesi con la realtà come l'apparenza. Lo spazio dipinto nello spazio è la continuazione dello spazio, non la sua negazione [*Aufhebung*] come il mondo dell'apparenza giocoso del teatro romantico. Per il dramma tedesco l'illusione come via d'uscita nella trascendenza diventa possibile solo attraverso l'accumulo quantitativo della materia dell'immanenza, non attraverso un arrivo improvviso della trascendenza nel creaturale. L'effetto salvifico di questa via d'uscita, che intacca l'essere stesso, è perciò solo un effetto estetico e non teologico. Piuttosto l'essere è immancabilmente nel

creaturale ed è vittima insieme con il creaturale in modo inarrestabile della morte e della catastrofe finale di tutti i corpi [*Leibliches*].

Il barocco non conosce dunque nessuna aspettativa escatologica di salvezza, ma si seppellisce totalmente nella profondità senza grazia del creato. Solo nella rovina, nell'ultimo e definitivo annientamento del creaturale, si compie il rivolgimento dell'immanente nella salvezza e nella condizione salvifica della grazia. La speranza barocca non è quindi escatologica, è piuttosto un'attesa tremante della catastrofe naturale, è più paura che speranza, è chiliastica e non escatologica.

Poiché quindi ogni accadere è fissato nella natura, anche la scena del palcoscenico, dissimulata o palese, si presenta sempre come panorama naturale. Nel personaggio del re come momento più alto dell'essere creatura, si svolge l'intero dramma della natura. Perciò la corte diventa la scena propria di questo accadere. Calderon sposta la scena nella natura stessa, mentre nel dramma tedesco appaiono fiumi, montagne, mari e terre come allegoria dei principi e delle loro corti. In una poesia di Lohenstein tutta la terra diventa la salma allegorica dell'uomo.

Poiché la natura porta in se stessa il germoglio della rovina, il centro della natura, la corte, è allo stesso tempo il centro del disfacimento, l'inferno. L'inferno è l'immagine contraria della speranza chiliastica, la chiliastica disperazione, la radicale assenza di futuro nella catastrofe del creaturale. In questa catastrofe il futuro è annullato, e con questo il tempo. L'accadere irrigidisce nel mero spazio. L'inferno è lo spazio assoluto. Esso trova la sua rappresentazione allegorica nella scena della corte del principe. Nel dolore corporeo-creaturale [*leiblich-creatürlich*] del tirannomartire come nell'immobile e melanconico sguardo del re rivolto verso il centro infernale si rivela allo stesso tempo la tragedia di tutta quella gerarchia fisica in cui mondo e re sono fissati.

La *Haupt- und Staatsaktion* è quindi già in sé una rappresentazione teatrale naturale in cui non entra il momento del tempo storico. Essa non è perciò, come si intende comunemente con Hübscher, in posizione antitetica rispetto alla commedia pastorale, ma si trova in conformità con questa. Il dramma pastorale non è una fuga dal tempo in una natura beatamente felice di stile rousseauiano, ma in quella natura entra necessariamente il momento storico. *Staatsaktion* e dramma pastorale si corrispondono nella loro spazializzazione del tempo. Non c'è nessuna temporalità orribile contro una natura atemporale salvifica, ma il temporale è riferito all'assenza di tempo, la storia stessa è materia senza intenzione che solo nell'immagine allegorica ha un'interpretazione, e che conserva un elemento del tempo nel rivolgimento della catastrofe nel futuro pieno di grazia. Tuttavia quello che avviene primariamente nel dramma pastorale, è che le forme della storia sono riunite come in un tempio, così che la storia erra nella sua scena e viene afferrata solo attraverso un momento di ricordo, di gloria postuma.

Emerge la questione se anche tutta la filosofia della storia di Hegel non sia legata a una simile rappresentazione di ricordo spazializzato, se l'autosviluppo dello spirito oggettivo nella storia debba essere interpretato come un'oggettivazione successiva e come un *mettere di fronte a sé* l'accaduto, cioè se il processo storico non sia arrivato solo successivamente alla sua oggettivazione, quando ha perso ormai il suo aspetto vitale. Allora un'oggettivazione verso uno spirito assoluto certo di se stesso è possibile solo nel momento in cui l'accadere immediato s'interrompe nel suo percorso e viene – per così dire – collocato e recuperato nello spazio. Nel diventare cosciente di se stesso, l'accadere si vede come passato, diventa passato e si

raccoglie nel tempio della gloria postuma con i suoi padri. Attraverso l'oggettivazione del suo sistema nella esposizione [*Darstellung*] dello spirito oggettivo, Hegel ha negato la categoria del vivente, che ancora nei suoi primi scritti era determinante, a favore di una visione del passato nel presente. Da allora il processo dialettico non sarebbe più sconfinato nel presente. La storia sarebbe per lui solo un'allegoria in cui l'accaduto viene spazialmente esposto nel presente. In tutta la concezione dell'identità come identità per l'accaduto, Hegel è il successore dell'ultimo Schelling, come lui stesso ritenne. Nella filosofia romantica viene propriamente recuperata la problematica del barocco.

Mentre il barocco fa diventare la storia una storia naturale, un dominio e un controllo dell'accadere da parte del sovrano o dell'intrigante si spiegano solo ricorrendo alla conoscenza esatta della condizione psicofisica della natura umana. Machiavelli sviluppa da ciò tutta la sua tecnica politica e la sua teoria ciclica della storia: il monarca, in quanto momento più elevato della natura, è l'istanza legale preistorica. Come essere naturale egli tuttavia si abbandona necessariamente alla *Hybris*. La monarchia viene fatta cadere e nasce la democrazia, la democrazia è poi essa stessa corrotta dalla natura dell'uomo, dall'invidia, dall'odio, dall'ambizione ecc., così che da questa si sviluppa la tirannide, la quale di nuovo si eleva in una monarchia legale, così che il gioco ricomincia da capo. Il sovrano deve fare i conti con la natura umana come con un dato costante. Tutto l'accadere è inserito a forza in un meccanismo di passioni, un meccanismo a orologeria che è stato azionato e di cui il principe è la lancetta e il peso, mentre i consiglieri sono le rotelle. Sullo sfondo di questa concezione c'è la rappresentazione filosofica del mondo come di un procedere di due orologi regolati l'uno sull'altro, quello della coscienza, della *res cogitans*, e quello del mondo fisico, della *res extensa*. Ci sono tre possibilità di questo reciproco procedere: o un orologio regola l'altro, o Dio come mediatore regola continuamente il loro funzionamento, come per gli occasionalisti, oppure infine, come per Leibniz, gli orologi si coordinano l'un l'altro. A tutte queste concezioni è comune il carattere meccanico-fisico inorganico del procedere del mondo. Anche qui il tempo perde la sua dinamica, la sua «durée» in senso bergsoniano, essa viene - per così dire - frantumata dall'orologio, suddivisa in modo misurabile, e perciò ridotta a un'idea plastico-spaziale. Chi regola il tempo della lancetta dei secondi, regola il tempo di tutto l'accadere. In ciò consiste il ruolo dell'intrigante. Egli stesso è il tempo della lancetta dei secondi. Egli rappresenta dunque, almeno nel dramma spagnolo, una spiritualità [*Geistigkeit*] stranamente ambigua. Da una parte egli è l'intelligenza stessa da cui attinge il suo potere. Dall'altra però egli stesso precipita in quel sapere senza fondo dell'ingranaggio fatale delle cose, così che il suo sapere si rovescia in disgusto e lutto, e l'intrigante diventa santo.

In tal modo la volteggiante caccia agli affetti è superata infine nella coscienza indurita, il teatro diventa un ente morale, anche se in realtà secondo un processo inverso rispetto a quello di Schiller: nella rifrazione della forza di volontà morale mediante la violenza degli affetti, come si scatena in modo sempre più forte nel dramma tardo-barocco, l'ebbrezza dell'affetto si capovolge nel suo contrario, nell'esempio emblematico, nell'allegoria morale. Poiché il meccanismo delle passioni è stritolato dalla passione stessa, esso va in direzione dell'autonomia etica del santo. In questo modo Aristotele e la tragedia greca sono distrutti, superati, e allo stesso tempo elevati a un nuovo livello e quindi celebrate trionfalmente.

13.6.1932

Sulla base di una discussione circa la possibilità di trasporre le categorie con cui Benjamin lavora nel barocco in categorie teologiche generali, come la salvezza [*Erlösung*], la grazia [*Gnade*] ecc., emerge la necessità di analizzare in modo più preciso il metodo di Benjamin e di separarlo dal modo di vedere consueto della storia dello spirito.

Si tratta essenzialmente di due questioni. Nella riflessione del barocco e della teoria del dramma di Benjamin riemergono le *idee*. La prima questione è dunque se queste idee concordino sostanzialmente con quelle della storia dello spirito o se questo concetto di idea poggi su un piano del tutto diverso. Se a quest'ultima domanda si risponde in modo affermativo, resta poi ancora da chiarire quale diritto ha Benjamin di far emergere queste idee a partire dal barocco.

Alla prima questione si risponde subito richiamando l'attenzione su una differenza determinante che è di immediata evidenza. Nella riflessione della storia dello spirito è progettata una totalità delle idee; e la totalità è già data in anticipo. Da parte loro le idee sono inserite all'interno di un'idea più grande, così da essere allineate - per così dire - allo stesso modo delle perle in un filo. L'aspetto determinante è qui che queste idee hanno tutte insieme un carattere sovratemporale statico e sono separabili dal livello storico attuale.

Al contrario, in Benjamin le idee non sono sovratemporali né separabili dal concreto accadere storico. Esse non si uniscono insieme in una totalità, ma sono disposte una vicino all'altra senza che vi sia un'idea superiore. Con un esempio viene messa a confronto la riflessione storica di Dilthey, a cui Benjamin da un punto di vista metodico in qualche modo si avvicina di più, con il metodo benjaminiano. Quando Dilthey analizza la concezione della storia del giovane Hegel, l'ultimo aspetto in cui l'analisi si imbatte, è un'esperienza fondamentale di tipo psicologico. Si ritiene che è da quest'ultimo residuo, dall'esperienza, che tutto è scaturito. Se però l'esperienza ha provocato tutto, l'interpretazione trascendente rispetto al materiale e il materiale stesso sono annullati. All'obiezione secondo cui Dilthey pone in risalto pur sempre diversi tipi, segue quella secondo cui i tipi in realtà si lasciano ridurre alla tensione soggetto-oggetto. Se anche Benjamin non ignora semplicemente questa tensione ma deve considerarla come fatto storico, questa non è tuttavia la situazione fondamentale a cui tutto può essere ridotto. Piuttosto, il rapporto del soggetto con l'oggetto è un momento storico che nella sua analisi sta *accanto* agli altri e, proprio per questo, è riconosciuto nella sua storicità.

Dopo che è stato sufficientemente chiarito come le «idee benjaminiane» si distinguono dalle idee della storia dello spirito, si solleva la seconda questione: da dove allora Benjamin ricavi le sue categorie. Poiché da una parte un'interpretazione interna non è ammessa, e dall'altra per ogni interpretazione il pericolo è costituito dal materiale, in quanto sembra esserci un'aporìa nel fatto che le idee diventino materiali-trasendenti e si sollevino come autonome rispetto alla materia. Per risolvere la questione, si deve trovare un'interpretazione che sia al di là della citata alternativa.

Per avvicinarsi al problema centrale, e cioè come sia possibile sviluppare una teoria senza che questa stessa sia presupposta, si fa riferimento al metodo che Benjamin utilizza nella critica delle teorie della tragedia. Quando Benjamin osserva [p. 88] che la storia filosofica del dramma è progredita con le ricerche di Franz Ro-

senzweig, ciò non vuol dire che nella storia dello spirito una teoria sostituisca l'altra, e cioè che qui la teoria di Rosenzweig avrebbe sostituito la concezione di Schopenhauer. Ciò significa invece che un progresso può essere costatato quando una parte maggiore del materiale viene resa più accessibile alla risolubilità rispetto all'interpretazione precedente. Le diverse teorie che sono presentate entrano esse stesse nella storia, e sono comprese all'interno dell'interpretazione più progredita che ha compiuto più passi in avanti nella chiarificazione dei problemi. Infatti, i problemi sono all'interno dell'opera d'arte stessa e il compito della critica è quello di estrarli. La domanda è ora come Benjamin scelga esattamente questi problemi, considerato che è impossibile che tutti i problemi abbiano pari dignità. A questo interrogativo si risponde dicendo che il materiale con cui Benjamin ha a che fare non è qualcosa di amorfo, ma è già articolato. Si tratta ora di tracciare l'ambito circoscritto [*Umkreis*] che delinea gli estremi. Gli estremi sono i punti virtuali di intersezione in cui si accavallano le linee dei problemi. Ma l'area in cui gli estremi si trovano è illuminata attraverso il chiarimento dei problemi. L'opera d'arte barocca non è - come del resto qualsiasi opera d'arte - terminata con la sua fine, ma entra nella storia. L'interpretazione che cambia nel corso del tempo è l'apertura dei problemi. Quando un'apertura del genere non è più possibile, l'opera d'arte è morta; da questo punto in poi deve essere considerata arcaica.

Integrazione alla lezione del 13.6.1932

Il tentativo di tradurre le categorie ricavate da Benjamin in forme del pensiero universalmente accessibili è stato negato con la motivazione che un tale metodo puro della storia dello spirito distruggerebbe le categorie benjaminiane, poiché queste nella loro essenza sono inseparabili dal singolo luogo storico concreto in cui sono ogni volta trovate e rappresentate. Tuttavia, poiché Benjamin non rimane fermo a una trasmissione materiale meramente positivista ma trasferisce la materia in un'interpretazione, si solleva la domanda se questa interpretazione non sia necessariamente fin dall'inizio staccata dal luogo storico del materiale poiché messa in atto da un altro luogo storico, cioè se il metodo benjaminiano coincida ciò nonostante con quello della storia dello spirito. In realtà, a differenza di Benjamin, la storia dello spirito concepisce idee generali e atemporali che non entrano né sottostanno completamente in una concretizzazione, ma spingono continuamente a nuove oggettivazioni e così cacciano via la storia; e tuttavia d'altra parte questa stessa storia dello spirito sostiene che un'idea atemporale del genere possiede in senso assoluto una realtà solo nel momento in cui si manifesta nel concreto fenomeno singolo, e che questa non potrebbe affatto essere pensata separata dalla sua forma temporale. Quando Dilthey riduce tutto l'accadere alla tensione soggetto-oggetto, deduce questa tensione esclusivamente dalla sua concretizzazione, così che la correlazione soggetto-oggetto appare solo come la categoria fondamentale più generale assegnata all'uomo, come la struttura basilare del suo corpo [*Körper*] che gli rimane in tutti i tempi e in tutti i luoghi come fondamento immutato, senza con questo infrangere o svuotare la varietà storica della sua manifestazione corporea [*körperlich*]. Ma quando Benjamin enuncia l'esigenza di «trasformare i dati storici che stanno alla base di ogni opera significativa in contenuti di verità» [p. 156], la differenza sostanziale da Dilthey consiste tuttavia nel fatto che egli non solleva la verità ottenuta dalla cosa in un'idea al di là e al di sopra della cosa stessa che diven-

ta autonoma e perciò inghiottisce retroattivamente il contenuto della cosa; egli invece esige ciò dal contenuto di verità filosofico solo per amore del materiale stesso. Il materiale contiene in sé un determinato e limitato ambito circoscritto di verità che però appare nell'opera d'arte stessa ridotto in frammenti e in frantumi. Bisogna completare questa parte frammentata. Ciò accade nel corso delle interpretazioni storiche successive all'opera. Queste interpretazioni attingono così solo all'ambito circoscritto della verità contenuto nel materiale stesso. Più la circonferenza [*Kreis*] viene riempita, più il cerchio [*Bogen*] viene completato, maggiore è il progresso della ricerca. Quando la circonferenza [*Kreisbogen*] è terminata, anche il contenuto di verità contenuto nell'opera d'arte è esaurito e l'opera d'arte stessa morta. Il metodo della comprensione della verità è tanto più sicuro, quanto più si avvicina all'ambito circoscritto che delinea gli estremi e può quindi esprimere in modo più incisivo questi estremi, poiché in quell'attimo ha abbracciato anche i problemi che sono all'interno degli estremi. Il dispiegamento del contenuto di verità è in questo modo limitato a una durata temporale storicamente determinata, esso non si compie, come nel metodo della storia dello spirito, in un processo che procede all'infinito.

Eppure anche per Benjamin il metodo è considerato dispiegamento di un contenuto di verità, e ci si chiede se e fino a che punto questa intenzione contenuta nel materiale si differenzi dall'idea della storia dello spirito. Proprio l'affermazione di un'idea contenuta nel materiale stesso che si completa in modo circolare [*kreisshaft*] nel corso della storia, è essa stessa un'idea presupposta che può ben trovare la sua corrispondenza nel barocco, ma non in tutte le epoche, e che anche nel barocco può essere fondata esclusivamente sulla teologia ma mai a partire dalla realtà stessa. Quando si afferma che nel mondo reale-creaturale è contenuta, a differenza dell'opera d'arte, un'intenzione indirizzata moralmente, un essere abbandonati alla morte, al Giudizio e alla catastrofe finale, è impossibile che ciò si sia sviluppato a partire dal puro dato materiale, poiché nel reale-creaturale non si trova in modo immediato una tendenza di tal genere, tuttavia ciò può essere mostrato solo a partire da nessi teologici, cioè di nuovo da nessi della storia delle idee. L'obiezione secondo cui il materiale qui non è da capire in senso statico-naturale ma dialettico-storico, l'affermazione cioè secondo cui esso è già articolato in se stesso e intenzione e materia sono già intrecciati dall'inizio senza poter essere separati, posti in uno spazio storico determinato, così che quei concetti teologici, come la morte, la risurrezione e così via, possono benissimo essere dati in modo immediato con loro, non è convincente, poiché in questo modo non si riesce a spiegare come si compia il passaggio da un'intenzione materiale a un'altra. Infatti, se stabilisco, in modo analogo a quanto fa Benjamin, un materiale determinato e articolato che nel corso della storia attraverso l'intenzione in sé contenuta è innalzato da contenuto della cosa a contenuto filosofico di verità, si presenteranno solo due possibilità. La prima è che attraverso l'innalzamento al contenuto filosofico di verità anche il materiale è innalzato a un nuovo livello, trasformato e con ciò di nuovo posto in uno stadio iniziale per un nuovo processo di sviluppo dialettico graduale. Da ciò deriva un percorso infinito che passa attraverso tutta la storia, come nella storia dello spirito di Hegel, dove la trasformazione del materiale può essere compresa nuovamente come un principio spirituale ininterrotto, sia esso stesso contenuto nel materiale o meno. La seconda possibilità è che invece, come fa Benjamin, il materiale viene lasciato nella sua propria dignità, ed è portato così solo al dispiegamento del

contenuto di verità delineato al suo interno in modo frammentario. Ma in questo caso si deve accettare per ogni ambito materiale [*Materialkreis*] un'intenzione totalmente nuova e di altra indole. La storia si mostra così non più come un processo progressivo, ma come un susseguirsi e uno stare vicino di ambiti separati di problemi e rappresentazioni [*Problem- oder Darstellungskreise*]. Per ogni caso devo porre un materiale particolare a partire dall'intenzione che gli appartiene. Tuttavia poiché io non devo e non posso sviluppare storicamente questa intenzione a partire da un livello precedente, arrivo necessariamente a un materiale posto dall'inizio e originariamente più la sua l'intenzione, e ciò significa che poi arrivo a un altro utilizzando una struttura di senso diversa, in sé totalmente separata e infinita. Non è importante se pongo come primario il materiale o l'idea che abita al suo interno, poiché pongo il materiale e l'idea stessa come essenti dall'inizio e con ciò devo afferrare l'idea come unità infinita che si completa in modo statico, cioè come idea platonica. La rappresentazione benjaminiana delle eterne idee platoniche nel loro stare l'una accanto all'altra in modo del tutto separato non è perciò, a mio avviso, una gaffe di secondaria importanza che gli è sfuggita, ma la conseguenza necessaria e assoluta del suo metodo. In linea di principio non fa differenza il fatto che queste idee si rappresentino e si sviluppino, a differenza di Platone, solo nella storia. Dunque quando anche pongo una circonferenza solo come frammento, l'ho già a ragione pensata come totalità: nella parte viene, infatti, già anticipata l'immagine di tutta la circonferenza.

Si pone inoltre la domanda se il dispiegamento del contenuto filosofico di verità non porti necessariamente a un annullamento del contenuto della cosa come in Dilthey. Infatti, come l'allegoria non rimane ferma fedelmente alla mera contemplazione del proprio contenuto oscuro della cosa ma nella sua ultima intenzione salta infedelmente alla resurrezione, negando e abbandonando il proprio materiale, così anche la cifra benjaminiana deve, nella sua realizzazione ultima e estrema della verità, risorgere abbandonando il suo proprio essere storico nell'idea statica eternamente ferma e consolidata, la quale vuole, anche nella rovina, aggiungersi alla grande quantità di idee ordinate una accanto all'altre. Ma, avendo fissato le idee atemporali dell'idealismo tedesco in un luogo storico concreto, avendo ridotto l'unica idea eterna alla molteplicità delle idee ugualmente ordinate e avvolto queste nella luce eterna della rovina, Benjamin si rivela un idealista con limitazioni e il suo metodo è una storia dello spirito ridotta in frantumi.

Aggiunta al protocollo di integrazione del 13-6-1932

In linea di principio si deve riconoscere la necessità, che emerge dal metodo benjaminiano, di porre ambiti problematici [*Problemkreise*] in sé chiusi, separati e sorti in modo del tutto nuovo nella storia, ma allo stesso tempo si deve esigere una sua netta differenziazione nei confronti della dottrina platonica delle idee. Le idee nel senso benjaminiano non sono creazioni eterne e al di là del tempo, ma si danno solo *con* e *nella* storia. Queste non «si manifestano» nelle costellazioni spaziotemporali, ma coincidono con quelle. Non sono «idee» in senso proprio, ma determinate strutture di senso che si presentano solo in ragione di una determinata costellazione in un determinato periodo storico, e che si dissolvono insieme con la dissoluzione della costellazione. Non sono per questo né eterne né limitate a un determinato numero, come in Platone. In ogni tempo e in ogni spazio possono

nascere nuove costellazioni e ne possono morire delle vecchie. Queste ricevono l'apparenza [*Anschein*] di essere eterne solo attraverso il loro porsi fin dall'inizio e attraverso l'impenetrabilità del loro ergersi senza ragione a partire da un essere senza ragione. Esse sono, anche *nella* storia, poste in quanto creazione originaria come per la prima volta, poiché non si lasciano produrre da una condizione storica precedente, seppure questo loro porsi è possibile solo in ragione di una condizione storica. Quando si dice poi che le idee differirebbero rimanendo ferme nella loro staticità come rovine eterne all'interno del cambiamento, anche in ciò è espressa una posizione opposta rispetto a quella della storia dello spirito. Poiché come rovine queste sono un doppio: da una parte un qualcosa di posto preistoricamente e fin dall'inizio, e dall'altra però sono il monumento addirittura esemplare di una epoca storica ben determinata. La loro eternità è tempo irrigidito, pur non essendo un aldidà del tempo.

Da questo carattere doppio del porsi originario e della concretezza storica emerge, per la comprensione teoretico-gnoseologica, in primo luogo che il materiale deve essere accettato come posto una volta e dall'inizio, e non può più né deve essere fatto risalire ad altre cause originarie come ha tentato la storia dello spirito sempre invano. Il contenuto di verità che si frammenta in quanto storia non è né da spiegare al di là della storia, né da chiarire attraverso l'analisi della «verità». La verità è qualcosa di chiuso in sé la cui apertura significherebbe la distruzione della chiusura, come lo sfondamento dell'impenetrabile nella rovina significherebbe allo stesso modo la rovina della rovina. Viene perciò riconosciuto come di principio impossibile il comprendere le ragioni e le cause originarie di un contenuto di verità che si presenta come nuovo nella storia, e ogni tentativo che va in questa direzione è rifiutato come *Hybris* intellettuale. È tuttavia possibile cogliere storicamente il contenuto di verità, delineare il suo ambito [*umkreisen*] e fissare in modo preciso a partire dai suoi estremi il luogo della sua concretezza. Il passaggio da un ambito problematico a un altro, da un'epoca storica a un'altra, si lascia determinare *in modo certo*. Partendo da un contenuto storico, descrivendo il suo raggio massimo possibile e includendo tutto ciò che gli appartiene all'interno di questo raggio, ottengo un'immagine ferma di questo contenuto, come nel caso dell'immagine del dramma barocco che si può estendere ampiamente sul confine temporale del barocco in senso stretto. Facendo lo stesso a partire da altri contenuti, ottengo una pienezza di circonferenze che si incrociano tra di loro, in modo che un singolo fenomeno storico è colto nel suo insieme di elementi barocchi, rinascimentali e altri ancora. La successione temporale univoca delle epoche e dei loro orientamenti è in questo modo negata in quanto oggettivamente insufficiente, e al suo posto viene stabilito un principio della conoscenza che scaturisce dal materiale concreto e che rappresenta tale materiale. Materiale e interpretazione del materiale sono ora confluiti e giungono all'autointerpretazione oggettiva, seppure rinunciando a una conoscenza universale in grado di cogliere il senso dell'accadere nella sua totalità. Mentre all'interno dei settori circolari frammentari [*Kreisausschnitte*] si raccolgono le parti dell'accadere storico e, nel loro autoosservarsi si salvano come monumenti di loro stessi, scompare in essi la pretesa di incarnare il simbolo di ciascun essere, così che, liberate dalla dottrina del Tutto, queste parti colgono la plasticità dello *hic et nunc*.

Come integrazione alla lezione sono accentuati in modo più marcato i singoli momenti essenziali della teoria della tragedia di Nietzsche, del classicismo e dell'idealismo tedesco.

La riflessione di Benjamin esce dalla visione che l'esperienza contemporanea della tragedia antica sia incommensurabile. Rifiutando tutte le possibilità del carattere simpatetico, dell'immediato potersi sentire al suo interno, egli arriva a un'interpretazione della tragedia a partire dalla storia che l'ha esperita.

Questa è la posizione opposta rispetto a quella sostenuta da Volkelt, il tipico rappresentante dell'estetica epigonale del diciannovesimo secolo. [cfr. pp. 76-77.] Volkelt ha creduto di poter spiegare in modo soddisfacente l'opera d'arte a partire dall'effetto che questa esercita sul «fruitore», sulla base dei sentimenti che prova l'artista che crea, e infine, unicamente e - per così dire - in modo categorico, secondo i criteri del materiale e della forma dell'opera d'arte stessa creata.

Già la visione attuale storico-filosofica del Nietzsche della *Nascita della tragedia* si è confrontata in passato con questo modo di vedere assolutamente astorico [*geschichtsfremd*]. [cfr. pp. 78-80] Nietzsche ha guadagnato la sua posizione storico-filosofica mediante una svolta nei confronti della sua epoca e una critica alla teoria classica della nascita della tragedia.

La posizione rispetto alla sua epoca è determinata dalla critica al concetto di progresso e al concetto di decadenza che si rivela nella concezione armonicistica dell'arte a lui contemporanea. (Wagner come esempio contrario a questa decadenza nel primo Nietzsche). Secondo Nietzsche il mondo dell'antichità non è ricostruibile, è un mondo dalla forma chiusa, necessariamente pessimistico. Il mondo moderno è un mondo dell'apparenza, amittico e ottimistico. Ciò si rivela chiaramente nel rapporto che intercorre tra il credere alla possibilità dell'immedesimazione, alla forma aperta, astorica e adialetticamente accessibile a ciascuno, da un lato, e il credere a un progresso che include l'ottimismo e la concezione armonicistica dell'arte, dall'altro. All'ottimismo della sua epoca Nietzsche contrappone il mondo mitico e scisso dell'antichità, in cui la conciliazione con le forze demoniache è possibile solo nell'*immagine* (nell'arte come sfera della bella apparenza). Viene chiarito il rapporto reciproco tra il concetto di *ebbrezza* e quello di *immagine* in Nietzsche. Il concetto di ebbrezza serve a negare l'idealistica divisione del mondo in oggetto e soggetto. Al posto di una supposizione statica e totale di sensi congruenti messi a confronto, si presenta una spiegazione che parte dall'ebbrezza momentanea e puntuale. Il senso non penetra in modo immediato né dall'arte all'essere, né dall'essere all'arte. In un contatto tangente con l'opera d'arte, la cui totalità resta chiusa, nel momento dell'ebbrezza il senso dell'essere è colto nell'immagine. Infatti, per un mondo il cui senso è possibile solo nel processo dell'ebbrezza, in cui l'arte come la realtà hanno perduto il loro carattere oggettivo, il senso dell'esserci è necessariamente realizzabile solo nell'immagine staccata. Si rivela il fatto che questa concezione di Nietzsche è in grado di formulare in modo pregnante la distanza della tragedia antica da tutta «l'esperienza condivisibile», ma non è sufficiente per darne un'analisi contenutistica.

Nella parte restante della lezione ci si occupa più da vicino del nucleo della teoria della tragedia epigonale, che è la «dottrina della colpa tragica e dell'espiazione tragica» [p. 80].

Nella riflessione di Benjamin si mette in primo piano la categoria del «sacrificio» [*Opfer*] che si trova al centro della tragedia antica [p. 82] Il sacrificio non deve essere isolato come fatto universalmente umano e interno alla persona, esso non ha una funzione individuale ma sociale. È compiuto sia come espiazione per le divinità antiche, rappresentanti del mondo mitico, sia come presacrificio per le nuove divinità storiche. Ha il suo senso pregnante nel fatto che deve regolare la dialettica del mitico e dello storico.

Viene rifiutata la trasposizione idealistica postclassica delle categorie morali dalla vita degli uomini reali alle forme dell'opera d'arte. Una differenza fondamentale emerge a partire dal semplice fatto che gli uomini sono *creature*, mentre le opere d'arte sono *creazioni*. L'essere umano creaturale è solo, le persone dell'opera d'arte esistono unicamente al suo interno e solo in virtù della sua totalità.

Da ultimo ci si occupa più da vicino dell'obiezione secondo cui la moralità non è unita alla singola persona e alle sue azioni, ma è legata alla totalità del contesto, all'integrale visione d'insieme del dramma. Nell'immagine di questo contesto un tribunale coinvolge le persone che agiscono nel dramma. Questo tribunale presuppone però che le persone giudicate vi si trovino coinvolte per un'istanza libera. La singola persona del dramma è legata al Tutto in quanto questo Tutto è l'istanza medesima. Un tribunale per una singola persona non è possibile. L'analogia tra la persona singola nell'arte e il singolo essere umano è abbandonata. La singola persona nell'opera non può essere staccata dal contesto.

1.7.1932

È trattato ancora il problema della visione morale come criterio per un'opera d'arte. Per l'estetica classica il conflitto all'interno della tragedia è compreso in modo adialettico nella misura in cui gli eroi sottostanno a una statica norma della legge morale. In Hebbel non è più così: egli sostiene che il conflitto tragico è quello tra due leggi morali storiche, una che viene superata e una nuova. Tuttavia anche la teoria di Hebbel ricade in una forma di adialetticità per quel che riguarda i suoi stessi dogmi, secondo cui ciascuna tesi morale è isolabile tutta d'un pezzo e i materiali quindi si lascerebbero sostituire a piacere.

Secondo Benjamin l'integrazione morale dell'opera d'arte è chiusa nelle forme della sua unicità. Il concetto di colpa, a partire dall'immediatezza morale che si trova ancora in Hebbel, viene trasformato in categoria storico-filosofica. O meglio: si elimina del tutto dalla parola «colpa» il carattere morale univoco. Non si scatena più, come in Hebbel, il conflitto tra due morali storiche riferite a un unico mondo morale, in modo tale che anche questa dialettica risulta solo apparente, ma il conflitto consiste nello scontrarsi del mitico con il nuovo genio dell'umano. Anche qui è rinvenibile la concezione della storia naturale, che spiega questo mitico e esce dall'antropologia adialettica.

Il fatto che l'interpretazione di Benjamin sia corretta si dimostra nella seguente esplicazione del rapporto tra tragedia e saga. [cfr. pp. 81-85] La natura della saga, priva di tendenza, è orientata [*gerichtet*] verso la tragedia in un doppio senso: prima di tutto la tragedia è il tribunale [*Gericht*] degli avvenimenti mitici della saga. In secondo luogo, la tragedia è una «organizzazione» [*Ausrichtung*], una coniazione di una nuova tendenza che si trova nella saga. Per questo i materiali non sono sostituibili, mentre l'originario è una direzione [*Richtung*] e non un'interpretazione. Le

saghe non sono una materialità cancellabile, ma restano. Perciò anche il concetto di mitico non può essere concepito come esemplare, ma solo nell'unicità del suo carattere pragmatico, in modo che nella tragedia stessa la contingenza pragmatica rappresenti in modo insostituibile il cambiamento di direzione [*Ummrichtung*].

Sulla «teoria del tacere» [*Schweigen*] [cfr. pp. 83-85] viene detto quanto segue: l'eroe deve tacere perché egli non capisce più il mondo e il mondo non lo capisce più. Il tacere è, nell'ammutolire, allo stesso tempo quell'insieme di gesti bruschi e la produzione della critica nei confronti della comunità. Dal momento che il linguaggio decade, la corporeità [*Leiblichkeit*] dell'eroe diventa il carattere distintivo dell'umano, e l'eroe viene consegnato alla morte come vittima sacrificale. Nel momento più alto del mito l'uomo si solleva così dalla natura attraverso la morte. – In seguito si fa ancora riferimento alla critica di Benjamin nei confronti della teoria del «Sé» come una critica al tempo stesso alla filosofia esistenzialistica.

4.7.1932

Nella definizione di Schopenhauer della tragedia come dramma [cfr. pp. 87-88], come spesso accade nel suo pensiero, sono contenuti elementi barocchi, così che è solo una conseguenza il fatto che egli mostri il nuovo dramma attraverso la tragedia antica. Si ricorda per di più la correlazione barocca tra genio, sovrano e melancolia, la genialità del sovrano e la trasposizione di elementi politici nell'ambito dell'interiorità.

In cosa consiste il progresso della concezione di Franz Rosenzweig rispetto a Schopenhauer riguardo al rapporto tra dramma e tragedia? [cfr. pp. 87 e ss.] Rosenzweig non parla di un eroe per principio sempre uguale, come invece fa Schopenhauer che lo presuppone sotto la categoria della rassegnazione - categoria completamente cristiana o, in modo imperfetto, stoica, egli distingue piuttosto in modo marcato la natura dell'eroe della tragedia da quella del moderno eroe-martire. L'eroe moderno ha una coscienza; quello antico è muto a se stesso. In modo corrispondente la libertà dallo stato mitico di costrizione consiste per Hegel nella coscienza di sé.

Cosa significa per Rosenzweig «la coscienza limitata del nuovo eroe»? Significa che questo eroe del dramma sta in un luogo che si dà una sola volta, e non che la sua coscienza sia limitata in quanto tale.

Viene criticato lo sforzo di Rosenzweig di mostrare una tendenza alla tragedia assoluta e totalmente significativa nella direzione di una unità del personaggio nella figura del santo.

18.7.1932

Al primo livello della tragedia, con la morte sacrificale silenziosa dell'eroe, Benjamin contrappone il secondo, con lo spirito razionale del «pedagogo» Socrate, nell'ironia del quale c'è già la rinuncia dai paradossi demoniaci propri del livello arcaico dell'intelletto. [p. 93] Singolare e significativo è diventato però ora il fatto che alla fine del *Simposio* non è, in fin dei conti, la *ratio* di Socrate a vincere; sebbene la controversia venga risolta in favore della *ratio*, è la stessa discussione a dirigersi contro quest'ultima. In verità, dice Benjamin, a vincere è il dialogo. L'ultima frase di Socrate nel *Simposio*, quando nella «duce sobria» dell'alba sono svegli solo il poeta

Agatone, il commediante Aristofane e Socrate stesso, quest'ultima frase, secondo cui il vero poeta ha allo stesso tempo l'aspetto tragico e quello comico, è paradossale. Il comico dovrebbe indicare qui la sfera razionale; è così spiegato che la sfera mitica e quella razionale sono superate in favore del linguaggio drammatico puro, quello del dialogo, che così si pone al di là della dialettica del tragico e della *ratio* socratica. In questo mistero, come Benjamin chiama questo nuovo risultato, le parole sono immediate rammemorazioni delle idee, e il passaggio al dramma è compiuto. Il mito si è rovesciato, le forme del culto orale della trattativa sono ora le parole stesse, senza che l'eroe, come avveniva in precedenza, debba morire. Anche Nietzsche ha compreso questo fatto riconoscendo che il dialogo salva l'arte e diventa il linguaggio del dramma e del romanzo borghesi. Benjamin definisce il tragico solo un grado preliminare della profezia, e la differenza tra la tragedia e il dramma è orientata al fenomeno della parola. L'organo del tragico è la parola, che ora viene scambiata per la vita, o, detto diversamente, il tragico è lo scambio della parola per la vita, ma non è destino. Il destino è preparato nel barocco, e nel corso del destino nella fedeltà alle intenzioni le cose morte diventano viventi e la loro scrittura trattenuta diventa leggibile. Il lutto è la via che, nell'immagine trattenuta, vince il linguaggio con la scrittura. Nella tragedia si infiamma la dialettica a causa del destino, nel dramma ciò avviene all'interno del destino. La tragedia greca non è, come il dramma barocco, un'ostentazione ripetibile, dove il destino viene a lungo osservato fino a quando tutte le realtà fattuali si trasformino - per così dire - in scrittura leggibile, dove cioè alla fine si trovano le pure parole del vero mistero, ma è l'accettazione unica del processo nell'istanza più alta, essa è, come anche la sua forma del teatro aperta al cielo l'avvicina, un'esecuzione della pena a livello cosmico, dove la scena deve diventare un tribunale per la comunità. Il contenuto del tragico potrebbe così essere preso, come fa anche Nietzsche, dalla forma anfiteatrale del suo luogo di esecuzione. Nel teatro barocco la scena diventa invece uno spazio interno del sentimento senza legami con il cosmo, sul piano cristiano può darsi solo il dramma e non la tragedia, forse l'armonia classica è addirittura solo un velo dell'allegoria e al posto degli ornamenti classici bisognerebbe concentrarsi sulla figura di Mignon.