

Il *mélange* dialettico come immedesimazione inespressiva nell'alterità in Benjamin lettore di Goethe Fabio Antonio Scignoli

Voglio essere poeta, lavoro a rendermi
Veggente: lei non ci capirà niente, ed io quasi
non saprei spiegarle. Si tratta di arrivare
all'ignoto mediante la sregolatezza di tutti i
sensi. Le sofferenze sono enormi, ma bisogna
essere forti, essere nati poeti, e io mi sono
riconosciuto poeta. Non è colpa mia. È falso
dire

"Io penso". Si dovrebbe dire "Mi si
pensa". Scusi il gioco di parole: IO è un altro.

(A. Rimbaud)

La soglia critica: l'Altro come alter ego

Punto di partenza della presente riflessione è la definizione dell'alterità implicata dal Soggetto all'interno della costellazione significativa della cosiddetta molteplicità delle coscienze: se «l'io trascende la necessità di una particolare inconvertibile individuazione, esso è un continuum che si mantiene in unità dentro il discontinuo di infinite coscienze individuali in cui può proiettarsi», e che esso stesso intensifica fino ad una dimensione superiore, esattamente come «la massa submarina di un continente continua e unifica la molteplicità delle isole separate che emerge dalle acque».¹ Se nell'accezione filosofica moderna del termine "Altro" l'aspetto dialettico-dialogico del concetto è così dato per assodato ed imprescindibile, ora risulta però preponderante il versante più prettamente teoretico-ontologico: «Nell'Altro la metaforicità della parola è spinta al suo limite, porta per così dire al di fuori di Sé. Con il problema dell'Altro non si indica soltanto qualcosa di sempre anteriore al pensiero, ma – insieme a questo – il persistere di una paradossale contiguità».² Si tratta di una persistenza non solo irriducibile, ma già ontologicamente meta-riflessiva, una «inaggrabile e irrappresentabile contiguità al pensare stesso»³ che apre una breccia, un solco sempre di nuovo ben lungi dal venire colmato, una ferita che il pensiero stesso non può risanare proprio perché «una tale persistenza sta a dire che nella questione dell'Altro il pensiero ha a che fare con un *quid* irrappresentabile».⁴ Prendiamo le mosse, per tentare di risolvere questa apparente aporia, dal concetto husserliano di *Appräsentation*. Con esso Husserl vuole in prima istanza preservare il carattere costitutivo di *Kopräsens* appena delucidato, ed in secondo luogo rendere ragione del movimento proprio con cui l'Altro si dà: rendendosi cioè com-presente in quanto co-esistente⁴ in uno «spazio di alterità

¹ Julius Evola, *Fenomenologia dell'Individuo assoluto*, Edizioni Mediterranee 2007, p. 206.

² Fabrizio Desideri, *L'alterità come soglia critica* in "Atque. Materiali tra Filosofia e Psicoterapia", nr.7, 1993, pp. 65-79 (qui 65-66). Onde evitare incomprensioni, si dichiara subito come queste argomentazioni introduttive siano profondamente influenzate e prendano esplicitamente le mosse dal sopraccitato saggio di Desideri, una sorta di breve compendio che ricostruisce per tappe le declinazioni e gli snodi fondamentali della storia del concetto filosofico qui oggetto d'indagine.

³ Ivi, p. 66. 4

Ibid.

⁴ Edmund Husserl, *Meditazioni Cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, Bompiani 2002, pp. 113-114.

metaintenzionale coimplicata nella stessa costituzione dell'ego trascendentale». ⁵ Che Husserl individui questo spazio di separazione, questa soglia dialettica nel corpo non è affatto fuorviante rispetto alla prospettiva che si vuole nella presente sede mettere in risalto, semmai vi è decisamente funzionale soprattutto per i suoi risvolti in ambito gnoseologico: il *Körper* come corpo fisico puro, ossia come ideale unità delle molteplici individualità corporee, presuppone già costituzionalmente a livello metafisico il *Leib*, la sua realizzazione singolare in corpo organico che lo differenzia da qualsiasi altra manifestazione corporea. ⁶ Il movimento dell'Altro in quanto *Leib*, nei confronti sia del *Körper* superindividuale che di qualsiasi altro singolo *Leib*, è in quest'ottica letto quindi come una «trasposizione appercettiva proveniente dal mio corpo». ⁷ È chiaramente, questo, solo un polo del processo dialettico, poiché ammette esclusivamente il movimento che scaturisce dall'io verso l'Altro e non viceversa. Qui dove si ferma Husserl riparte Lévinas, che in *Totalité et infini* inverte specularmente la direzionalità, rendendo l'evento appercettivo radicalmente sbilanciato a partire dall'Altro e rivolto conseguentemente verso il Soggetto. Se quindi «L'assolutamente Altro è Altri», ⁸ non solo l'io viene spossessato del proprio carattere intenzionale e relativizzato ad Ego reciprocamente funzionale, ma inoltre l'alterità è definita in maniera totalmente positiva, e la trasposizione appercettiva raggiunge il mio corpo provenendo da un altro. Ricoeur per primo ha poi giustamente osservato ⁹ come l'appercezione come moto riflesso generato nel Soggetto dall'Altro venga a questo punto ad estendere il processo meramente gnoseologico, implicando già una relazione morale, una reciprocità complementare tra i due poli, nel momento in cui l'Altro, provocandomi alla comprensione profonda dell'intima consanguineità dell'alterità esterna, significa così un'ingiunzione etica che muove alla responsabilità. La lettura di Ricoeur difatti, osserva Desideri, «trova un epilogo nell'analisi della coscienza come coscienza morale (*Gewissen*), dove, nella dialettica tra ipseità ed alterità, si rivela una "profonda unità" tra "l'attestazione di Sé" e "l'ingiunzione" che viene dall'Altro». ¹¹ Qui è lo snodo in cui si inserisce in maniera precipua l'oggetto della presente analisi. Da un lato si vuole in questa sede restringere il discorso generale sull'alterità come soglia critica in cui l'Altro in-giunge eticamente l'io; e si tratta quindi di focalizzare il rapporto di alterità tra *Kunstwerk* e *Kunstkritik* – ossia tra opera d'arte e critica letteraria. Dall'altro lato si intende approfondire una questione squisitamente estetica e però consanguinea all'ingiunzione etica dell'alterità: il problema dell'irrepresentabilità dell'Altro a livello artistico superato dalla rappresentazione velata del Bello da parte dell'io che si riconosce nell'Altro. L'autore che viene qui chiamato in causa è Walter Benjamin, nella sua personalissima lettura dell'opera e della vita di Goethe. Il nome che verrà dato a questo processo di lettura critica è "Immedesimazione Inespressiva". Uno dei cavalli di battaglia del Benjamin teorico letterario è certamente il rifiuto programmatico della *Einfühlung*, ossia dell'immedesimazione superficiale ma violenta da parte del soggetto lettore nell'oggetto da leggere, laddove in realtà il primo sovrapporrebbe forzatamente e ad hoc categorie interpretative proprie ad un'opera che verrebbe quindi ridotta a puro strumento inerte, privo di un reale contenuto e di una vita propria. Per Benjamin invece è proprio al contrario l'opera che chiama il critico futuro alla continua rilettura di essa: quanto più significativo è il suo "contenuto di verità" originario tanto più essa potrà offrirsi in maniera proficua ad una sempre rinnovata attualità. L'avvicinamento al testo da parte del Benjamin lettore e traduttore di Proust è, come ha

⁵ Desideri, cit. p. 75.

⁶ Cfr. Husserl, cit., pp. 114.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalità ed infinito*, Jaca Book 1980, p. 50.

⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Parigi 1991.

¹¹ Desideri, cit. pp. 76-77. Cfr. anche Ricoeur, cit. p. 409.

brillantemente notato Piazza,¹⁰ quello proprio del *mélange*, ossia della “mescolanza” o “contaminazione”. Si tratta di una forma di »disincantamento dalle convenzioni e di rovesciamento dei codici psicologico-morali e culturali in genere« che rimanda ad un »pensiero della complessità e dell'interdipendenza degli opposti che istituisce o rivela un luogo dove il linguaggio ha a che fare con l'alterità«. ¹¹ Tale concetto è il punto di partenza per la presente riflessione, che si propone quindi di indagare la lettura benjaminiana dell'opera e della vita di Goethe intese come »Umwertung der Tradition im Sinne einer “Wiederbelebung” ihrer unergründeten Bedeutungs- und eben Wirkungspotentiale zugunsten des bedrohten Horizonts der Gegenwart«. ¹² Il saggio benjaminiano *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925) è in questo senso il luogo in cui l'alterità, lungi dal venire “appropriata” in modo illecito e coatto, è piuttosto riletta e declinata in maniera originalissima ed esemplare in un *mélange* psicologico-dialettico che sovverte le norme morali, estetiche e culturali in senso ampio, per giungere quindi ad un particolare cortocircuito tra autore e lettore, passato e presente, opera e vita. Si proverà quindi a verificare come si tratti in questo caso, appunto, di una “immedesimazione inespressiva” che ha a che fare sostanzialmente col concetto di *Ausdruckslose*, quel troppo poco studiato “senza espressione” che qui si considera, invece, come l'immagine di pensiero più importante di tutto il primo Benjamin. Che la lettura benjaminiana del romanzo goethiano sia a sua volta forgiata da una sorprendente affinità elettiva tra critico ed autore, tra critica ed opera è cosa risaputa; come e perché ciò avvenga e quali conseguenze comporti per una critica letteraria di stampo marcatamente contemporaneo è quanto dovrà venire mostrato nella presente sede.

Il *Mélange* e l'alterità in Proust riletto da Benjamin

Com'è noto, Benjamin fu assiduo lettore di Proust, tradusse tra il 1925 ed il 1927 i volumi secondo, terzo e quarto della *Recherche* e fece più volte riferimento allo scrittore parigino nelle sue opere “francesi”. ¹³ La modalità di avvicinamento di Benjamin traduttore e critico letterario al Proust scrittore è esemplare ed assolutamente originale, riproponendo però una gamma di circostanze e procedure che già avevano caratterizzato qualche anno prima il suo commento e l'annessa esegesi dell'opera goetheana – ma al di là della precedenza temporale e dell'indubbia maggiore mole di lavoro dedicata a Goethe rispetto a Proust, ¹⁴ per il presente plesso di discorsi si considera l'intera riflessione elaborata intorno al vate tedesco come decisamente più strutturata, teoreticamente ricca e profonda in termini

¹⁰ Marco Piazza, *L'alterità e il mélange. Benjamin, Proust e il rovescio dei codici psicologico-morali e culturali*, in “Atque. Materiali tra Filosofia e Psicoterapia”, nr.7, 1993, pp. 177-196.

¹¹ Ivi, p. 177.

¹² Valentina di Rosa, *Ein deutscher Mensch. Goethes Profil aus Walter Benjamins Exilperspektive* in “Cultura Tedesca”, nr. 47/48: “Goethe. Libri e Viaggi”, Mimesis 2015, pp. 93-109 (qui p. 95).

¹³ Oltre ad alcune brevi recensioni dedicate esplicitamente a Proust, basti citare *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, piuttosto che *Das Passagen-Werk*.

¹⁴ Benjamin comincia il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe già nella primavera del 1921, lo termina nell'inverno dell'anno successivo per poi pubblicarlo in due puntate tra il 1924 ed il 1925 sui *Neue Deutsche Beiträge* di Hugo von Hofmannsthal. L'altra opera “goetheana” principale di Benjamin, ossia la raccolta di lettere immaginarie intitolata *Uomini Tedeschi*, e che verrà anch'essa trattata in questa sede relativamente al presente plesso di discorsi, lo impegna invece successivamente, negli anni 1931-1936. In realtà l'interesse benjaminiano per Goethe si manifesta anche in una cospicua serie di articoli e saggi, alcuni di dimensioni anche notevoli, con una costanza e ricorrenza che ne fanno un motivo d'analisi assolutamente centrale almeno in tutto il ventennio compreso tra il 1918 e la propria morte, occorsa nel 1940 a Port-Bou, sul confine franco-spagnolo. 17 Walter Benjamin, *Lettere*, Einaudi 1978, p. 127.

di pensiero e pratica di *Kunstkritik*. Per ora, però, conviene inizialmente soffermarsi brevemente sulla lettura benjaminiana dell'autore della *Recherche*.

Nella sua delucidazione del concetto di *mélange* come concetto filosofico-letterario proustiano e insieme dispositivo critico benjaminiano, Piazza mette giustamente in risalto sin da subito una delle dimensioni più caratteristiche del Benjamin critico letterario nei confronti dell'oggetto d'indagine, la quale chiama direttamente in causa la concezione dell'*alter ego* e dell'ingiunzione etica sin qui sviluppate. Nonostante il berlinese avesse già precedentemente letto l'opera di Proust, nel momento in cui si accinge alla traduzione avverte subito una fortissima affinità con l'autore, che nel prosieguo del lavoro si chiarisce sempre più come una profonda analogia d'idee ed intenti. Così scrive al fidato Scholem nell'estate del 1925, appena apprestatosi ad incominciare la traduzione del quarto volume:

[...] ti ho già detto come mi sia familiare il tipo di pensiero filosofico che si esprime nei suoi scritti. Ho sentito uno spirito molto affine al mio, in tutte le cose che ho letto. Ora aspetto con molta impazienza di vedere se e in che misura sarà confermata questa sensazione da un più stretto contatto con la sua opera.¹⁷

Pochi mesi più tardi, dopo che il progetto di traduzione s'è ampliato comprendendo anche il secondo ed il terzo libro della *Recherche*, Benjamin entra in maniera molto più specifica nel merito di questa affinità, ora chiaritasi distintamente. Un passo recante la data del 18 gennaio 1927 e contenuto nell'autobiografico *Diario Moscovita* recita:

Lessi da Proust la scena di lesbismo. Asja ne capì il selvaggio nichilismo, come Proust in certo modo si spinga nel salottino bene ordinato del piccolo-borghese, quello con la scritta "sadismo", e spietatamente faccia a pezzi ogni cosa, così che non resta più nulla della concezione pulita, accomodante del vizio, ma in ogni frattura il male mostra in modo lampante la sua vera sostanza, l'*umanità*, anzi la *bontà*. E mentre spiegavo questo ad Asja mi divenne chiaro quanto ciò coincida con le intenzioni del libro sul dramma barocco. Proprio come la sera prima, mentre leggevo da solo in camera mia e mi ero imbattuto nelle straordinarie pagine sulla Caritas di Giotto, mi era stato chiaro che Proust espone in esse una concezione che in tutto e per tutto coincide con ciò che io stesso ho cercato di riassumere nel concetto di allegoria.¹⁵

Tralasciamo per un momento il fatto che il richiamo al proprio sistema critico-filosofico chiami in causa il concetto di allegoria barocca, su cui si ritornerà più avanti in maniera confutatoria,¹⁶ e concentriamoci sulla specificità del contenuto testuale che segnala l'affinità spirituale tra l'interpretazione del critico e l'opera dell'autore: le scene di Montjouvain e della Caritas. Alla luce di queste dichiarazioni decisamente programmatiche da parte di Benjamin, Piazza opera un'acuta lettura dei due passi sopraccitati – quello del bacio saffico di Mademoiselle Vinteuil con la mascolina convivente mentre entrambe sputano sulla

¹⁵ Walter Benjamin, *Diario Moscovita*, Einaudi 1983, p. 111. Asja Lacis, regista lettone alla quale per qualche anno Benjamin fu profondamente legato, è considerata una delle figure che più hanno influito sulla cosiddetta "svolta marxista" di Benjamin tra la seconda metà degli anni Venti e la prima del decennio successivo.

¹⁶ Nella sezione successiva, dedicata alla lettura benjaminiana dell'opera e della figura di Goethe, si proverà a mettere collateralmente in risalto, come già accennato, anche quanto Benjamin stesso abbia, a nostro parere, in questo frangente precipuo, ma anche in molti altri luoghi della sua opera, più o meno consciamente "camuffato" l'*Ausdruckslose* teorizzato per la prima volta nel saggio *Goethes Wahlverwandtschaften da Allegorie*, così come l'ha esposta nel celebre *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Per un'approfondita analisi di come il filosofo berlinese abbia a più riprese egli stesso "sopravalutato" il proprio concetto di Allegoria a discapito del precedente e, secondo noi, ben più formato motivo del "Senza Espressione", si rimanda al recente studio: Fabio Antonio Scignoli, *La vita oltre l'opera. I concetti della Kunstkritik di Walter Benjamin negli anni 1919-1925*, Artemide 2014.

fotografia del di lei defunto padre, e quello della fulminea rammemorazione dell'affresco giottesco – relazionando il concetto proustiano di *mélange* con quello benjaminiano di *Allegorie*. Nel primo caso si tratta, da parte di Proust, di un'elegante analisi psicologica di una devianza sociale che scoperchia il vaso di Pandora della pudicizia benpensante borghese e rovescia violentemente i codici morali del tempo. La peculiarità di questo processo sta però nel mettere in evidenza l'impossibilità di fornire un giudizio etico univoco che risulti da una rappresentazione rigidamente mimetica. Laddove difatti, «di là dall'apparenza, nel cuore della signorina Vinteuil, il male, sul principio almeno, non fu certo allo stato puro [*sans mélange*]»,¹⁷ nella visione apparentemente indiscutibile della scena di sadismo categoricamente condannabile si aziona in realtà una dialettica ben più problematica tra le due polarità dell'Ego virtuoso accostumato e conforme alla norma socio-culturale e dell'alterità della contravvenzione viziosa, che peraltro rimane inconscia nel Soggetto che non riesce, avvenuta l'unione che dissacra la norma, a riconoscersi nell'alterità comunque esperita. Le due polarità entrano fuggacemente in contatto invertendo la direzionalità canonica Ego-Altro, senza che tuttavia il loro incontro venga armonizzato o quanto meno simbolizzato catarticamente, poiché in Mademoiselle Vinteuil «[...] non era il male a darle l'idea del piacere, ad apparirle attraente: era il piacere a sembrarle perverso».¹⁸ Non si realizza l'ipseità nel gioco di forze tra i due poli; non si giunge quindi ad un *mélange* pacificamente a tutto tondo, e «la decostruzione proustiana delle leggi psicologico-morali convenzionali ci rivela dunque che è l'indifferenza alle sofferenze, ovvero la crudeltà ad essere la vera sostanza del male, la sua "umanità", [...] che l'alterità (morale) è sempre in noi, ma per una questione di comodo e di abitudini sociali facciamo di tutto per esentarci dal fare i conti con essa».¹⁹

La corrosiva profondità critica proustiana è in questo senso estremamente affine, a detta di Piazza, con lo sguardo allegorico teorizzato da Benjamin nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, che determina una simile coimplicazione delle polarità apparentemente contrapposte di Ego ed *alter ego*, ed allo stesso tempo una medesima critica della suddetta dialettica. L'Allegoria benjaminiana rappresenta la realtà con un rovesciamento "doppio", ossia come allegoria di un'altra realtà di cui è essa stessa allegoria, per diventare quindi nella sua rappresentazione apparente il totalmente Altro da Sé Stesso, pur mantenendo paradossalmente in risonanza di coimplicazione i due fulcri del movimento rappresentativo – si pensi qui ai simboli di morte dei drammi barocchi (il teschio, l'intrigante, il cielo pesante e minaccioso, il meditabondo, la malinconia, il sovrano irresoluto o quello infiammato dalla follia) che presentano già in sé una dialettica eccentrica tra quanto è figurato nell'espressione, le intenzioni soggettive che lo hanno prodotto e i suoi autonomi significati, generando così uno scacco del simbolico che rende il soggetto lacerato in maniera apparentemente insanabile, ma che proprio a partire da questa eccentricità significativa può paradossalmente realizzare una nuova unione concretissima di senso. La quale affinità tra i due procedimenti parrebbe ancora più evidente nel secondo passo proustiano qui citato, dove una sguattera incinta aziona in Swann prima ed in Marcel poi il riferimento memoriale involontario all'affresco padovano di Giotto. Anche in questa rammemorazione, però, l'appercezione indotta dall'alterità innesca una dialettica bipolare che, rovesciando i consueti codici psicologico-estetici, instaura un *mélange* paradossale e dissonante nel rapporto tra interno ed esterno. Si tratta nello specifico di una sorta di impenetrabilità fisiognomica dei personaggi dell'azione in larga parte consimile alla *facies hyppocratica* che è il volto proprio

¹⁷ Michel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, Einaudi 1978, p. 174.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Piazza, cit. p. 183.

dell'Allegoria benjaminiana. La sguattera, a differenza della Vergine mariana, si tasta il ventre rigonfio non per una piena consapevolezza del peso morale della propria maternità, ma per il complicato intralcio che il fardello fisico le arreca; alla stessa maniera anche «il pensiero degli agonizzanti è volto verso il lato effettivo e doloroso» della morte in sé, e non quello compassionevole della partecipazione all'epifania divina nell'umano che si manifesta nella *Caritas*, e così pure le «incarnazioni veramente sante della carità attiva» nel quadro proustiano sono invece pervase da un'aura «indifferente e brusca di chirurgo frettoloso». ²⁰ Si tratta a tutti gli effetti di un'apparente partecipazione, o meglio di una partecipazione che apparentemente non risulta compartecipativa, laddove l'apparenza fisiognomica esterna è evidentemente in opposizione all'intimità spirituale interna, rovesciandosi totalmente nel proprio opposto per rivelare il nesso col polo opposto, coll'assolutamente Altro con cui è in realtà in un legame di consustanziale coimplicazione. La virtù è quindi, anche qui, «partecipata dall'animo di un essere che sembra indifferente a quella virtù»: è una «partecipazione che in apparenza non risulta tale – equivalente ad una presa del simbolo non come tale, ma come qualcosa di "reale"». ²¹

Il brano della *Caritas* sul versante estetico e la scena di sadismo consumatasi a Montjouvain su quello culturale rivelano quindi un procedimento che innanzitutto, nello smascheramento delle apparenze morali e culturali si offre come strumento di una *Traditionskritik* che è in tutto e per tutto affine al tentativo benjaminiano di rovesciamento e rivalutazione attualizzante dei codici tradizionali. In secondo luogo assolutamente analoghe sono le dialettiche di *mélange* e coimplicazione delle polarizzazioni che l'ingiunzione etica dell'alterità chiama in entrambi in causa. Ciò che si vuole ora portare all'attenzione è però come tutto ciò si realizzi, in Benjamin, molto più che nella lettura di Proust piuttosto nella rilettura dell'opera e della vita di Goethe. Qui il *mélange* dialettico diventa *immedesimazione inespressiva* della vita del lettore nell'opera dell'autore, e l'alterità si rivela non solo già presente nell'io, ma soprattutto l'Ego si riconosce necessariamente coimplicato ed addirittura già inespressamente compresente nell'Alter. Qui sta a nostro parere lo scarto sostanziale che la paradossale polarizzazione inversa, la circolarità accogliente dell'*alter ego* come soglia critica dell'*Ausdruckslose* opera rispetto all'ancora almeno parzialmente solipsistico inabissamento nella profondità del Sé dell'*Allegorie*.

Goethe, Benjamin e Ottilie: le Affinità elettive e l'immedesimazione inespressiva

Ben lungi dalla canonica rappresentazione dell'autore come "vate olimpico", emblema personificato della *Entsagung*, della abnegazione esistenziale del "poeta di stato", manifesto e modello eccellente della *Kultur* nazionale e dell'*Ethos* di un popolo, l'interpretazione benjaminiana del "vecchio Goethe" (1788-1832) si stacca programmaticamente da ogni altra visione classica del poeta dopo il suo ritorno a Weimar. Con il consueto fiuto per le costellazioni liminari, per i momenti di passaggio e crisi, gli *Jetztzeiten* del decorso storico-filosofico, Benjamin legge in Goethe soprattutto l'inquieta angoscia primo-ottocentesca per il tramonto del *Klassizismus*, piuttosto che il vertice armonico del pensiero ufficiale che srotola all'apice della maturità la propria celebrativa auto-narrazione. È innanzitutto il rifiuto della tipizzante interpretazione di tanta *Lebensphilosophie* di fine secolo ripresa e rielaborata poi all'interno del cenacolo di Stefan George – la visione "eroizzante" di Goethe restituita tra gli altri da Gundolf, Wolters, Kantorowicz e Meyer, solo per citarne alcuni. In essa, sostiene

²⁰ Ivi pp. 88-89 *passim*.

²¹ Piazza, cit. pp. 184-185.

Benjamin, si annida il «proton pseudos [πρῶτον ψεῦδος] di quasi tutta la moderna filologia (di quella, cioè, che non si basa ancora sull'analisi delle parole e dei contenuti)», secondo un metodo che, cercando di «esporre il divenire dell'opera nel poeta in base a una schematica "essenza personale" e a una vuota e inafferrabile "esperienza di vita"», a partire da questi vaghi concetti di esperienza ed esistenza del poeta risponde al tentativo «se non di dedurre l'opera come prodotto, almeno di avvicinarla all'intelligenza dei pigri». ²² Che Benjamin avesse certamente motivi personali strategici per porsi in maniera critica e confutatoria nei confronti di tali eminenti posizioni, che tra l'altro costituivano all'epoca la vulgata ufficiale negli studi coevi sullo scrittore francofortese, è indiscusso: egli voleva proporre una lettura innovativa ed originale nel panorama della ricezione goethiana del primo Novecento. Tuttavia l'istanza puramente estetica ha evidentemente un'indiscussa preponderanza, trattandosi di questioni centrali per il pensiero filosofico in generale, la cui rilevanza nella concezione benjaminiana di *Kunstkritik* è d'altro canto assolutamente ineludibile. Una lettura come quella di Gundolf o degli altri adepti del circolo georghiano è per Benjamin da rifiutare programmaticamente, in quanto creerebbe prima di tutto confusione tra l'opera nella sua autonomia e la vita dell'autore, confondendo in maniera totalmente arbitraria l'una nell'altra e sfumandone pericolosamente i confini ed i tratti distintivi. Goethe verrebbe così presentato come poeta olimpico, onnipotente creatore, maieuta in pieno controllo della propria opera come proiezione artistica di una vita sublime, giustificando banalmente la prima come inerte prodotto mimetico che debba render giustizia alla seconda, o che comunque solo a partire da questa possa trovare le proprie giustificazioni. Vi è poi una terza motivazione alla base dell'innovativa originalità dell'interpretazione benjaminiana, che a ben vedere può essere considerata sintetica delle prime due e che ha a che fare in maniera preponderante con l'attualità più urgente. La lettura georghiana eroizzante di Goethe è per Benjamin non solo deontologicamente arbitraria e faziosa, ma oltretutto politicamente reazionaria e pericolosa: fare del maggiore letterato della storia della letteratura tedesca un imponente modello di statuaria germanicissima potenza creatrice risponde più o meno involontariamente, ma non per questo in maniera meno virulenta, ad una concezione esclusivamente estetizzante dell'arte da un lato, ad una strisciante ideologia di dominio dall'altro. La ri-lettura di ciò che è stato, ma che ancora si offre ad un potenziale di enorme risonanza nell'oggi, deve invece essere atto militante di resistenza alla violenta azione manipolatrice di appropriazione illegittima del potere autoritario. ²³ In ogni momento significativo della storia, il critico letterario, vero e proprio "stratega nella battaglia letteraria", deve confrontarsi col pericolo che incombe sulla tradizione, ossia quello di venire indebitamente manipolata, mortificata ad hoc ed in maniera funzionale ed arbitraria. Il suo approccio sarà piuttosto quello dell'avvicinamento al più o meno recente passato tramite la critica della sua trasmissione ufficiale; il suo scopo quello del ravvivamento e della ri-attualizzazione della tradizione, per concederle la salvezza. ²⁴ In questo senso rivitalizzare in maniera insieme etica e produttiva l'opera e la figura goetheane richiede perciò innanzitutto una previa transcodificazione dell'immagine canonica e ufficiale del vate della *deutsche Kultur*, una «kritische Distanzierung vom Genie-Kult der Dichter und Helden der Nation [...], dem

²² Walter Benjamin, *Le affinità elettive* in "Angelus Novus", Einaudi 2006, pp. 163-243 (qui p. 194). Questo saggio sul romanzo goethiano verrà d'ora in poi indicato con la sigla "AE".

²³ È quanto annota giustamente Valentina di Rosa, laddove dice: »Aus der Perspektive der Emigration galt ihm [Benjamin, nda] die Re-Lektüre des „Gewesenen“ als umso dringender Akt des antifaschistischen Widerstands – als Verteidigung der Toten gegen die manipulierende Macht der Sieger« (di Rosa, cit. p. 95).

²⁴ Cfr. sempre di Rosa: »Im Zusammenhang mit den Chiffren „Gefahr“ und „Rettung“ artikulieren die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* die Frage nach des Umgangs mit dem kulturellen Gedächtnis als neuralgische Aufgabe bzw. als Politikum schlechthin« (ibid.). 29 Ivi, p. 100.

nicht nur durch die exaltierte „Blubopropaganda“ des Regimes, sondern auch durch die reaktionäre Gesinnung der akademischen Eliten gefrönt wurde». È appunto, oltre all'opposta concezione del rapporto tra autore ed opera, soprattutto l'intuizione del margine di applicabilità e nefasta strumentalizzazione politica che una determinata visione estetizzante porta pericolosamente con sé. Da qui il rifiuto netto delle «tendenziöse Mystifizierungen der GeorgeSchule[...], das manipulierende Bild der Klassik als „vaterländische Dichtung“, die Verherrlichung der germanischen Tradition als „Heilsgeschichte des Deutschen“, der Hang zum „gefährlichen Anachronismus der Sektensprache».²⁹ Benjamin si distanzia così programmaticamente dalla patetica simbolizzazione del poeta Goethe come eroe della nazione tedesca, per puntare invece al recupero della dimensione più intima dell'uomo Goethe. Il focus viene decisamente spostato dalla glorificazione colossale e monumentale alla rappresentazione dell'individuo nella sua genuina quotidianità, nella sua finanche triviale esistenza. Al poeta di Weimar viene ascritto quindi, nella restituzione benjaminiana, il ruolo di outsider isolato e scomodo nel suo rapporto con l'ufficialità istituzionale, di anziano rimuginatore tutt'altro che scevro di dubbi ed angosce nel dialogo di ogni giorno col proprio animo. In opposizione all'esaltato culto della personalità che muove i panegirici georghiani, Benjamin scruta invece, con la solita attenzione micrologica che gli è propria, la «Dimension des Menschlichen eher im Bereich des Unscheinbaren [...], wobei der

Hauptaugenmerk nicht so sehr dem öffentlichen Wirken als vielmehr dem intimen, bescheidenen Rahmen der alltäglichen Existenz gilt».²⁵ Non vi è alcuna mitizzazione dell'uomo né tanto meno dell'opera, che vorrebbe porre entrambi su un piedistallo sovrelevato, in fin dei conti per distanziarli mantenendo l'illusione di tenerli sempre a portata di mano. È piuttosto un avvicinamento per affinità, che puntando alla vita vera presuppone una sorprendente ed esemplare concordanza di categorie estetiche e valori etici. La vita spirituale di Goethe è posta in primo piano nella propria *Beschränktheit*, nella sua limitata ma profondissima individualità, che proprio per questo motivo si innalza dalle anguste pastoie interpretative filo-nazionalistiche, per giungere ad un elevato orizzonte di ben più ampio respiro, europeo ed universale – come verrà dichiarato esplicitamente da Benjamin qualche anno più tardi nel magistrale carteggio fittizio *Deutsche Menschen* (1936). Il vecchio Goethe è già, nella lettura benjaminiana delle *Wahlverwandtschaften* (1809), «den kongenialen

Kronzeugen einer deutsch-europäischen Intelligenz, deren Humanismus sich an keine Volkszugehörigkeit orientiert, sondern sich als kritische Geisteshaltung und ästhetische Disposition versteht».²⁶ Come ciò presupponga una velata ma essenziale affinità fra tratti stilistici dell'opera, criteri estetici dell'autore ed inclinazioni personali dell'interprete verrà ora messo in luce, per meglio definire quella personale identificazione del commentatore con la materia trattata che finora abbiamo definito “immedesimazione inespessiva”.

Il saggio *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924)²⁷ non è solo un'acutissima analisi del romanzo goetheano, nonché un'originalissima interpretazione globale dell'intera fase weimariana del vecchio Goethe; esso è a ben vedere soprattutto un vero e proprio trattato teorico ed un esempio magistrale di *Kunstkritik* come critica artistica soggettiva. Se per Benjamin la critica d'arte (con la quale accezione il filosofo berlinese intende sempre in primo

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁷ Benjamin comincia la stesura del saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe nella primavera del 1921 a Berlino, due anni dopo essersi laureato a Berna con una tesi sul concetto di critica nel primo Romanticismo tedesco, e la termina nell'inverno del successivo 1922, ossia pochi mesi prima di cominciare a dedicarsi al lavoro sul *Dramma Barocco tedesco*. Il lavoro viene pubblicato in due puntate nel 1924 sui *Neue Deutsche Beiträge* di Hugo von Hofmannsthal.

luogo “arte letteraria”) è essa stessa pure espressione pienamente artistica, questa diventa inoltre il luogo in cui si realizza un *mélange* dialettico che rispecchia il disincantamento dai codici morali-culturali col rovesciamento dei canoni estetici tradizionali già visto in Proust. Nel saggio su Goethe ciò però è realizzato in maniera ancora più estrema ed esemplare. In primo luogo per il fatto che dichiaratamente anticonvenzionale rispetto ai valori morali e sociali dell’epoca è già la stessa materia “scabrosa” del romanzo (l’amore fedifrago e l’infedeltà coniugale che determinano la rovina dell’unione matrimoniale ed il suicidio); quindi l’interpretazione “umanizzante” della figura del vecchio Goethe qui proposta da Benjamin è assolutamente controcorrente rispetto all’interpretazione ufficiale generalmente diffusa ad inizio Novecento tra gli studiosi goetheani; infine nella sua critica all’opera di Goethe Benjamin radicalizza il leitmotiv primo-romantico della critica come *Vollendung*, necessario “completamento” dell’opera, facendo deflagrare un nucleo intimo e velato dell’opera d’arte, che nella teorizzazione benjaminiana presuppone la vita al di là dell’opera stessa. In questo senso, si vedrà ora, Benjamin lettore di Goethe è anche allo stesso tempo Benjamin lettore di se stesso. La modalità secondo la quale Benjamin critico letterario si rapporta all’opera trattata è come detto una sorta di avvicinamento progressivo che in maniera latente tende, specialmente negli snodi cruciali dell’argomentazione, all’immedesimazione non manifesta, ma che indubbiamente risuona armoniosa dietro le quinte – e tutto ciò nonostante e contrariamente a svariate dichiarazioni programmatiche dell’autore stesso contro certa *Einführung* di scuola diltheyana. Il presupposto metodologico di questo movimento costante ed infine “perforante” del nucleo più intimo dell’opera (propria ed altrui) è una *werkimmanente Kritik* di derivazione marcatamente romantica. Si tratta di una prassi critica immanente in un duplice senso: non solo procede alla valutazione dell’opera letteraria prelevando da essa i criteri ed i motivi della propria riflessione; ma inoltre, proprio a partire da questa assimilazione, da questa *trasposizione* che muove non dall’Io (l’orizzonte di pensiero del critico) bensì dall’Altro (il “mondo dell’opera”, prima ancora di quello del suo autore) costituisce in realtà un sistema circolare di immagini di pensiero e concetti ricorrenti, nell’iterazione dei suddetti elementi e nel costante richiamo tra di essi internamente alla propria opera critica globale. Il perno di questo movimento peculiare di una così particolare prassi critica è, come dichiara Benjamin stesso, quello dell’*affinità* – già sentita e dichiarata nei confronti di Proust, ma che ora con Goethe diventa lo strumento con cui inscenare un vero e proprio spettacolo di critica meta-testuale. Bernd Witte l’ha definita “critica allegorica”, vedendo a buon diritto già pienamente dispiegati nel saggio *Goethes Wahlverwandtschaften* tutti i concetti di teoria ed i dispositivi analitici che dovrebbero essere stati messi in campo, stando alla vulgata della ricezione benjaminiana, solo successivamente, ossia nel trattato *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.²⁸ Sempre Witte, parlando peraltro sempre del lavoro su Goethe, intende appunto questa modalità riflessiva come sintesi tra una critica immanente dell’opera in senso stretto, ossia in quanto spiegazione del testo reso comprensibile attraverso l’esplicitazione dei suoi contenuti propri, ed una critica di tipo valutativo (*evaluative Kritik*), in sostanza come costruzione liberamente creativa di una

²⁸ Cfr. Bernd Witte, *Einleitung* in ID., *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, 1976, p. X: «Denn aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint nicht das Trauerspielbuch als das entscheidende Werk der Frühzeit, sondern der Wahlverwandtschaften-Essay. In ihm hat Benjamin zum ersten Mal die ihm eigene Methode der allegorischen Kritik erarbeitet und damit die symbolische Kunstauffassung, wie sie seit der Goetheschen Kunstperiode in der deutschen Literatur vorherrschend war, kritisch vernichtet. Zugleich stellt und beglaubigt hier die Kritik den Anspruch, selber Kunst zu sein, ein Vorgang, dessen geschichtsphilosophische Relevanz zu untersuchen ist. Das Trauerspielbuch hat die Positionen des früheren Essays geklärt und systematisiert, aber es hat ihnen – bis auf die Einbeziehung des kritischen Subjekts in die Reflexion – nichts grundsätzlich Neues hinzugefügt».

connessione significativa estetica, storica e morale, le cui premesse siano in realtà apparentemente indipendenti dall'opera criticata. Proprio qui però si installa la scintilla dell'affinità che accende l'immedesimazione inespressiva.²⁹

Passiamo ora quindi al cuore della presente riflessione, ossia all'analisi testuale del saggio sul romanzo di Goethe *Die Wahlverwandtschaften*³⁰: «Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento».³¹ Così chiosa la parte terminale dell'*incipit* delle *Goethes Wahlverwandtschaften* di Benjamin, che sin dall'inizio della trattazione instilla, nell'argomentazione precipua riguardo al testo goetheano, tracce di una teoria critica che allude indiscutibilmente ad una dimensione dell'alterità consustanziale allo statuto dell'interprete. L'approccio del critico è da subito privato di qualsiasi pretesa soggettivistica nel senso violento dell'appropriazione dall'esterno: il commento è già esso stesso un'ingiunzione etica che muove dall'*alter ego*, che il soggetto percepisce come trasposizione proveniente dal proprio corpo. La similitudine del paleografo viene poi immediatamente ampliata da due successive caratterizzazioni tipizzanti, che la portano a sfociare nella piena metafora misterica; esse alludono sempre ad una disciplina della lettura esegetica già indirizzata nel senso del paradossale tentativo di rappresentare quel *quid* di irrepresentabilità che sta alla base della dialettica di vita ed opera:

Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto.³⁷

Al di là dell'apparente opposizione binaria dei "tipi" in gioco, in realtà si deve qui parlare di un'immagine unitaria: quella del paleografo-chimico-alchimista, figura in sostanza una e trina, coincidente col critico in senso lato. Essa sancisce quella necessità del commento al

²⁹ Cfr. Ivi, pp. 92-93: «Die dritte Art der Interpretation läßt sich als Synthese der beiden vorhergehenden verstehen. Sie baut einen neuen Bedeutungszusammenhang auf, indem sie zugleich den Determinationszusammenhang des kritisierten Textes als formales Zeichengefüge reproduziert. In diesem Sinne ist sie zuvor in Analogie zur Metapher als spezielle Konterdetermination definiert worden. [...] Das heißt, sie transzendiert die Grenzen dessen, was traditionellerweise als Interpretation angesehen wurde, da die Beziehung auf den kritischen Text für sie nur noch ein technisches Hilfsmittel ist, um die eigene Meinung zum Ausdruck zu bringen. So kann sie zwar auch gelesen werden als Text über einen Text, das heißt als Text, der die Rezeption des Urtextes steuern will. [...] Der schöpferische Charakter dieser Art von Kritik ist in ihrer Unabhängigkeit gegründet. Unabhängigkeit einerseits vom Leben und damit von der Banalität ungeformter Realität, von der sie sich durch die Kunst, ihren alleinigen Gegenstand, geschieden weiß; Unabhängigkeit aber auch von dieser ihrer vorgeblichen inhaltlichen Bindung an die Kunst. Denn die schöpferische Kritik behandelt das Werk nur als "Anregung", als "Ausgangspunkt zu einer neuen Schöpfung". Deshalb ist sie die reinste, weil freieste und spielerischste Ausdrucksform der eigenen Subjektivität».

³⁰ *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*) è il quarto romanzo di Goethe, pubblicato nel 1809, vent'anni dopo il suo definitivo ritorno a Weimar e poco più di vent'anni prima della morte. Il titolo allude all'affinità chimica, proprietà di alcuni elementi chimici, per la quale essi hanno la tendenza a legarsi regolarmente con alcune sostanze invece di altre. Il romanzo goetheano racconta similmente la vita di una coppia felicemente sposata, nella piena e d'armoniosa maturità della loro vita. Eduard e Charlotte però, dopo aver invitato a convivere presso la loro villa un caro amico di lui (der Hauptmann, ossia "il Capitano") e la nipote di lei (la giovane, bellissima Ottilie), vanno inesorabilmente incontro al disfacimento della propria relazione – causato dalla formazione di due nuove coppie (Eduard ed Ottilie, Charlotte ed il Capitano), che in brevissimo tempo si divideranno anch'esse per colpa di una serie di eventi avversi, che faranno terminare la storia in modo tragico.

³¹ AE, cit., p. 164.

testo come presupposto alla sua critica già prefigurata da Benjamin nella dissertazione *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), ma ne chiarifica ora ulteriormente le intenzioni programmatiche nel riferimento alla dimensione non scritta e allusa del testo. Tale allestimento propedeutico permette di chiarificare la natura del legame intrinsecamente storico alla base dei due contenuti dell'opera – quello reale superficiale e quello di verità celato. Inoltre l'autore segnala già la contiguità essenziale della critica all'opera e quella analoga della verità ai *Realien* rappresentati in quest'ultima, che devono essere delucidati dall'approccio commentario. È in questo punto un'ulteriore chiarificazione metodologica che però entra già prepotentemente nello specifico della ricezione originaria particolarissima dell'oggetto della presente analisi, laddove si accenna immediatamente al peculiare contesto del primissimo Ottocento tedesco, quando «si sviluppò quella corrente del Classicismo che cercava di cogliere non tanto l'elemento etico e storico, quanto piuttosto quello mitico e filologico. Non alle idee in sviluppo, ma ai contenuti formati, come li custodivano vita e linguaggio, si rivolgeva il suo pensiero». In questa fulminea ricostruzione dell'alveo sorgivo in cui fu accolto il romanzo goetheano Benjamin segnala già le proprie intenzioni metodologiche e ne chiarisce, letteralmente, i contenuti, sostenendo che «se il nuovo contenuto reale presente nelle opere della vecchiaia di Goethe sfuggì ai suoi contemporanei, [...] ciò dipese dal fatto [...] che la ricerca stessa di questo contenuto era loro estranea». «Quanto fosse chiaro, nei più alti spiriti dell'Illuminismo», precisa poi Benjamin, «il presagio del contenuto o l'intelligenza della cosa, e come anch'essi fossero tuttavia incapaci di sollevarsi all'intuizione del contenuto reale, appare evidentissimo nella questione del matrimonio», ossia del motivo attorno al quale ruota effettivamente la vicenda del romanzo. «Di fronte ad esso – prosegue il berlinese – si manifesta insieme per la prima volta, nelle *Affinità elettive* di Goethe, il nuovo atteggiamento del poeta, rivolto all'intuizione sintetica dei contenuti reali».³²

Il fatto che Benjamin neghi fin dall'inizio l'identificazione del matrimonio col contenuto reale dell'opera (esso sarebbe piuttosto un "presagio" di esso), ha certamente uno scopo che nell'ottica dell'autore si può definire di natura pratica, che come già s'è visto è quello di distanziarsi recisamente dalla critica coeva. Ma esso risponde inoltre alle caratteristiche generali dell'idea benjaminiana di *Kunstkritik*. Il *Sachgehalt*, riprendendo la famosa metafora dell'autore appena citata, è in effetti più cenere che legno, trattandosi per Benjamin molto più di un primo grado di significato nascosto piuttosto che di un livello superficiale di materia scritta. Questo contenuto reale non coincide direttamente con ciò che appare esternamente, ma risulta già almeno in minima parte dal lavoro progressivo di commento, come corrosione di un nocciolo esterno di pura ma ineludibile apparenza. Non si tratterebbe quindi di quanto appaia subito dinanzi agli occhi come immagine superficiale della narrazione, ma di ciò che quest'immagine può significare ad una comprensione seconda, che penetri oltre il necessario suggello superficiale. Prosegue infatti poco l'autore con la metafora del "sigillo", che precisa, generalizzandolo, il rapporto contenutistico sinora messo in risalto. Questa ulteriore immagine lascia inoltre presagire anche già il riferimento ineludibile all'elemento insieme simbolico e segreto del "reale" contenuto reale, se così possiamo dire, dell'opera d'arte: di quello che Benjamin chiama "contenuto di verità". L'indicibilità di quest'ultimo ha un costitutivo *péndant* tecnico nella sua irrapresentabilità, che dovrà essere invece allusa – nell'orizzonte ideologico di Benjamin – nel continuo riferimento dialettico alla vita:

Decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa custodisce. Come la

³² Ivi, p. 165.

forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, così il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del suo contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo nell'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale.³³

Il rifiuto del matrimonio come contenuto reale del romanzo presuppone quindi, in quest'ottica, anche una considerazione generale sullo statuto dell'opera d'arte che fa diretto riferimento al suo "sigillo", al "segreto" che da un lato salda i *Realien* al contenuto di verità, e che dall'altro ricava però all'opera stessa un margine di azione libero rispetto a sovrapposizioni di pensiero successive. La vita dell'opera è, secondo Benjamin, assolutamente sciolta dai legami etici e morali come consueti metri di giudizio umani, e dev'essere analizzata sin dall'inizio secondo parametri immanenti puramente estetici. Si tratta di una concezione generale sull'arte che definisce l'opera come alterità pura, *alter ego* non oggettivabile bensì già essa stessa soggetto che muove l'io al commento all'opera singola, da cui si può però persino ambire a trovare una verità che trascende ogni individualità della riflessione sul Sé. Questo ritrovare la propria individualità nell'unità cui rimanda ogni opera d'arte è per Benjamin il vero e proprio mistero dell'arte in generale, che rimanda necessariamente alla vita sigillata nell'opera singola. Per questa particolarissima immedesimazione necessaria, per questa sorta di universalizzazione della singolarità tramite l'individualizzazione stessa, ogni giudizio valoriale o morale sull'opera d'arte non solo non ha alcun senso, ma è addirittura arbitrario. Così «i personaggi di un'opera poetica non devono mai essere sottoposti a una valutazione etica».³⁴ Piuttosto «la filosofia morale deve provare rigorosamente che il personaggio fantastico è sempre troppo ricco e troppo povero per sottostare a un giudizio morale. Questo può aver luogo solo su uomini reali»,⁴¹ nella stessa misura in cui nella lettura benjaminiana del *mélange* psicologico-morale in Proust è già un rovesciamento dei codici etici del tempo. Qui in Goethe riletto da Benjamin, però, quest'aspetto non può essere isolato dal discorso attorno al rapporto tra bellezza, apparenza e verità dell'opera: nell'immedesimazione critica nell'opera poetica il *mélange* è già necessariamente implicato in un disincantamento dalle consuete coordinate estetiche. Alludendo alla costruzione per parallelismi ed anticipazioni, all'architettura circolare ineccepibile di cui Goethe ha con tecnica magistrale dotato la struttura superficiale delle *Wahlverwandtschaften*, Benjamin annota a questo punto, per la prima volta esplicitamente nella propria analisi, quanto l'immedesimazione nell'alterità debba, per poter penetrare nel nucleo di verità dell'opera, muovere da una vera e propria affinità e finanche parentela spirituale che l'Ego deve già condividere con l'*alter ego*. «Nei tratti più segreti – così il berlinese – l'opera è intessuta di questo simbolismo. Ma solo il sentimento a cui esso è familiare è in grado di accogliere senza sforzo il suo linguaggio, mentre alla visione oggettiva del lettore si presentano solo bellezze scelte».³⁵ Il perfetto, matematico simbolismo della morte che struttura e permea il romanzo è stato chiaro fin dagli albori della sua ricezione originaria praticamente a qualsiasi recensore e commentatore dell'opera goetheana:

³³ Ivi, p. 166.

³⁴ Ivi, p. 172.

³⁵ Ivi, p. 174.

Gundolf, Meyer e gli altri georghiani “eroizzanti” l’hanno letto come pura tecnica autoriale che risponde ad una tipizzazione stilistica; Abeken, Solger e svariati altri pruriginosi timorati di dio vi hanno invece scorto un’esibizione di cattivo gusto di modelli morali corrotti risolti nella punizione provvidenziale. Benjamin invece supera entrambe le analisi di parte saldandole assieme – *mélange* psicologico che è insieme etico ed estetico – ma liberandole totalmente dal fardello di dover dipendere dalla soggettività autoriale: si tratta, per lui, di una caratteristica assolutamente essenziale dell’opera poetica, perfino al di là delle intenzioni e della piena coscienza dell’autore stesso. Respingendo le interpretazioni cristianeggianti operate da Abeken e Solger riguardo alla morte di Ottilie vista come eroico sacrificio da martire, Benjamin annota come «ad entrambi gli autori doveva sfuggire del tutto il nocciolo della vicenda, poiché essi non muovevano dall’insieme della narrazione, ma dal carattere dell’eroina».³⁶ Con la quale osservazione non solo si sospende, come accennato poco fa, il giudizio etico sul personaggio; ma si apre anche la strada ad una visione d’insieme e a sé stante dell’opera, più precisamente al riferimento al suo contenuto reale – ciò che Benjamin chiama *das Mythische*. Egli difatti prosegue:

Solo nel primo caso [quello in cui si contempla l’insieme della narrazione, *nda*] la scomparsa di Ottilia si rivela inequivocabilmente come sacrificio. Che la sua morte – se non nell’intento del poeta, certo in quello più risoluto della sua opera – sia un sacrificio mitico, è provato all’evidenza da una doppia considerazione. Anzitutto, non solo è contrario al significato della forma di romanzo avvolgere nell’oscurità più completa la decisione in cui la natura più profonda di Ottilia dovrebbe esprimersi più che altrove; no, sembra estraneo anche al tono dell’opera il modo brusco, quasi brutale, in cui si rivelano i suoi effetti. Ma poi, ciò che quell’oscurità nasconde, risulta chiaramente da tutto il resto: la possibilità, anzi la necessità del sacrificio secondo le più profonde intenzioni del romanzo. Onde Ottilia non perisce solo come “vittima della sorte” (per tacere che essa realmente “si sacrifichi”) ma – in senso più preciso e più spietato – come capro espiatorio dei colpevoli. Poiché il castigo, nel senso del mondo mitico evocato dal poeta, è sempre stato la morte degli innocenti. Ecco perché, nonostante il suicidio, la morte di Ottilia è quella di una martire, che lascia ossa miracolose.³⁷

Se, come ha notato per primo Adorno, la tensione tra mito ed antimito (ossia tutto ciò che al primo si oppone o viene contrapposto) è il *leitmotiv* dell’intera attività di Benjamin,³⁸ il saggio sulle *Wahlverwandtschaften* è il primo lavoro in cui il berlinese tratta in maniera sistematica e distesa il concetto. Per quanto si tratti di un motivo largamente diffuso nel contesto tedesco tardooctocentesco e primo-novecentesco, nello specifico però il *Mythos* negli studi benjaminiani esula sin da subito dall’ambito dell’indagine strettamente archeologica sulla classicità, per inserirsi invece esplicitamente nella riflessione propriamente critica. *Das Mythische* in Benjamin non è semplicemente una fase determinata dell’ambito della *Tragödie* greca, bensì un concetto universale che si insedia in maniera diretta nel cuore della sua stessa idea di *Kunstkritik*. Il mito (o meglio, “il mitico”) di cui l’autore tratta sin dai primissimi studi della seconda metà degli anni Venti è un *Begriff* nel senso più benjaminiano del termine: paradigma concettuale che, lungi dal rimanere ancorato alla definizione archetipica, viene invece continuamente risvegliato nella sua significante attualità originaria, attraverso il medium della riflessione sulla critica d’arte in generale.³⁹ Per

³⁶ Ivi, p. 180.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Frankfurt a.M. 1970.

³⁹ Benjamin prende spunto innanzitutto dagli studi sull’antichità greca, che all’inizio dell’Ottocento trovano in Germania un centro di ricerca tra i più attivi in Europa; ma tuttavia il recupero che Benjamin fa del concetto di

il presente plesso di discorsi è fondamentale notare come tale concetto venga ripreso e trattato dall'autore certamente in un'accezione che assume sin dalla prima occorrenza sfumature semantiche e riflessive particolari e personalissime, spesso effettivamente soggettive, ma comunque a partire dall'alterità dell'opera poetica trattata – quindi sempre nel senso di una *immanente Kritik* che tragga dalla *Werk* oggetto d'indagine i suoi concetti e li renda al contempo gli strumenti della propria analisi. In questo senso suona già perentoria e programmatica la dichiarazione che apre la seconda parte del primo capitolo del saggio goetheano: «Il mitico è il contenuto reale di questo libro: che appare come una fantasmagoria mitica nei costumi dell'epoca goethiana». ⁴⁰ Si tratta di uno snodo centrale per quanto riguarda lo stile tipico, il carattere insieme soggettivo ed immanente della critica letteraria benjaminiana: il mitico nelle *Goethes Wahlverwandtschaften* è il contenuto reale dell'opera goetheana, *Begriff* polisemico della critica d'arte benjaminiana ed inoltre il motivo che permette una prima lettura della dialettica tra opera e vita, specialmente nell'alveo della ricezione originaria del romanzo. Così recita il testo di Benjamin nella sua significativa interezza:

Vien fatto di raffrontare, a una concezione così insolita, ciò che Goethe stesso ha pensato della sua opera. Non già che le affermazioni del poeta debbano prescrivere alla critica il suo percorso; ma quanto più essa se ne discosta, e tanto meno potrà sottrarsi al compito d'intendere anch'esse in base agli stessi meccanismi con cui interpreta l'opera. [...] Anche elementi biografici, che non rientrano nel commentario e nella critica, hanno qui il loro posto. Le dichiarazioni di Goethe su quest'opera sono condizionate dallo sforzo di venire incontro ai giudizi contemporanei. [...] Fra le voci dei contemporanei hanno poco quelle – per lo più di recensori anonimi – che salutano l'opera col rispetto convenzionale che si tributava fin d'allora a ogni libro di Goethe. Importanti sono le affermazioni incisive, che ci sono rimaste col nome di alcuni recensori eminenti. [...] Poiché proprio fra i loro autori sono quelli che osarono esprimere per primi ciò che i critici minori non volevano ammettere solo per deferenza verso il poeta. Ma quest'ultimo intuì le reazioni del pubblico, ed è un amaro, inalterato ricordo che gli fa dire a Zelter, nel 1827, che esso reagì (come egli ben ricorderà) alle *Affinità elettive* «come ad una camicia di Nesso». Disorientato, stordito, come battuto, esso rimase davanti a un'opera in cui credeva di dover cercare solo un aiuto alle difficoltà della propria vita, senza volersi immergere disinteressatamente nell'essenza di un'altra. ⁴⁸

Il punto di partenza qui è un ardito tentativo di connubio tra i principi generali della teoria del *besser Verstehen* – secondo la quale la critica letteraria avrebbe un accesso privilegiato al senso dell'opera, molto più di quanto le stesse intenzioni del suo autore possano indicare – e la ferma volontà di non rinunciare ai presupposti di una *immanente Kritik*

Mythos assume praticamente sin da subito caratterizzazioni semantiche e quindi significanti del tutto particolari, che oltrepassano di gran lunga la definizione originaria e spazio-temporalmente circostanziata. Sicuramente anche le riflessioni benjaminiane in proposito vanno inserite in un orizzonte di studi moderni generali sul mito, che accoglie all'epoca correnti di pensiero tra le più disparate, a partire dal Romanticismo filosofico del XX secolo (Franz von Baader, Max Pulver, Felix Noeggerath), per continuare con le maggiori correnti della *Lebensphilosophie* tedesca della prima metà del Novecento (specialmente il "George-Kreis") fino ai moderni studi etnografici di Walter Lehmann e seguaci. Indubbiamente poi Benjamin deve moltissimo in questa sede soprattutto agli studi e alle tesi sul Mito, sul "simbolo riposante in se stesso" e sulla dialettica storica come "alternanza di fasi matriarcali e patriarcali" del giurista, storico e antropologo tedesco Johann Jakob Bachofen. Per un'estesa analisi del presente concetto in Walter Benjamin si rimanda nuovamente a: *Il contenuto reale nelle Wahlverwandtschaften e nel Trauerspiel* in Scignoli, cit. pp. 93-168 (in particolare al primo paragrafo del capitolo, *Das Mythische e la storia*, pp. 93-113.

⁴⁰ AE, cit. p. 180.

che tragga i concetti della propria analisi dai motivi inerenti l'opera stessa. È questa la base del paradossale soggettivismo della critica artistica benjaminiana, che a partire da tale ambivalenza costitutiva amplia la dialettica tra vita e opera estendendola a tutte le parti in causa. Gli elementi biografici, relativi alle intenzioni autoriali ed ai giudizi dei recensori, pur non rientrando canonicamente nel commentario come lo intende Benjamin, sono tuttavia necessari in sede preparatoria dell'analisi critica, nella misura in cui costituiscono la cornice che è contestuale proprio alla ricezione originaria dell'opera, quindi allo scaturire della vita dell'opera stessa. La sensazione di trovarsi di fronte una "camicia di Nesso" è l'effetto generato dal cortocircuito tra le due vite che si intersecano tra di loro, quella dell'autore e quella dell'opera – laddove il procedere dall'una all'altra è tutt'altro che canonicamente lineare o genealogico: non si tratta di ritrovare nell'opera elementi che ne forniscano una lettura dettata dalla biografia autoriale, semmai proprio il contrario, poiché, come dice Moroncini: «La presenza della vita nell'opera, prima di essere il dispiegarsi del concetto, è insistenza della trama del testo nella vita di chi lo sigilla coll'autorità del suo nome proprio».⁴¹ D'altra parte, osserva Benjamin, qualsiasi recensione che si proponga come vuoto banale ossequio all'auctoritas non può certo ambire al contenuto di verità di un'opera che in realtà è tutt'altro che rassicurante e compostamente apollinea come gli esegeti più superficiali potrebbero intendere. Una tale lettura pro forma non riesce d'altra parte nemmeno a toccarne il contenuto reale se non in maniera superficiale e collaterale: se anche «il contenuto mitico dell'opera era presente, se non alla comprensione, quanto meno al sentimento dei contemporanei di Goethe, [...] non è più così oggi, che la tradizione centenaria ha compiuto la sua opera e ha quasi sepolto la possibilità di una conoscenza originaria».⁴² Per quanto Gundolf, Solger, Abeken e lo stesso George riconoscano effettivamente il mitico come sostrato preponderante, come ambiente tematico di riferimento del romanzo, tuttavia essi ricadrebbero in una trappola effettivamente "mitica" nel momento in cui non distinguono, nemmeno in sede propriamente preparatoria dell'analisi, tra opera e vita: essi leggerebbero così nel romanzo un miscuglio indistinto dei due ambiti. L'approccio di Benjamin è totalmente diverso, se non altro per il fatto che fin dall'inizio mette in discussione e problematizza l'immagine canonica della vita di Goethe che è stata formata dalla *claque* dei suoi esegeti. Tutta la parte finale dell'opera di Gundolf ruota attorno ai motivi della *Entsagung* e della *Vollendung*, e a partire dai connotati epigonali che i due concetti comportano in sede di disposizione già fondamentalmente etica, col topos della "rinuncia", o meglio della "abnegazione", tutta l'opera del vate del Classicismo tedesco viene letta da un lato come perfettamente coerente ed unitaria (da cui la volontà di *Vollendung* come compimento globale e in un certo senso, quindi, "perfezione"),⁴³ e dall'altro come rappresentazione non solo volontaria, ma inoltre perfettamente diretta e non mediata, di contenuti morali instillati in essa dall'intelligenza creatrice del genio poetico: trattasi della già citata visione eroica del poeta. Ma Benjamin parte proprio dal presupposto contrario: secondo lui è dall'autonomia dell'opera nei suoi contenuti estetici puri, reali e di verità, che si può verificare la presenza in essa della vita del poeta come compito, ma di sicuro non come causa generante. La qual cosa lo porta a ricercare programmaticamente non il carattere ufficiale, esemplare e glorificato del Goethe olimpico poeta di stato, quanto piuttosto «l'elemento umano, civile, che l'opera mette così intenzionalmente in mostra»⁵². E l'elemento umano che corrisponde alla rappresentazione delle intenzioni più intime dell'opera non può che avere, sul suo autore,

⁴¹ Bruno Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Cronopio, Napoli 2009, p. 56.

⁴² AE, cit., p. 182.

⁴³ Cfr. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Bondi, Berlino 1922, pp. 525-578, ossia la terza parte intitolata *Dritter Teil. Entsagung und Vollendung*, e specialmente l'introduzione di questa terza ed ultima parte del volume, dal titolo *Der alte Goethe* (ivi pp. 525-536). 52 AE, cit. p. 182.

l'effetto della tormentosa ed angosciante "camicia di Nesso", poiché Benjamin della vita del vecchio Goethe legge piuttosto l'angoscia della morte, l'ansia verso le responsabilità del matrimonio e della propria funzione di rappresentanza culturale, e infine ancora l'angoscia per la fine di un'epoca come elementi biografici che costituiscono il "sigillo" dell'opera, riflesso del contenuto reale della propria vita. In questo senso:

Goethe aveva una duplice ragione per non assistere in silenzio al conflitto delle opinioni. Doveva difendere la sua opera – ed era la prima. Doveva custodire il suo segreto – ed era la seconda. L'una e l'altra cospirano a dare alle sue spiegazioni ben altro carattere da quello di un'interpretazione. Esse hanno un tratto apologetico e mistificatorio, che si congiungono a meraviglia in quello che è il loro testo fondamentale: e che si potrebbe chiamare l'apologo della rinuncia. In esso Goethe trovava il punto fermo per negare al sapere un accesso più intimo.⁴⁴

Ma nemmeno la consapevolezza di dover custodire nell'opera il proprio segreto permette in ogni caso al poeta il pieno controllo della materia letteraria. Per quanto l'opera serbi celatamente in sé elementi della vita dell'uomo, tuttavia il nucleo più significativo e veritiero della sua vita è autonomo rispetto a qualsiasi intenzione e programma autoriali. Tanto più che, dato il contenuto reale che è proprio di questo romanzo, «qui la moralità non è mai trionfante, ma vive solo e unicamente soccombendo», e ancora una volta, al netto della confettura formale esteriormente impeccabile e della struttura ineccepibile del romanzo, non si dà nell'insieme alcuna morale coerentemente unitaria: «così il contenuto morale di quest'opera giace in strati molto più profondi che non lascino supporre le parole di Goethe».⁴⁵

Ben lungi dall'essere un magistrale *exemplum ex negativo*, composto esercizio mimetico di un'intelligenza pacificamente e pienamente padrona della propria rappresentazione, la vita autonoma delle *Wahlverwandtschaften* irretisce e pietrifica come la Medusa chiunque vi provi a gettare lo sguardo in profondità, e «qualunque sia l'interpretazione morale che si può dare di quest'opera, un *fabula docet* non vi si trova», sentenza Benjamin. Perfino le dichiarazioni autoriali e la perfetta architettura dell'opera sono atte a velare il segreto nucleo di verità biografica che è racchiuso nel romanzo, per cui «voler ricavare la comprensione delle *Affinità elettive* dalle parole stesse del poeta in proposito è fatica sprecata. Poiché esse hanno precisamente il compito di sbarrare l'accesso alla critica».⁵⁵ È quindi proprio qui il limite tra l'elemento scoperto e superficiale ed il significato recondito e abissale del romanzo: soglia eretta però come una barricata – questa sì – dal virtuosismo del poeta, con cui «il campo della tecnica segna il confine tra uno strato superiore, scoperto, e uno strato più profondo e nascosto dell'opera. Ciò che il poeta possiede consapevolmente come tecnica [...] tocca bensì gli elementi reali del contenuto, ma segna anche il confine verso il loro contenuto di verità».⁴⁶ Dove il segreto inespresso diventa enigma manifesto, Benjamin legge in questa direzione gelosamente programmatica elementi biografici dell'autore totalmente tralasciati dall'accomodante critica ufficiale: «più eloquente di ogni altra cosa è la distruzione degli abbozzi. [...] È chiaro che il poeta ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera. Se la presenza dei contenuti reali è celata con questi mezzi, la loro essenza si nasconde da sé. Ogni significato mitico cerca il segreto».⁴⁷ In questo senso anche la chiosa riguardo alla presunta armonia del vate del Classicismo tedesco:

⁴⁴ Ivi, p. 183.

⁴⁵ Ivi, p. 184.

⁴⁶ Ivi, p. 185.

⁴⁷ *Ibid.*

In questa consapevolezza Goethe poteva restare inaccessibile, non certo sopra, ma *nella* propria opera. [...] Così sta Goethe, nella vecchiaia, di fronte ad ogni critica: come un “olimpio”. Non nel senso del vuoto *epitheton ornans* o della bella individualità, che i moderni danno a questo termine. Esso [...] indica la natura oscura, mitica, immersa in se stessa, che vive – nella sua muta fissità – nell’artista Goethe. Come “olimpio” egli ha schizzato l’edificio della sua opera e ne ha chiuso la volta con scarse parole. [...] Il rifiuto di ogni critica e l’idolatria della natura sono le forme mitiche di vita nell’esistenza dell’artista. Che esse acquistino, in Goethe, una suprema intensità, è ciò che si può vedere indicato nella definizione di “olimpio”.⁴⁸

Non l’armonia della maturità, bensì l’angoscia della vecchiaia aleggia nella rappresentazione benjaminiana dell’ultimo Goethe. E seppure essa deponga l’aureola del vate apollineo, non di meno irradia un’aura poetica perfino più potente – benché nella rimuginante angoscia del proprio bilancio esistenziale in prossimità del tramonto, benefica e maligna insieme. È il *dàimon* antico che si ripresenta nel momento in cui il vecchio e fiero Goethe fissa il caos dei simboli della propria vita, rispecchiandoli nell’esperienza dell’inconcepibile ambiguità naturale che regna nella fantasmagoria mitica del suo romanzo. Si tratta a tutti gli effetti di un’attualizzazione originalissima e senza precedenti di una tradizione invece ben consolidata e fossilizzata, nella messa in risalto anzitutto dell’elemento umano – *Intimität* e *Alltäglichkeit*, *Humanismus* e *Armut* – nella «tacita immersione in sé della vecchiaia», nell’«attaccamento, spinto fino all’estremo, ai contenuti reali della propria vita».⁴⁹ Ulteriore indizio di quell’immedesimazione inespressiva nell’alterità che sta al centro del presente plesso di discorsi, la spia dell’ingiunzione etica come trasposizione appercettiva è proprio l’insistenza di Benjamin su questo silenzioso dialogo interiore dell’autore con la propria opera, oltre le altisonanti diatribe della critica coeva: il monologo intorno alla propria vita, in prossimità dell’epilogo. «Poiché proprio quest’opera – così Benjamin – getta luce in abissi della sua vita che, poiché le sue confessioni non li rivelano, sono rimasti occulti anche ad una tradizione che non ha saputo liberarsi dal loro influsso».⁵⁰ Ma «il tragico esiste solo nella vita del personaggio drammatico, cioè della persona che si rappresenta; mai in quella dell’uomo», e «così vale anche per questa vita, come per ogni vita umana, non la libertà dell’eroe tragico nella morte, ma la redenzione nella vita eterna».⁵¹ E la sintesi di questa intuizione sta già tutta nella formula che anticipa la chiusura della prima parte del saggio: essa definisce il “Simbolico” come «ciò in cui appare la fissazione indissolubile e necessaria di un contenuto di verità a un contenuto reale».⁵² Si tratta, proprio per la sua stessa definizione, di una fissazione inapparisciente ed inespressiva del simbolo. Si tratta del “privo d’espressione”. Nell’ouverture della seconda sezione del suo saggio, Benjamin ripropone riflessioni sullo statuto della *Kunstkritik* letteraria – focalizzandosi ancora una volta sul rapporto tra opera e vita da una parte, ribadendo l’originalità e la legittimità della propria tipologia di critica immanente dall’altra. Viene qui introdotto il concetto di “essenza” come motivo anticipatorio del contenuto di verità, ormai prossimo a venire alla luce. Così il berlinese:

Ovunque la comprensione si diriga al contenuto e all’essenza, è l’opera che deve stare in primo piano. [...] il solo nesso razionale fra il creatore e l’opera risiede nella testimonianza

⁴⁸ Ivi, pp. 186-188.

⁴⁹ Ivi, p. 191.

⁵⁰ Ivi, p. 193-194.

⁵¹ Ivi, p. 194.

⁵² Ivi, p. 192.

che l'opera rende di lui. Non solo l'essenza di un'opera si dà a conoscere solo nelle sue manifestazioni (a cui appartengono, in questo senso, anche le opere): no, essa stessa, nella sua realtà, si determina solo attraverso di esse. [...] Ciò che sfugge così all'interpretazione corrente, non è solo la comprensione del valore e del carattere delle opere, ma anche quella dell'essenza e della vita del loro autore. [...] l'essenza, dove si prescinda dall'opera, rimane del tutto imperscrutabile. Ma anche la comprensione della vita dell'autore rimane preclusa al metodo biografico tradizionale. Una chiara consapevolezza del rapporto teoretico di essenza ed opera è la condizione fondamentale di ogni comprensione della vita.⁵³

La sferzata alla fallace interpretazione corrente è chiaramente diretta ancora una volta soprattutto al *Goethe* di Gundolf, dove l'identificazione eroizzante di autore e creatore, di opera e prodotto confonderebbe pericolosamente i limiti tra la sfera della vita del poeta e l'ambito precipuo in cui la "sua" opera in realtà sussiste autonomamente, nei suoi contenuti propri. La famigerata figura del poeta come «miscuglio di eroe e creatore» porterebbe così a compimento un «dogma che, dopo aver trasfigurato l'opera in vita, torna, con un rigiro non meno fallace, a irrigidirla, come vita, in opera. [...] quello sconosciuto uso linguistico, che si esalta della parola "creatore", porta direttamente a considerare non le opere, ma la vita come il prodotto specifico dell'artista».⁵⁴ Si tratta per Benjamin di un sopruso violento, prima ancora che di un'operazione faziosa: è un atto arbitrario e dispotico da parte del soggetto, che così facendo mortifica e rende inerte l'opera, laddove pensa di rischiararla. Che essa invece brilli già di luce propria è per Benjamin non solo la concezione fondamentale di una critica d'arte fedele al proprio compito, ma anche il presupposto concettuale per ritrovare, a partire dall'indipendenza costitutiva dei due ambiti di opera e vita, quegli interstizi liminari in cui la seconda si illumina della prima, ravvivando appunto i contenuti propri. È solo a partire dall'autonomia dell'oggetto letterario come *alter ego* già in sé formato che l'io del soggetto può ritrovare se stesso. Poiché «in realtà l'artista è meno il fondamento (o creatore) che l'origine (o il formatore), e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura, ma – piuttosto – la sua formazione».⁵⁵ Solo in questo senso la «poesia in senso proprio sorge solo dove la parola si libera dalla schiavitù anche del compito più grande. Essa non discende da Dio, ma sale dal fondo imperscrutabile dell'anima; essa partecipa della più profonda soggettività dell'uomo».⁵⁶

Per Benjamin si tratta quindi, innanzitutto ed in ultima istanza ancora di più, di «isolare la zona in cui il significato di questo romanzo vive autonomamente» per giungere così alla «scoperta di un nucleo luminoso di un contenuto liberatore».⁶⁷ E *das Ausdruckslose* è precisamente ciò che permette tale scoperta. Alla preparazione di questo concetto fondamentale è intesa tutta la seconda parte del secondo capitolo del saggio, che tematizza l'opposizione tra mito e verità secondo due direttive: la prima è, ancora una volta, l'invalidazione di ogni concezione eroico-estetizzante dell'artista creatore; la seconda chiarisce definitivamente l'immedesimazione critica all'interno del rapporto tra vita ed opera. Poiché «la vita dell'uomo, e sia pure la vita dell'uomo che crea, non è mai quella del creatore, [...] altrettanto poco si può interpretare come quella dell'eroe, che dà a se stessa la propria forma». Benjamin ribadisce ulteriormente il proprio iter riflessivo, che consiste sempre nell'«interpretare, con la grande e fedele modestia del biografo, il contenuto reale di questa

⁵³ Ivi, p. 195.

⁵⁴ Ivi, p. 199.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ivi, p. 198.

vita anche e proprio in funzione di ciò che in essa è rimasto incompreso». ⁵⁷ Solo il contenuto reale, il sostrato mitico che permea il romanzo, è manifesto e si è palesato fin dall'origine agli esegeti goetheani, mentre il contenuto di verità è rimasto ai più celato – e non solo per la fallacia e la faziosità arbitraria dell'approccio analitico dei primi commentatori, non solo per gli accorgimenti predisposti dalla volontà autoriale a sigillo del segreto della propria opera; ma soprattutto perché l'opera vela e ri-vela costitutivamente il proprio richiamo alla vita in maniera necessariamente inespressa. Di questo luminoso nucleo di verità «si può chiarire bensì il singolo tratto, il singolo rapporto, ma non la totalità, a meno di cogliere anch'essa solo in un rapporto finito. Poiché in se stessa è infinita». ⁶⁹ È, questa di Benjamin, una modalità di avvicinamento all'opera che non ha evidentemente precedenti nella storia della critica letteraria, e che nella sua immedesimazione inespressiva rivoluziona completamente la concezione e l'esperienza dell'alterità, realizzando un ammaliante e particolarissimo *mélange* tra l'io, l'Ego e l'*alter ego*. Ciò si realizza col dispositivo critico dell'*Ausdruckslose*, col quale il superamento dell'oscuro mondo del mito introduce all'ambito in cui è da intravedersi il balenio scintillante di un contenuto di verità.

Poiché nell'ambito del mito non si esaurisce o rappresenta completamente né la vita di Goethe, né alcuna delle sue opere [...] nella misura in cui una lotta tenuta celata nella vita si appalesa nelle sue ultime. [...] Esse possono servire, nel quadro di questa vita, come una valida testimonianza del suo ultimo decorso. Ma la loro forza probante non riguarda solo, e non in ultima istanza, il mondo mitico nella vita di Goethe. C'è in lui una lotta per liberarsi dalla sua presa, e questa lotta, non meno dell'essenza di quel mondo, è documentata nel romanzo goethiano. Nella tremenda esperienza fondamentale delle forze mitiche, che la conciliazione con esse è possibile solo a prezzo di un continuo sacrificio, Goethe si è ribellato contro di esse. ⁵⁸

Ora il discorso diventa essenzialmente estetico, nella misura in cui, però, la dimensione etica è comunque già implicata nell'immedesimazione inespressiva. Se l'affinità all'ideale del problema è, per Benjamin, l'anello di congiunzione che sancisce il sodalizio tra l'opera d'arte e la filosofia, «farlo venire alla luce è il compito della critica. Essa fa apparire nell'opera d'arte l'ideale del problema come in una delle sue manifestazioni. [...] dal momento in cui l'analisi si solleva dai fondamenti del romanzo alla visione della sua perfezione, non più il mito, ma la filosofia è chiamata a farle da guida». ⁵⁹ E proprio questo è l'aspetto umanamente etico dell'estetica benjaminiana: l'ideale del problema artistico e filosofico si rivela nella reciprocità paradossale del *mélange* di Ego ed *alter ego*; esso non consiste nella rappresentazione soggettiva, bensì nell'oggettivazione di ciò che nell'opera d'arte permane come costitutivamente inespresso: la vita rimasta incompresa. Vi è, in questa concezione di *Kunstkritik*, un riferimento diretto al carattere di apparenza come contrassegno costitutivo della bellezza dell'opera d'arte – nel quale plesso concettuale Benjamin inserisce direttamente il proprio concetto di *Ausdruckslose*, e che di conseguenza rimanda direttamente anche al *mélange* di opera e vita. Così il testo delle *Goethes Wahlverwandtschaften*:

[...] nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fissata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos – esso solo in realtà, e non il mondo – ma così facendo lo

⁵⁷ Ivi, p. 200.

⁵⁸ Ivi, p. 204.

⁵⁹ Ivi, p. 213.

vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è l'inespresso. Quella vita costituisce il mistero, questo irrigidimento la validità dell'opera.⁶⁰

L'inespresso – o meglio, il “privo di espressione” – è l'interruzione della superficiale apparenza formale, l'attimo opportuno che «determina la scansione fra la bellezza e la verità. [...] è la differenza pura fra la bellezza e l'apparenza, fra la bellezza e la verità e fra la verità e l'apparenza», nella misura in cui «la bellezza si compie là dove scompare, il suo culmine coincide con il suo declino».⁶¹ È in sostanza la via d'accesso al contenuto di verità dell'opera nel suo rinvio alla vita: questa, irrigidita, diventa iscrizione del corpo vivente nel corpo testuale. Per definizione, trattandosi di ciò che è inespresso, esso non potrà realizzarsi nella volontaria rappresentazione autoriale, nemmeno sotto perfette mentite spoglie come ci si aspetta da un poeta del calibro di Goethe. L'*Ausdruckslose*, essendo interruzione del ritmo dell'opera⁶² ed irrigidimento della sua bellezza, ha a tutti gli effetti il carattere non manifesto della manifestazione – esso è rivelazione profana del viatico che conduce a quell'essere a-intenzionale formato di idee che, per parafrasare Benjamin stesso, altro non è se non la verità. L'aspetto paradossale di tale concetto però non si esaurisce nella mera dimensione del banale significato non detto. Si tratta di quel dispositivo proprio dell'opera e solo collateralmente pertinente all'autore, attraverso il quale il mistero dell'opera stessa deve rivelare il segreto, l'accesso all'ideale del problema dell'arte in generale. Il mistero dell'opera d'arte è appunto l'intima custodia del segreto della vita, ri-velato nel duplice senso del disvelamento e del velare un'altra volta ancora e daccapo. Il segreto non è mai scoperto, si scopre da sé nel momento in cui se ne riconosce appunto la copertura. Proprio da qui sorge, secondo Benjamin, «quella specie di oscurità che è estranea alle creazioni artistiche, e che si lascia penetrare solo da chi ne scorge la radice nell'apparenza. Poiché l'apparenza non è tanto rappresentata in quest'opera, quanto è piuttosto nella sua rappresentazione stessa».⁶³ La bella apparenza è quindi essenziale all'opera d'arte, e la critica, piuttosto che scardinarne l'accesso al contenuto di verità, ha invece il compito di rivelare ogni volta la cesura che nell'opera stessa segna il limite d'accesso al proprio segreto, appunto il rimando inespresso alla vita. «Rimane quindi – prosegue difatti Benjamin – in ogni bellezza artistica quell'apparenza, quella contiguità e vicinanza alla vita, senza la quale nessun'arte è possibile». Ancora una volta il rapporto paradossale informa il *mélange* dialettico tra critica ed opera, dato che «questa apparenza non esaurisce la sua essenza, che rimanda piuttosto, e più profondamente, a ciò che nell'opera d'arte si può definire, in opposizione all'apparenza, l'inespresso». L'indisvelabilità del velo di apparenza proprio dell'opera ha quindi il suo corrispettivo pratico nella necessità della continua ri-velazione operata dalla critica, poiché:

l'inespresso è, sebbene in antitesi, in un rapporto così necessario con l'apparenza, che proprio il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona. Poiché essa gli appartiene come l'involucro, e si rivela così la legge essenziale della bellezza, che essa appare come tale solo in ciò che è velato. [...] Non apparenza, né involucro di qualcosa è la bellezza. Essa stessa non è fenomeno, ma

⁶⁰ Ivi, p. 221.

⁶¹ Moroncini, cit. pp. 125 e 127.

⁶² Benjamin definisce subito dopo l'*Ausdruckslose* a partire da un passo delle annotazioni di Hölderlin al suo *Oedypus Tyrann*, così: «L'inespresso è la potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. [...] quel che si dice nel metro “cesura”, la pura parola, l'interruzione antiritmica [...] quella cesura in cui vien meno – con l'armonia – ogni espressione, per far posto a una forza priva di espressione» (Benjamin, cit. p. 222).

⁶³ Ivi, p. 228.

essenza, anche se tale che resta essenzialmente eguale a se stessa solo sotto un involucro. [...] Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. [...] Così, di fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica d'arte. La critica d'arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello: [...] all'intuizione del bello come segreto.⁶⁴

Ed è attorno al personaggio di Ottilie, vera protagonista del romanzo di Goethe, che Benjamin sviluppa l'intera parabola delle riflessioni sinora svolte. Nella bellissima fanciulla egli scorge un emblema dello statuto della propria concezione di *Kunstkritik*: un'immagine di pensiero ambivalente che mette in relazione, nel più compiuto *mélange* che al berlinese sia mai riuscito, i poli estremi (Ego ed *alter ego*, mito e redenzione, apparenza e verità, bellezza e Speranza) di tutto il proprio pensiero filosofico, codificando quei concetti che, immanenti all'opera, possono permetterne la penetrazione nel "nucleo luminoso del contenuto liberatore". Ma non solo questo: nella propria analisi del personaggio goetheano Benjamin realizza appieno quella immedesimazione inespressiva nell'alterità che dall'inizio è il fulcro attorno al quale ruota il presente discorso – in essa è realizzata la trasposizione appercettiva che muove dall'alterità, nel complesso dialettico di opera e vita. In Ottilie, difatti, l'*Ausdruckslose* raggiunge il romanzo come corpo scritto: ella si fa letteralmente scrittura. E ciò, come nota Moroncini,

in primo luogo perché Ottilia si definisce essenzialmente come corpo e corpo bello – Ottilia è l'incarnazione dell'idea della bellezza nell'apparenza corporea. In secondo luogo perché Ottilia [...] è forse una delle trascrizioni del corpo vivente di Goethe; ed infine perché Ottilia cessa di parlare, diviene corpo muto, si rifiuta all'espressione, senza tuttavia che l'assenza di parola significhi approssimazione ad una verità più alta. [...] Il diario di Ottilia è l'invaginazione del testo nel testo, scrittura che si doppia in scrittura e va a fondo. Ma che questo si presenti dapprima come una *mise en abîme* è tolto dal fatto che là dove la scrittura si riflette in se stessa, quello è anche il luogo del trapasso dall'apparenza alla verità.⁶⁵

Ottilie è, nella lettura di Goethe operata da Benjamin, il luogo della *Kunstkritik* in cui l'esperienza del bello, portata all'estremo, eroso da una conoscenza progressiva della bellezza in quanto tale, diventa emblema dell'indicibilità della verità cui la bellezza tende utopicamente, ma che da quest'ultima deve essere costituzionalmente velata.

Nell'allegoria della Ottilie benjaminiana la vita rispecchia in dissolvenza la bellezza tragica dell'opera d'arte. Per una delle tante fatalità del destino, i due innamorati dell'opera goethiana celebrano e sanciscono per la prima e ultima volta il loro amore appena prima che si compia la tragedia. Nella scena in cui Ottilie e l'amato Eduard verso la fine del romanzo finalmente si scambiano un appassionato bacio è contenuta la cesura del romanzo, prima che la vita si dissolva nella morte del bambino di lui e della moglie Charlotte e quindi in quella di entrambi. Nella lettura critica del passo in questione appare poi l'immedesimazione inespressiva che istantaneamente fissa nel *mélange* dialettico l'opera e le vite sia dell'autore Goethe che dell'interprete Benjamin. Il mistero della vita nell'amore precede la mortificazione dell'opera e la oltrepassa nella storia futura al termine della lettura critica:

Ottilia parlava in fretta, mentre vagliava le varie eventualità. Vicino a Eduardo era felice, ma sentiva che ormai doveva andarsene. « Ti prego, ti scongiuro, caro, » proruppe, « torna

⁶⁴ Ivi, pp. 235-236.

⁶⁵ Moroncini, cit. pp. 115-116.

indietro e aspetta il maggiore!» « Obbedisco ai tuoi ordini, » fece Eduardo, e la guardò con passione, poi la strinse forte. Lei lo abbracciò, e lo tenne teneramente a sé. La speranza balenò via sopra il loro capo, come quando dal cielo cade una stella. Sognavano, credevano d'appartenere l'uno all'altra; per la prima volta si scambiarono baci apertamente, liberamente, e si separarono poi quasi a forza, con pena.⁶⁶

Qui è realizzato il trapasso dall'apparenza alla verità, il disvelamento fulmineo del segreto dell'opera che si attua nel tramonto della bellezza. È questo l'ultimo brillio dell'apparenza della bellezza come sembiante della conciliazione, la massima dolcezza nella commozione empaticamente condivisa, prima che la bellezza scompaia. «Nel segreto – dice qui Benjamin – è il fondamento divino della bellezza. Così l'apparenza, in essa, è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello necessario di cose per noi».⁶⁷

A questo punto – solo a questo punto – la biografia è necessariamente chiamata in causa. Perché questo involucro, questo velo dell'opera, era davvero necessario per Goethe: l'immagine del velo è, per il vecchio Goethe, anche il risvolto imprescindibile della “camicia di Nesso” cui egli si sacrifica al tramonto della propria vita. Essa è simbolo di un sofferto apologo della rinuncia, di un angosciato scendere a patti con la necessaria dedizione alla causa umana e civile, alle responsabilità cui egli non può ormai più sottrarsi. Ma anche è un estremo, commosso e malinconico saluto alla speranza dell'amore infinito di una vita, che in Ottilie viene a simboleggiare la resa finale alla lotta che l'ha segretamente logorato verso l'epilogo: il tentativo di strappare frammenti di poesia e bellezza ad un mondo che gli si andava disfacendosi dinnanzi. Che Ottilie sia il simbolo dell'ormai impossibile ricerca di ardente e libero amore, l'amore per l'amore del Goethe sceso a patti con gli obblighi della sua età virile – e specialmente quello matrimoniale – non riduce, semmai alimenta il suo significato di allegoria della bellezza in deperimento: «è la figura, anzi, il nome di Ottilia, che ha incatenato Goethe a questo mondo, per salvare una creatura che perisce, per redimere in esso un'amata»⁶⁸. Il poeta stesso l'ha confessato inconsapevolmente all'amica Sulpice Boisserée, di cui Benjamin riporta le parole ormai in chiusura del proprio saggio:

Per via venimmo a parlare delle *Affinità elettive*. Egli pose l'accento sul modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sopraggiungere la catastrofe. Erano spuntate le stelle; parlò del suo rapporto con Ottilia, come l'aveva amata e come lei lo aveva reso infelice. Finì per diventare quasi enigmaticamente misterioso nei suoi discorsi. – Ma nel frattempo disse un verso sereno. Così arrivammo stanchi, eccitati, pieni di sonno e presentimenti, nella splendida luce delle stelle a Heidelberg.⁶⁹

Il monito delle stelle, così fortemente sentito da Goethe, è altrettanto esperito con forza dal suo interprete Benjamin negli anni della stesura del saggio, come testimonia l'insistenza con cui egli vi ritorna nel carteggio con l'amico Florens Christian Rang, nell'espressione ripetuta fino all'esasperazione della «Himmels-Urschwung der Gestirne», motivo tutt'altro che accessorio, anzi fondativo e finale in questo senso – e che il berlinese riprende proprio in quegli anni dall'opera fondamentale di Rosenzweig: *La stella della redenzione*. Si tratta di un monito originario nel senso benjaminiano dell'accezione del termine e decisivo in senso pieno; un monito che Benjamin deve poi essenzialmente alla figura dell'angelo, vero e proprio emblema esistenziale per la propria vita e la sua opera:

⁶⁶ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, Garzanti, Milano 2007, p. 241.

⁶⁷ Benjamin, cit. p. 236.

⁶⁸ Ivi, p. 240.

⁶⁹ Ivi, p. 241.

l'*Angelus Novus* che egli riprende e rielabora concettualmente dal dipinto di Paul Klee come metafora del recupero del passato in chiave della speranza futura. Non può, in questo senso, non esservi immedesimazione, per quanto non espressamente, nella speranza invece si espressa dalla stella cadente sopra la testa dei due amanti del romanzo di Goethe. La speranza effimera e paradossale per la possibilità dell'amore impossibile: la «speranza nella redenzione, che nutriamo per tutti i morti».⁷⁰ Al Goethe letto da Benjamin non poteva che apparire essenziale questa speranza infinita e disperata, incarnata perfettamente dalla figura di Ottilie, nella sua bellezza che si spegne per una promessa più pura. Ma altrettanto necessaria doveva esserlo per Benjamin interprete di Goethe, se si prende in considerazione la nota vicenda esistenziale del berlinese che accompagna la stesura del saggio goetheano – non per spiegare il motivo alla base dell'analisi, ma per inquadrare organicamente la rappresentazione finale della critica. Gershom Scholem è la voce più autorevole per fissare questo frangente, in un'annotazione relativa ad una visita fatta all'amico ed alla moglie Dora Pollack, il tutto riportatoci da Desideri:

Nell'aprile del 1921, durante una visita a Berlino egli constata «l'evidente fallimento del matrimonio di Walter e Dora». Come osserva lo stesso Scholem, si era creata una situazione analoga a quella delle *Affinità elettive* di Goethe: mentre Dora si era innamorata del comune amico Ernst Schoen, Walter «si accese di ardente passione» per la scultrice Jula Cohn, sorella dell'amico di gioventù Alfred Cohn. In questo frangente biografico Benjamin inizia il suo grande saggio sulle *Affinità elettive*. [...] Tra il dicembre 1921 ed il gennaio 1922 B. scrive l'*Annuncio della rivista: Angelus Novus*. In quello stesso inverno termina il lavoro sulle *Affinità elettive*. Intanto si fanno più stretti i rapporti con il filosofo-teologo Florens Christian Rang. [...] In dicembre B. si reca a Francoforte per fare visita a Franz Rosenzweig, gravemente ammalato, [...] l'autore della *Stella della redenzione*.⁷¹

La profonda affinità che lega la vita dell'interprete non solo a quella dell'autore dell'opera interpretata, ma addirittura alla vicenda ed ai contenuti reali dell'opera stessa, ben lungi dal poter essere letta linearmente secondo metri genealogici meramente biografici, testimonia piuttosto dello strenuo tentativo di tematizzare come mistero e sigillo il marchio della vita nell'opera singola e nella sua rilettura. Ciò nella paradossale espressione di un "privo d'espressione" in cui si compendiano programmaticamente forma poetica e superamento dell'arte, concetto ed idea, origine e divenire, opera e vita, destino e redenzione. Laddove il contenuto reale dell'opera è la vita mitica, la critica dell'opera accede così ad una teoria generale del vivente: la vita non è un elemento fra i tanti dell'opera, ma il suo problema, la ragione stessa della sua esistenza. Citando nuovamente il passo di Moroncini: la presenza della vita nell'opera, prima di essere il dispiegarsi del concetto, è insistenza nella trama del testo della vita di chi lo sigilla coll'autorità del nome proprio. Ed il sigillo del proprio nome Benjamin effettivamente lo pone, e nel luogo in realtà insieme più originario e più apparentemente celato che un libro possa accogliere al proprio interno: la dedica dell'opera che segue il titolo *Goethes Wahlverwandtschaften* e che suona fatalmente: "Jula Cohn gewidmet". Così si chiude il cerchio della dialettica paradossale di questo *mélange* uno e trino: «il corpo scritto di Ottilia come trascrizione del corpo vivente di Goethe; il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe come corpo scritto di Walter Benjamin. Fra i due il cortocircuito dell'esperienza e il passa parola della speranza».⁷² E difatti l'immedesimazione come

⁷⁰ Ivi, p. 242.

⁷¹ Ivi, *Cronologia della vita e delle opere*, a cura di Fabrizio Desideri, pp. XLVIII-XLIX.

⁷² Moroncini, cit., p. 137.

Einführung in questa sede non ha assolutamente spazio alcuno, trattandosi invece proprio del suo esatto opposto: non è l'opera a venir modellata sull'esperienza della vita, bensì la vita si riconosce in quei contenuti puri che l'opera reca misteriosamente in sé e che vela dietro la bellezza della propria forma. È l'immedesimazione inespressiva di una critica che mescola e compendia in sé, artisticamente, l'immanenza oggettiva dell'opera e l'alterità soggettiva dell'autore. In questo originalissimo *mélange* dialettico, l'*alter ego* è continuamente ri-velato nella sua essenza di altro dall'io e, allo stesso tempo, di altro io. Io è un altro, diceva Rimbaud, e l'apparenza di questo altro da me che è, in realtà, me stesso è esteticamente fatta brillare al momento opportuno dal vero mistero celato da ogni opera d'arte: la speranza disperata, sempre e comunque, nella vita.