



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



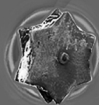
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Valentina Serio



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Melancolia ed ebraismo

Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*

Luca Crescenzi

Abstract

In this article I will examine Walter Benjamin's brief manuscript *Agesilaus Santander*, which appeared posthumously thanks to Gershow Scholem. I will try to interpret the various enigmatic passages and images involved in the two drafts of the manuscript by insisting on the idea that at stake here is an allegorical representation of a philosophical vocation rooted in Dürer's depiction of melancholy. This also offers me the opportunity to shed new light on Benjamin's conception of history and on his famous appropriation of Klee's painting named *Angelus Novus*.

I.

Lo scritto oggetto di queste riflessioni è *Agesilaus Santander*, il breve scritto redatto da Benjamin in duplice copia su un taccuino nel 1933 durante i mesi della permanenza a Ibiza segnati da condizioni di vita molto difficili (lontananza da Parigi, arresto del fratello, preoccupazione per le sorti del figlio rimasto a Berlino con la madre, alloggi precari presso conoscenti, e malattie, tra cui la malaria)¹.

¹ In Benjamin (1985), pp. 520-523.

Questo scritto, rimasto a lungo inedito, fu reso noto da Gershom Scholem, amico e interlocutore di Benjamin, nel 1972, in occasione di un seminario di Peter Szondi, altro grande intellettuale e studioso di Benjamin; un seminario durante il quale Scholem sviluppò contemporaneamente una famosissima interpretazione dello scritto, apparso quarant'anni fa anche in italiano in un volume della "piccola biblioteca" Adelphi.² In quel saggio Scholem spiegava in modo semplicissimo i passi apparentemente più impenetrabili dello scritto, riferendosi ad alcuni fatti della vita di Benjamin di cui era stato testimone diretto, chiarendo su questa base le immagini apparentemente oscurissime della prosa e fornendo un'interpretazione che solo rarissime volte e solo in parte è stata messa in discussione.

Nella sua interpretazione Scholem sosteneva, fra l'altro, queste cose:

1. che *Agesilaus Santander* è "un'autotestimonianza" del rapporto di Benjamin con il suo angelo (WBSE 37-38; 15-16);
2. che la sua fonte di ispirazione è un quadro di Paul Klee, *Angelus Novus*, che Benjamin possedeva e che rimase per lui, fino alla fine, "oggetto di meditazione e memento di una vocazione spirituale" (WBSE 44; 26);
3. che la visione dell'angelo di Benjamin è legata alle tradizionali concezioni giudaiche delle figure angeliche;

² Cfr. Scholem (1983). Tanto le citazioni dal saggio di Scholem quanto quelle dallo scritto di Benjamin saranno tratte da questa edizione e inserite fra parentesi nel testo, precedute dalla sigla WBSE (= *Walter Benjamin und sein Engel*) e seguite, dopo un punto e virgola, dal numero di pagina della traduzione italiana.

4. che il nome Agesilaus Santander sta per il nome segreto dello stesso Benjamin, ma che per capire il nome medesimo – questo è il vero *coup de théâtre* del saggio – bisogna sapere che Benjamin ebbe per tutta la vita la passione degli anagrammi e che se si anagramma Agesilaus Santander appare improvvisamente un altro protagonista della prosa: *Der Angelus Satanas* “suggellato quasi con intenzione ornamentale da una pleonastica i” (WBSE 50; 38);
5. che questa figura rinvia al legame di Benjamin con due donne, Jula Cohn e Asja Lacis, le quali sarebbero evocate nella forma femminile dell’angelo e, specificamente, nella sua volontà distruttiva (WBSE 55; 44): l’implicito riferimento a questi legami erotici spiegherebbe, ad esempio, il riferimento al possibile ripetersi della pubertà;
6. che il riferimento – assai oscuro – alle cose, alla capacità di renderle trasparenti e di farne dono restando a mani vuote, si spiega con il fatto che Benjamin aveva fatto testamento il 27 luglio del 1932 in preda a pensieri suicidi (WBSE 45; 27).

In base a tutto ciò, Scholem legge *Agesilaus Santander* come uno scritto privatissimo (e per questo rimasto tale) non privo però di un legame profondo con un’altra apparizione dell’Angelus Novus nell’opera di Benjamin: quella della IX *Tesi sul concetto di storia*, scritta nel 1940, poco prima del suicidio, in cui Benjamin scrive così:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch'egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta³.

Questa, per sommi capi, l'interpretazione di Scholem rimasta, come ho detto all'inizio, canonica. La questione che deve ora occuparci è se questo testo possa essere letto solo a partire dalle notizie biografiche che emergono dalla memoria e dal saggio di Scholem (le quali producono un'interpretazione assolutamente coerente che ho potuto riassumere solo in modo brutale) o se le sue immagini si dischiudano anche a un diverso tipo di analisi; e in tal caso – se cioè quelle immagini si dischiudono effettivamente in altro modo – se esse conducono a un'interpretazione sostanzialmente diversa dello scritto. Per far questo, però, bisogna confrontarsi, insieme, con lo scritto di Benjamin e con l'interpretazione di Scholem.

³ Benjamin (1974), I,2: pp. 697 e sgg.

II.

In apparenza le prime righe di *Agesilaus Santander* non nascondono misteri. Descrivono una situazione e non differiscono di molto nella prima e nella seconda versione dello scritto. Dicono così:

Quando nacqui i miei genitori ebbero l'idea che sarei forse potuto diventare scrittore. In tal caso sarebbe stato opportuno non rendere subito avvertito chiunque che ero ebreo. Per questo, oltre al mio nome, me ne attribuirono altri due, molto insoliti. Non li rivelerò. Basti dire che quarant'anni fa difficilmente due genitori avrebbero potuto essere più lungimiranti. Quel che essi ritennero una remota ipotesi, si è verificato. Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino sono state private d'efficacia da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblici i due nomi precauzionali con i suoi scritti, li ha tenuti chiusi in se stesso. Ha vegliato su di essi come gli ebrei vegliavano un tempo sul nome segreto che davano a ciascuno dei loro figli.

Che queste prime righe non nascondano segreti è un inganno. In realtà, se le si collega al titolo, esse pongono l'interprete di fronte ad alcune contraddizioni insolubili. In effetti, se si assume che "Agesilaus Santander" non sia altro che il nome segreto di colui che nel testo parla in prima persona (il quale sarebbe a sua volta Walter Benjamin) risulta realmente inspiegabile perché, proprio in apertura, egli dichiara in modo lapidario, con una secca affermazione racchiusa fra due punti, l'intenzione di non svelare i suoi nomi. Appare una contraddizione evidente che forse

giustifica la cancellazione dell'inciso – “Non li rivelerò” – dall'incipit, altrimenti identico, della seconda versione. Ma si tratta di una pura svista? O la contraddizione va presa più seriamente di quanto non appaia?

Una spiegazione plausibile potrebbe dipendere proprio dall'integrazione della lettura anagrammatica del titolo nel complesso dell'incipit benjaminiano. Se infatti la coppia di nomi “Agesilaus Santander” nasconde l'imperfetto anagramma, “Der Angelus Satanas”, si può dire che il narratore, pur ponendo il proprio pseudonimo in capo allo scritto, non lo riveli veramente o, per meglio dire, non lo riveli interamente. Esso è infatti costituito da due nomi in uno, i quali non sono compiutamente svelati fintanto che non sono riconosciuti nella loro duplicità. E poiché il titolo rende nota solo una delle loro due forme, essi sono contemporaneamente visibili e nascosti. Si può allora supporre che la cancellazione dell'inciso “Non li rivelerò” nella seconda versione dello scritto non sia servita a evitare un errore, ma a occultare un segnale del testo divenuto superfluo.

In ogni caso, dalla prima difficoltà ne discende immediatamente un'altra, anch'essa collegata al titolo dello scritto. Si tratta del rapporto fra l'identità dichiarata dal narratore e quella che risulta dal titolo. Anche in questo caso ciò che *appare* contrasta nettamente con quanto *dovrebbe apparire*. Intitolando il suo scritto con i nomi segreti che gli sono stati imposti allo scopo di nascondere la sua origine ebraica, infatti, il narratore esibisce la sua identità inautentica e, al tempo stesso – proprio secondo la volontà originaria

dei suoi genitori – getta una maschera protettiva sul suo vero nome. Il risultato è però, nella sostanza, la smentita di ciò che, poco dopo, il testo dice chiaramente: che, cioè, il suo autore non ha mai nascosto, nei suoi scritti, la propria identità di ebreo e, piuttosto, ha serbato il segreto sul suo pseudonimo. Il fatto che gli unici nomi visibili nel testo siano quelli presenti nel titolo e non siano nomi ebraici, finisce per sortire, insomma, proprio il risultato opposto a quello dichiarato dal narratore e l'origine ebraica scompare o, meglio, si nasconde dietro la coppia di nomi Agesilaus Santander. Abbiamo a questo punto un testo apertamente contraddittorio: ciò che doveva restare nascosto è rivelato, col risultato di nascondere, effettivamente, quanto avrebbe dovuto rivelarsi. Né si può scartare a priori un'altra ipotesi solo in apparenza avventurosa: che cioè il nome dichiarato dal titolo non abbia alcun vero rapporto con quello, segreto, intorno a cui si incentra il paragrafo introduttivo della prosa; che il titolo sia una sorta di epigrafe apposta a un testo di cui costituisce un supplemento o un complemento; e che come tale non dica nulla né dell'autore né del narratore, ma offra una chiave fondamentale per la comprensione delle sue ermetiche argomentazioni. Un po' come nell'emblematica barocca.

Un aspetto assai convincente del saggio di Scholem è l'implicita sottolineatura della natura duplice di tutte le immagini del testo. Nel suo procedere per passi successivi, infatti, Scholem solleva, sì, prima di tutto il velo sul nome nascosto nel titolo e, dunque, sull'identità satanica dell'angelo descritto nel testo;

ma poi identifica la figura femminile del testo medesimo con Julia Cohn per accostarla immediatamente (e sovrapporla) a Asja Lacis; ricorda il nesso profondo che Benjamin scorgeva fra la realtà dei fenomeni quotidiani e il loro risvolto occulto collegandolo alla rivelazione psicologica che si lega all'incontro con l'angelo; infine individua nell'"Angelus Novus" di Klee, citato dalla nona tesi sulla filosofia della storia, la riposta identità filosofica di quello evocato in *Agessilaus Santander*. È come se ogni immagine ne rivelasse un'altra nascosta che, come il nome segreto del titolo, illumina di sé le oscurità del testo. Ma perché? Che cosa sta ad indicare questa duplicità? A questa domanda cercherò di dare una risposta nella conclusione di queste riflessioni.

Tornando allo scritto, dopo il difficile inizio appena commentato il narratore fa riferimento all'usanza ebraica di attribuire ai figli un nome segreto che viene svelato solo al momento della pubertà (e cioè in quel momento chiave dell'esistenza di ogni ebreo che segna, insieme, l'entrata nella comunità religiosa e anche l'ingresso nell'età della responsabilità). Così il testo nella prima versione, poco diversa dalla seconda (e in questa sede si può trascurare un'analisi delle differenze):

Prima stesura: Ma le misure che essi assunsero nell'intento di prevenire il destino sono state private d'efficacia da colui che a quel destino era soggetto. Anziché render pubblici i due nomi precauzionali con i suoi scritti, li ha tenuti chiusi in se stesso. Ha vegliato su di essi come gli ebrei vegliavano un tempo sul nome segreto che davano a ciascuno dei loro

figli. Questi ultimi non ne venivano a conoscenza prima del giorno in cui raggiungevano la pubertà. Poiché però questo evento può darsi più di una volta nella vita, e poiché forse non ogni nome segreto resta sempre uguale e immutato, la sua mutazione può ben manifestarsi con una nuova pubertà. Nondimeno esso resta il nome che raduna in sé tutte le forze vitali, quello in cui esse vengono evocate e salvaguardate dai profani.

Se, come si è detto in precedenza, il parallelo fra il nome segreto del narratore e quello dei bambini ebrei è giustificato dall'indicare l'uno e l'altro, una volta svelati, l'ingresso in una nuova fase dell'esistenza, bisogna dedurne che il rinnovarsi dell'entrata nella pubertà stia ad indicare, qui, il ripetersi, nella vita, di passaggi decisivi legati all'emergere di una nuova identità. Il nuovo ingresso nella "pubertà (*Mannbarwerden*)" a cui fanno riferimento queste righe non va infatti interpretato come l'entrata in una nuova fase della vita erotica adulta. L'accento della prosa non cade infatti sulla pubertà come maturazione biologica, ma sulla pubertà come momento di acquisizione della coscienza di un cambiamento. Diversamente, risulterebbe pressoché inspiegabile l'affermazione relativa al suo ripetersi "più di una volta" nella vita e superfluo apparirebbe il riferimento alla rivelazione del nome. L'importanza del primo arco di sviluppo della narrazione è evidente, poiché in esso non vengono solo introdotti i "temi" dello scritto; viene piuttosto giustificata la logica del suo ermetismo: come i nomi segreti acquistano valore per chi li porta solo quando segreti non sono più, così anche

il significato della prosa ermetica, chiede di essere svelato e riconosciuto facendo svanire il suo segreto. L'oscurità è il velo gettato su ciò che *deve*, infine, rivelarsi e dunque – per la stessa ragione – *deve*, per un periodo di tempo indeterminato, rimanere nascosto. Se il nesso fra il contenuto del testo e la sua forma ermetica non è arbitrario si può dire, insomma, che la finalità della prosa è quella di uscire dall'oscurità della sua condizione infantile e rivelare al suo interprete il proprio significato.

La questione principale è però che il nome segreto “raduna in sé tutte le forze vitali” e le tiene nascoste, salvaguardandole “ai profani”. Si tratta allora di capire di quali forze vitali si stia parlando qui. Sono, evidentemente, le forze segrete del narratore. E infatti, a questo punto, il testo esce dalla genericità delle sue premesse e comincia a parlare specificamente del narratore medesimo.

Nella seconda versione dello scritto Benjamin sottolinea questo punto introducendo la specificazione: “Così a me (*So mir*)”. Cioè: è accaduto anche a me di aver vissuto una seconda pubertà (una trasformazione profonda della mia vita) e di aver avuto la rivelazione delle forze segrete che in precedenza il nome segreto racchiudeva e nascondeva agli altri (i profani). Dopodiché il testo prosegue (da questo momento in poi accosto la prima alla seconda versione perché le differenze cominciano a farsi rilevanti):

Prima versione: *Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che lo porta. Molto esso gli sottrae, e per prima cosa il dono di apparire in tutto e per tutto quello di prima. Nella stanza che ho abitato*

da ultimo, prima di venir fuori dal vecchio nome armato e corazzato, egli ha appeso accanto a me la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. Nel far questo il mio era stato interrotto: i suoi tratti non avevano niente di umano. Peraltro mi ha fatto scontare di esser stato disturbato nella sua opera. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro dell'esitazione e del ritardo – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe fossero state già vicinissime.

Seconda versione: Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno. Peraltro, me l'ha fatto scontare. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro delle lunghe vie e dei ritardi

– e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe – pur senza conoscersi – fossero state già intimamente vicine.

Punto di partenza in entrambe le stesure è l'affermazione secondo cui la rivelazione del nome comporta una diminuzione esistenziale. Nella prima versione tale diminuzione consiste espressamente nel non poter più essere quel che si è stati. Solo più avanti si dice che l'angelo stesso non ha nulla di umano nei suoi tratti, il che implica il riflettersi di tale disumanità nel significato del nuovo nome. In altri termini, il non poter essere quel che si è stati equivale a una visibile perdita di caratteri umani.

La principale novità della seconda stesura consiste però nella centralità attribuita all'immagine, che non appare più solo come effigie del nome, ma come suo vero e proprio sostituto: se nella prima versione colui che apprende il proprio nome segreto a subisce la diminuzione connessa con il disvelamento, nella seconda è l'immagine a perdere "il dono di apparire sotto sembianze umane" e a portare inscritte in sé le conseguenze del disvelamento stesso. In questo modo risulta più chiaro il triplice nesso fra il nome, l'immagine che ne costituisce l'equivalente e il portatore del nome: tanto il nome stesso – nel quale, non va dimenticato, sono riunite le forze vitali che vi sono evocate – quanto colui che lo porta sono segnati dalla medesima perdita di caratteri umani che contraddistingue l'immagine. Precisando ulteriormente la domanda posta in precedenza, appare logico chiedersi, allora, quali forze vitali, rivelandosi nell'immagine,

possano mai avere per effetto una diminuzione di chi ne è il portatore e addirittura la sua disumanizzazione. Ma almeno quest'ultimo interrogativo trova subito una risposta evidente: il nuovo nome e l'identità del suo portatore posseggono entrambi la medesima natura angelica – e perciò non umana – raffigurata nel quadro.

Questo passo decisivo della narrazione sbarra la strada a chiunque volesse dubitare della legittimità dell'interpretazione anagrammatica del titolo data da Scholem: è, se non altro, contro ogni probabilità che in un testo in cui si parla dell'acquisizione di un'identità angelica e disumana, il celarsi dell'*Angelus Satanas* nel criptico titolo sia casuale. Nondimeno si tratta di intendere correttamente il collegamento esistente fra l'apparizione satanica nell'intestazione e quella descritta dal testo. E di certo non vi è alcuna relazione di identità.

Lo dimostra chiaramente la narrazione kabbalistica che Benjamin associa all'immagine dell'Angelo Nuovo. Nel suo saggio Scholem ricorda giustamente come lo stesso riferimento si trovasse già alla fine dell'annuncio per la rivista *Angelus Novus* pubblicato nel 1922 – 11 anni prima della stesura di *Agesilaus Santander* – e nomina, come riferimento di entrambe le citazioni, “un libro kabbalistico” in cui si legge che gli angeli creati da Dio “svaniscono come la favilla sul carbone”. In realtà la prima menzione della leggenda nel progetto di “*Angelus Novus*” è diversa e, in un certo senso, più precisa, poiché anziché alla Kabbala fa riferimento a una “leggenda talmudica” (quindi rabbinica, non mistica) secondo cui gli ange-

li, “nuovi ogni istante, in schiere innumerevoli”, sono creati solo “perché dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscano nel nulla”.⁴ La differenza è rilevante perché permette di risalire, se non alla sicura matrice del passo, a un suo ragionevole precedente. All’interno del Talmud babilonese, infatti, si parla in particolare della nascita degli angeli dall’opera quotidiana di dio o – in una diversa interpretazione – da ogni sua parola in *Chagiga* 14a.⁵ È naturalmente possibile che Benjamin avesse conoscenza del passo; ma non meno verosimile è che la reminiscenza talmudica derivi da una lettura indiretta, la *Jüdische Theologie* del pastore Ferdinand Weber, pubblicata postuma nel 1880 e, in seconda edizione, nel 1897 da Franz Delitsch e Georg Schnedermann. Vi si legge, a proposito delle schiere celesti che circondano l’altare di Dio, che “la continua creazione di angeli dal fiume di fuoco che scorre sotto il trono del Signore [...] o da ogni alito della bocca di Jehova, fonda l’esistenza fuggevole di un certo tipo di angeli: i quali intonano un canto di lode davanti a Dio e scompaiono”.⁶ Per maggiore chiarezza, Weber riassume un frammento del commento midrashico alla *Genesi*, il *Bereshith Rabba* (c. 78), derivato con ogni probabilità dal citato passo di *Chagiga* 14a, con queste parole:

4 Benjamin (1977), p. 246, trad. it. Benjamin (2008), p. 522.

5 Con riferimento a Lamentazioni 3,23.

6 Weber (1897), pp. 166 e, riassuntivamente, 168. Poco oltre è riportato anche un passo del commento midrashico ai cinque libri di Mosè del Rabbi Bechai in cui si legge: «Ci sono alcuni angeli che restano per l’eternità, e sono quelli che vennero creati il secondo giorno; ma ci sono altri angeli che scompaiono; i nostri rabbini, benedetta sia la loro memoria, spiegavano infatti che il Santo crea ogni giorno una quantità di angeli che intonano un canto di lode a Dio e poi scompaiono».

“Nessun coro angelico pronuncia più di una volta il canto di lode dinanzi a Dio; poiché ogni giorno Dio stesso ne crea uno nuovo, il quale pronuncia un nuovo canto di lode e poi scompare là donde era venuto, nel fiume di fuoco sotto il trono del Signore”⁷.

La plausibilità della derivazione della leggenda talmudica citata in *Agesilaus Santander* dalla ripresa dei passi citati nella *Jüdische Theologie* di Weber sembra rafforzata dalle affinità che i due testi evidenziano. Tuttavia, quale che sia la matrice a cui Benjamin fa riferimento, la verifica dei testi talmudici e midrashi ci chiarisce il senso di ciò che segue.

Se infatti torniamo al testo, vediamo che il nesso causale fra l'interruzione del canto dell'angelo e la sua disumanizzazione – chiara nella prima versione dello scritto – è sacrificato nella seconda per rendere più forte il legame logico fra la disumanizzazione stessa e il disvelamento del nome. Inoltre, anche nella seconda versione della prosa, è comunque l'immagine angelica ad aver perso il sembiante umano e, dunque, è sempre il collegamento postulato dalla prima versione dello scritto a dover essere chiarito. Parrebbe, in tal senso, di dover constatare una contraddizione nel discorso di Benjamin – almeno in termini teologici – poiché gli angeli della teologia ebraica non hanno, se non in alcune manifestazioni e rappresentazioni terrene, aspetto umano: sono fatti di fuoco, di acqua o di vento, a seconda delle fonti, e possiedono caratteri loro propri come il volto, che è simile al baleno o la voce che è come il rombo di una folla vociante. Perché dunque sarebbe una diminu-

⁷ *Ivi*, p. 168.

zione per l'angelo la perdita della possibilità di acquisire sembianze umane che non ha mai posseduto?

Per capirlo bisogna ricordare che la letteratura rabbinica conosce almeno dieci tipi di angeli e, fra questi, distingue i servitori (che circondano il trono del Signore e esistono nell'eternità senza tempo) e quelli creati ogni giorno, i quali, come si è detto, provengono dal fiume di fuoco sottoposto al trono di Dio e ad esso ritornano dopo aver esaurito il loro compito. Questi angeli cantori, che per un attimo condividono la stessa esistenza eterna degli angeli del trono, provengono da un fiume di fuoco che è immagine biblica del divenire e ad esso devono ritornare dall'immobile eternità che li ha momentaneamente accolti. Essi infatti, a differenza degli Arcangeli, dei Cherubini, degli Chajjot, ecc. devono essere riaccolti nel dominio del tempo, dove sono sottomessi, come gli esseri umani, alle leggi e ai mutamenti della storia. Nella *Jüdische Teologie* Weber si sofferma specificamente su questo punto osservando che non solo gli Arcangeli Michele e Gabriele sono sottratti alla caducità dell'esistenza bensì tutti gli angeli servitori, mentre gli angeli destinati solo a intonare i cori di lode sono generati e svaniscono e dunque sono, già per questo, presi nel vortice del divenire.⁸ Laddove uno di questi angeli fosse trattenuto nel suo compito celeste, dunque, perderebbe la possibilità di tornare nell'alveo del tempo, di rendersi in tal modo pari agli esseri umani e di dividerne la mutevole esistenza. L'angelo evocato dal nome segreto e fissato nell'immagine del quadro è stato interrotto nel suo canto e

⁸ *Ibidem.*

non avendo potuto portare a termine la sua opera è rimasto in una condizione sospesa, fuori dal tempo e dalla storia a cui lo destinavano la sua origine e la sua natura. Ma un essere che esiste fuori dal tempo e dalla storia non può certo essere umano. Di qui il riferimento alla sua disumanità.

Il ricorso ai testi talmudici, del resto, non spiega soltanto il difficile passo relativo alla disumanità dei tratti dell'Angelo Nuovo, ma anche il significato connesso con la rivelazione del nome segreto: tale rivelazione – che per le ragioni elencate in precedenza si deve intendere come espressione del conseguimento e del riconoscimento di una nuova identità – è legata a una metamorfosi che l'angelo compie insieme al suo doppio terreno. È evidente, infatti, che i legami fra l'angelo, la sua immagine, il nome e l'essere umano che porta il nome nel testo di *Agesilaus Santander* sono riconducibili alla visione dello *tzelem*,⁹ l'angelo personale descritto dallo *Zohar* come una sorta di forma celeste che ogni uomo possiede e che, come “abito” dell'anima, lo accompagna anche in tutto il suo divenire terreno.¹⁰

Questo angelo, secondo la Kabbalah, appare soltanto a colui che attinge suprema conoscenza profetica e anzi, più precisamente: la forma angelica è l'immagine trasformata della sua stessa forza che diventa il veicolo della capacità profetica. Riportando questa concezione al ragionamento di Benjamin si dovrebbe dunque intendere che l'immagine dell'Angelo Nuovo

9 Cfr. Scholem (1973), pp. 249-271.

10 Cfr. *Ibidem*, pp. 261-263 e in proposito le osservazioni di Agamben (2012), p. 225.

vo, così come si mostra nel dipinto di Klee, assume se non la funzione almeno il valore dello *tzelem* kabbalistico: è insieme immagine emblematica in cui si concentrano tutti gli attributi del nome rivelato dalla “nuova pubertà” e espressione della forza profetica che si annuncia nell’incontro con la propria immagine angelica.

La trasformazione descritta dal testo consisterebbe dunque nell’acquisizione di forze vitali viste come energie spirituali superiori le quali avvicinano l’individuo al proprio angelo personale e lo conducono al di sopra della sfera condivisa dalla totalità del genere umano. Tuttavia la metamorfosi descritta nel testo benjaminiano sta anche sotto il segno dell’incompletezza e della stasi. L’angelo che si mostra a colui che ha appreso il proprio nuovo nome è un angelo privo di tratti umani perché paralizzato nella sua atemporalità, estraneo alla storia e alle sue vicende. Torna così a porsi, in altro modo, l’interrogativo in merito alla natura delle forze vitali che il mutamento acquisisce all’individuo: quale nesso sussiste fra le sue nuove energie profetiche, angeliche e perciò disumane e la condizione di immobilità, di estraneità al tempo che l’angelo manifesta nella sua immagine? L’interpretazione dello scritto benjaminiano dipende interamente dalla risposta a questa domanda, alla quale peraltro l’ultima parte della prosa fornisce una risposta chiarissima.

III.

Prima di considerarla bisogna ricordare che Benjamin è stato uno dei primi studiosi a riconoscere l'importanza degli studi sulla tradizione del pensiero intorno alla melancolia che a partire dai saggi di due grandi storici dell'arte, Carl Giehlow (1903-04) e Aby Warburg (1918-20), su *Melencolia I* di Albrecht Dürer e del successivo libro di Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia I»* del 1923 avevano "riscoperto" la riflessione intorno al temperamento melancolico, considerato, insieme, il più pericoloso – perché induce astenia, tristezza e accessi di follia omicida e suicida – e il più benefico: perché esso non è solo presupposto della follia ma anche della genialità. Genio e follia si ritrovano insomma uniti nel carattere melancolico.

Questa brevissima premessa è necessaria per capire tutta la parte finale della prosa di Benjamin, che dice così (cito dalla seconda stesura, che è di gran lunga la più ampia):

Questo nome, tuttavia, non arricchisce affatto colui che designa. Al contrario, dalla sua immagine molto vien meno, se viene pronunciato. Per prima cosa l'immagine perde il dono di apparire sotto sembianze umane. Nella stanza in cui abitavo, a Berlino, prima di venir fuori dal mio nome armato e corazzato, egli ha appeso alla parete la sua immagine: Angelo Nuovo. Narra la Kabbalah che ad ogni istante Dio crea un'infinità di nuovi angeli, tutti destinati solo a cantarne per un attimo le lodi dinanzi al suo trono e a dissolversi nel nulla. L'Angelo Nuovo si diede a

conoscere come uno di questi angeli prima di voler dire il suo nome. Temo però di averlo sottratto per un tempo indebitamente lungo al suo inno. Peraltro, me l'ha fatto scontare. Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l'astro delle lunghe vie e dei ritardi – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe – pur senza conoscersi – fossero state già intimamente vicine. / Egli ignorava, forse, che la forza di colui che in tal modo intendeva colpire avrebbe potuto manifestarsi così nella maniera migliore: vale a dire aspettando. Quando quest'uomo si è imbattuto in una donna che lo ha ammaliato, ha deciso improvvisamente di mettersi in agguato sul cammino della vita di costei e attendere finché ella malata, invecchiata, in vesti logore, fosse caduta in mano sua. Insomma, nulla poteva fiaccare la pazienza dell'uomo. E le ali della sua pazienza somigliavano alle ali dell'angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di ciò che egli aveva deciso di non lasciare più. L'angelo somiglia però a tutto ciò da cui io sono stato costretto a separarmi: agli esseri umani e, soprattutto, alle cose. / Egli dimora nelle cose che non ho più. Le rende trasparenti e dietro ognuna di esse mi appare colui cui è destinata. Per questa ragione nessuno può superarmi nel donare. Anzi, l'angelo è stato forse attirato da un donatore rimasto a mani vuote. Poiché anche lui, che ha artiglierie e ali appuntite, anzi, affilate come lame, non dà segno di precipitarsi su colui che ha avvistato. Lo fissa – a lungo, poi si allontana a scatti, ma inesorabilmente. Perché? Per

tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto e che conosce così bene da percorrerla senza voltarsi e senza perdere di vista colui che ha prescelto. Vuole la felicità: il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto. Perciò per nessun'altra via può sperare alcunché di nuovo che non sia quella del ritorno, quando prende con sé un nuovo essere umano. Così come io, subito dopo averti visto per la prima volta, sono tornato con te nel luogo da cui ero venuto.

È chiaro che qui si concentrano le maggiori difficoltà dello scritto; e non a caso. Il fatto che la rielaborazione della seconda stesura riguardi soprattutto questa parte sta ad indicare che qui sono spiegati la ragione dello scritto medesimo e il suo significato. Innanzitutto va in ogni caso osservato che il richiamo alla tradizione del pensiero sulla melancolia getta una luce chiarificatrice sulla struttura dualistica e ambivalente dello scritto, poiché l'intera interpretazione dell'incisione düreriana fornita da Carl Giehlow¹¹ (citato ampiamente da Benjamin nello scritto sul dramma barocco tedesco) aveva insistito proprio sul carattere duplice e dialettico del temperamento melancolico rappresentato nell'incisione di Dürer: follia e genio, malattia e acutezza del pensiero sono i due estremi che nella melancolia si toccano. Partendo allora dalla considerazione dell'importanza che il pensiero della melancolia riveste per Benjamin è possibile ricostruire la logica secondo cui si ordinano le immagini che conducono la prosa alla sua con-

11 Cfr. Giehlow (1903-1904).

clusione. Sembra infatti che una volta esplicitato il tema melancolico dello scritto, Benjamin componga in un insieme quasi ecfrastrico dettagli che provengono dalla düreriana *Melencolia I*. È possibile ad esempio fornire una spiegazione relativamente semplice di uno dei passi più ardui del testo, quello, cioè, in cui si parla della “forma femminile” che l’angelo condannato a un’eterna e atemporale immobilità invia nel quadro accanto alla sua forma maschile. È infatti del tutto evidente che questa emanazione muliebre non può che condividere la stessa condizione statica e inoperosa dell’angelo da cui proviene (poiché in caso contrario si dovrebbe immaginare un angelo impossibilitato a completare il suo canto eppure capace di un’altra, diversa azione). Ma una figura angelica femminile costretta in uno stato di inerte immobilità assimilabile a quello di cui è prigioniero l’angelo descritto dalla prosa benjaminiana è precisamente la donna alata che Dürer circonda con i dettagli allegorici della sua *Melencolia I*. L’Angelo Nuovo – proprio perché inseparabile da colui che ne condivide il nome – non può che coinvolgere nella propria immobilità sospesa il suo alter ego terreno, il quale allora soggiace alla malattia melancolica; ma vi soggiace come l’immagine “nel quadro”, cioè come l’inerte figura angelica düreriana. Non per nulla i passi seguenti insistono sull’esito prodotto dalla persecuzione angelica.

Come Benjamin aveva appreso dalle sue letture, infatti, la condizione melancolica rappresentata da Dürer era proprio quella immaginata da una lunghissima tradizione di pensiero come la più ostile all’azione ma, al contempo, la più favorevole alla

natura filosofica, speculativa e persino profetica. La rivalsa dell'angelo è, dunque, solo apparentemente ostile. Essa è, al contrario, benefica a chi scopre in sé la disposizione alla vita contemplativa, all'attesa, alla riflessione e al pensiero pazienti. E ha la funzione di rivelare all'alter ego dell'angelo ciò che egli è diventato ovvero quali diverse "forze vitali" siano presenti in lui. Se è lecito riassumere e precisare quanto già detto, si può dire che l'angelo interrotto nel suo lavoro e costretto all'immobilità si rivale su colui che lo osserva costringendolo a rispecchiarsi nella sua condizione la quale è, sì, disumana e insieme statica perché sottratta alla dimensione del tempo e al divenire; ma non è priva di vita e di energie vitali nuove che si legano tutte alla dimensione contemplativa dell'esistenza, al pensiero e alla riflessione, le autentiche vocazioni dell'uomo sottoposto al potere di Saturno; ed è anche una condizione profetica, poiché solo chi è nato sotto Saturno – secondo la tradizione del pensiero occidentale sulla melancolia – può giungere ad acquisire quel dono della profezia che Dürer – secondo Giehlow – aveva rappresentato geroglificamente nell'immagine del cane addormentato ai piedi del suo angelo.

Su questo sfondo, tracciato dalla chiusa del secondo paragrafo, tutto ciò che Benjamin aggiunge fino al difficile finale del suo scritto, risulta più comprensibile. Il melancolico, l'uomo della statica e paziente contemplazione, si assimila completamente all'angelo fino ad assumerne le sembianze e fino, addirittura, ad acquisirne le ali. Le quali, però – ed è questa la sorpresa nella riutilizzazione benjaminiana dell'alle-

goria di Dürer – non sono le ali del più che umano angelo accovacciato e afflitto dall’astenia melanconica, bensì quelle dell’essere che nell’incisione è più vicino alla sfera celeste e al tempo stesso più lontano da qualsiasi apparenza antropomorfa: la creatura – a lungo ritenuta un pipistrello – nei cui tratti informi e indefiniti Benjamin identifica l’altra forma dell’angelo nuovo. È questo l’angelo munito di “artigli” e ali “appuntite” o, meglio, “affilate come lame” in cui il filosofo si rispecchia e ha, nella sua apparenza di pipistrello, natura femminile (il pipistrello, *Fledermaus*, è in tedesco di genere femminile). Anche questo essere appare, nella staticità del quadro, immobile o, meglio, immobilizzato nel volo e con le fauci aperte, come sorpreso a metà del suo canto; ed evidentemente non dà segno di precipitarsi su alcunché possa aver avvistato, bensì resta in una condizione sospesa. Le ali contrastano la forza prensile degli artigli tenendo a distanza ogni afferrabile oggetto. Così la prima versione dello scritto:

Prima stesura: Ha infatti approfittato della circostanza che io sono venuto al mondo sotto Saturno – il pianeta dalle lente rivoluzioni, l’astro dell’esitazione e del ritardo – e ha spedito la sua forma femminile accanto a quella maschile, nel quadro, per la via più lunga e più fatale, sebbene entrambe fossero state già vicinissime. Egli ignorava forse che in tal modo valorizzava la forza di colui che attaccava. Poiché nulla può vincere la mia pazienza. Le sue ali somigliano a quelle dell’angelo in quanto pochissimi battiti sono loro sufficienti per restare immutabilmente al cospetto di colei che essa ha deciso di attendere. Pur avendo artigli come l’angelo e ali

affilate come lame, essa non dà segno di precipitarsi su colei che ha avvistato. Impara dall'angelo, che tiene d'occhio il suo partner, ma poi si allontana a scatti, inarrestabilmente.

La seconda versione – assai più lunga – contiene molti dettagli che Benjamin deve aver aggiunto per precisare i contorni della sua riflessione ma anche per rendere più perspicuo lo sfondo su cui proiettarla. Il passo che associa l'uomo della melancolia contemplativa a “una donna che lo ha ammaliato”, ad esempio, è stato notoriamente associato da Scholem al controverso amore di Benjamin per Asja Lacis (e, in seguito, da Tiedemann e Schweppenhäuser a una misteriosa signora B., un'olandese che Benjamin avrebbe incontrato a Ibiza). Se si ricorda però che nel suo ammiratissimo studio su *Melencolia I* Giehlow per primo aveva riprodotto l'incisione realizzata da Dürer per i *Quatuor libri amorum* di Conrad Celtis; che in essa appariva rappresentata una *philosophia triumphans* circondata dalle effigi dei quattro temperamenti nell'abbigliamento descritto da Boezio nel *De consolatione philosophiae*;¹² che nel prologo di quest'opera l'abito della filosofia appariva lacerato dalle mani di uomini violenti (“violentorum quorundam”) i quali ne avevano strappato tutti i lembi che avevano potuto (“particulas quas quisque potuit”) e che, infine, la filosofia dagli occhi ardenti (“oculis ardentibus” che possono dunque anche essere occhi febbricitanti) vi mostrava tanti anni da sembrare creatura di un'altra epoca (“ut nullo modo nostra crederetur aetatis”)¹³ appare allo-

¹² Cfr. Giehlow (1903-1904), II, p. 8.

¹³ Boethius (2005), pp. 4-5.

ra ragionevole ipotizzare che la donna ammaliatrice che il narratore della prosa dice di voler aspettare in agguato finché “malata, invecchiata” e “in vesti logore” non cada in suo possesso sia proprio la filosofia e, specificamente, la filosofia come desiderio e conquista del pensatore melancolico. È dunque la rappresentazione di una precisa vocazione filosofica quella che il testo descrive, non una personale vicenda erotica.

Anche nell'ultimo paragrafo della seconda stesura della prosa i segnali della melancolia sono evidenti. Il distacco angelico dagli uomini e dalle cose è il distacco contemplativo che il filosofo frapponne fra sé e il mondo. E gli oggetti che disperde donando sono per lui inservibili strumenti al pari degli oggetti gettati ai piedi della *Melencolia* düreriana. Per capire questo nesso con la tematica melancolica dell'insieme bisogna leggere come un tutto unico l'incipit del paragrafo. Così facendo si comprende meglio come l'angelo, che somiglia a ogni cosa da cui il filosofo si separa nel momento stesso in cui la rende oggetto del suo pensiero e che risiede nelle cose da questi donate e disperse, sia l'angelo della melancolia, il quale rende trasparenti le cose medesime mostrando in esse – nella loro inutilizzabilità – colui che le abita e le riceve, cioè se stesso, lo spirito dell'inerzia e della stasi. In altri termini il filosofo non può usare le cose che sono oggetto del suo pensiero, ma può riempirle dello spirito che proviene dalla loro melancolica contemplazione; le allontana cioè da sé (si nega il loro impiego) nel momento stesso in cui la sua riflessione le rende disponibili per gli altri. In questo senso è “un donatore rimasto a mani vuote”. Il fatto che nel-

la seconda versione dello scritto trovi spazio dopo questa precisazione la descrizione dell'angelo deumanizzato non fa che confermare una simile interpretazione: quell'angelo melancolico, anzi, portatore della melancolia come dice l'iscrizione sulle sue ali, ha artigli per afferrare che però non usa, mentre impiega le sue ali per tenersi a distanza dalle cose che, così, può osservare da lontano o dall'alto.

Se poi si ritiene necessario un'ulteriore prova a sostegno del fatto che è proprio la rappresentazione düreriana della melancolia a suggerire a Benjamin i contenuti allegorici della sua prosa si può considerare un ultimo dettaglio. Esso riguarda il titolo della prosa e l'anagramma che vi è iscritto. Si è già ipotizzato che tale titolo non faccia riferimento al nome segreto del suo autore né a quello del narratore e che esso appaia significativo proprio perché è in relazione, piuttosto, con il tema dell'intero scritto che, a questo punto, si può affermarlo chiaramente, è la vocazione filosofica del melancolico. Si è anche detto che l'importanza della lettura anagrammatica fornita da Scholem non può essere messa in discussione, anche se quella lettura stessa appare imperfetta per via della "pleonastica" e "quasi ornamentale" *i* che la completa (WBSE 50; 38). Con riferimento a tutto questo bisogna allora ricordare che Benjamin sapeva – se non altro dalla prima annotazione del libro di Panofsky e Saxl su *Melencolia I* – che l'indicazione 'I' nell'incisione düreriana era stata ripetutamente interpretata proprio come una 'i' maiuscola e conseguentemente (per la prima volta da Ludwig Choulant nel 1851) come terza persona dell'imperativo del

latino “ire” col significato di “melancolia va’ via”.¹⁴ Questa interpretazione, che trasformava l’incisione düreriana in una specie di foglio apotropaico, era stata abbandonata da tempo; cionondimeno l’introduzione della *i* nel titolo della prosa a finitura dell’anagramma che lo svela dichiara un parallelismo significativo con *Melencolia I*: accosta cioè la rappresentazione esemplare della condizione umorale influenzata dalla forza dell’antico demone Saturno a quella di colui che subisce il potere dell’Angelo Satana.

Tale parallelismo non è il frutto di una suggestione o di un’estemporanea intuizione benjaminiana. Il carattere satanico della melancolia è tema biblico esemplarmente rappresentato nella vicenda di Saul, la cui sofferenza melancolica è indotta da Dio attraverso uno spirito maligno (frequentemente interpretato come Satana o il diavolo);¹⁵ è un motivo che attraversa il pensiero medievale, che scorge nella patologia saturnina – secondo il detto di Origene – il “*balneum diaboli*”, il brodo di coltura ideale per l’influsso del diavolo;¹⁶ ed è questione ancora presente alla riflessione della Riforma e del Rinascimento sul potere del diavolo, come Benjamin aveva appreso al più tardi da Aby Warburg. Benjamin sapeva insomma benissimo che le concezioni profane e sacre relative all’origine della melancolia si erano variamente intrecciate fino a rendere quasi indistinguibili i contorni di Saturno e di Satana come responsabili della sofferenza melancolica.

¹⁴ Panofsky – Saxl (1923), p. 1.

¹⁵ 1 Samuele 16, 14-16. Sulla storia delle interpretazioni ebraiche cfr. Hartman (2010).

¹⁶ Starobinsky (1990), p. 56.

Questa angelologia – che Scholem dice di aver discusso con Benjamin – attribuisce a Satana numerose identità e responsabilità; sempre Scholem, nel suo saggio, ne elenca sommariamente alcune (WBSE 47; 33-34). Di certo in un testo che Benjamin aveva studiato già presto e che costituì un importante veicolo della sua conoscenza della Kabbala, la *Philosophie der Geschichte* di Franz Joseph Molitor, si dice espressamente che, per la teologia ebraica, Satana – in associazione con la sua parte femminile, Lilith, e con i suoi aiutanti – ha per fine “di togliere all’uomo ogni felicità”¹⁷ del tutto simile, in questo, al Saturno della tradizione pagana. L’affinità, com’è evidente, è determinata essenzialmente dalla pericolosità dell’influsso che l’uno e l’altro possono esercitare sulla vita dell’uomo. Ma se la tradizione del pensiero sulla melancolia aveva concepito l’idea che l’influsso positivo di Giove potesse volgere in positivo gli effetti deleteri di Saturno, determinando il volgersi della melancolia indotta da quest’ultimo in un indispensabile attributo del genio contemplativo, nulla di simile era noto alla teologia ebraica.

Questa circostanza aggiunge però un’ulteriore determinazione alla figura delineata da Benjamin nel suo scritto: l’Angelo Nuovo vi appare infatti come l’antagonista teologico del potere di Satana così come Giove è l’antagonista cosmologico della forza devastatrice di Saturno. E lo è perché diametralmente opposto a Satana come il testo della seconda stesura dice in modo inequivocabile: proprio al contrario del suo avversario, infatti, l’Angelo Nuovo “vuole la felicità

¹⁷ Molitor (1827-1853), vol. III, p. 255.

tà". Ai pericoli provenienti da Saturno e Satana – alla paralisi e all'infelicità – il pensatore della melancolia angelica oppone insomma le strategie pazienti della sua vocazione contemplativa ispirate dal suo alter ego angelico, l'Angelus Novus. Di tali strategie il finale dello scritto di Benjamin offre una complessa spiegazione, la quale risulta, però, più chiara se si ricorda, come si è detto, che l'angelo cantore, per la teologia ebraica, nasce e scompare nello stesso luogo – il fiume di fuoco del tempo sottostante al trono del Signore – e solo per un attimo partecipa dell'esistenza, eterna e disumanizzata, estranea alle vicende della storia, di Dio e degli altri spiriti superiori. Su questo sfondo si capisce che le righe conclusive dello scritto, nelle quali Benjamin descrive in forma sintetica la via del filosofo come risalimento al proprio luogo di provenienza, ripetono il percorso dell'angelo che torna a perdersi nel dominio del divenire dopo aver esaurito il suo compito sacro. Mai come in questo finale appare evidente che l'angelo è insieme il doppio e la guida del filosofo. Anche il filosofo, come l'angelo, conosce la paralisi melancolica e la distanza dal tempo e dalla storia che la vocazione contemplativa reca con sé. Ma come l'angelo al fiume di fuoco il filosofo fa ritorno alla storia e vi ritorna con il frutto della stasi: con la forza trasformatrice del pensiero che conferisce una nuova trasparenza agli oggetti nel tempo. Da questi non trapela più l'immagine dell'angelo melancolico, ma quella dell'antagonista di Satana e di Saturno, l'Angelo Nuovo che toglie gli oggetti abbandonati alla loro infelicità, alla loro inerzia e li rende vivi, diversi, pronti ad un nuovo uso e a un nuovo destino.

Questo ragionamento risulta notevolmente più chiaro nella seconda stesura del frammento. Qui, per cominciare, è evidente che lo scritto stabilisce un saldo parallelo fra l'azione dell'angelo – che si allontana indietreggiando da colui che ha posto sotto la propria egida “per tirarselo dietro, su quella via verso il futuro dalla quale è venuto” – e quella dell'io che torna anch'egli, con l'essere cui rivolge le sue parole, nel luogo da cui proviene. Se teniamo ferma l'idea che lo scritto contenga la rappresentazione allegorica di una vocazione filosofica, si può dire che la figura femminile con cui l'io dello scritto compie la via a ritroso verso il suo punto d'origine è proprio la stessa donna attesa pazientemente per lunghi anni, cioè la filosofia, il dono dell'Angelo Nuovo. E poiché il cammino del filosofo ripete quello dell'angelo – e quest'ultimo proviene dalla sfera del tempo, se ne estranea nell'istante in cui canta il suo inno di lode a Dio, e quindi vi fa ritorno – allora il cammino del filosofo, seguendo un percorso analogo, si allontana dalla storia per abbracciare un'attitudine contemplativa che alla storia, infine, deve ricondurlo. Il filosofo, insomma, si sottrae alla storia per poterle restituire, tornandovi, il frutto della sua riflessione: la filosofia è filosofia della storia e, insieme, filosofia *per* la storia che conduce nel futuro le forme del passato mutate dalla riflessione¹⁸.

Questo potere trasmutatore della riflessione filosofica genera il nuovo come restituzione del passato alla sua potenzialità o, per ripetere le parole del testo,

¹⁸ Su questo motivo centrale della filosofia della storia benjaminiana cfr. Desideri (2016) e (2015).

alla sua felicità. E la felicità è quella di poter rivivere il passato nella diversa forma che l'azione trasformatrice del pensiero gli conferisce. Il filosofo, non meno del suo angelo vuole infatti la felicità: "il contrasto in cui l'estasi dell'evento unico, del nuovo, del non ancora vissuto, sta insieme a quella beatitudine del ripetersi, del riavere, dell'aver vissuto". Questa felicità va intesa però, appunto, come opposto della stasi melancolica, dell'inerzia in cui Benjamin vede l'assenza dell'infelicità satanica e saturnina. Il passato condannato all'immobilità dal suo essere compiuto una volta e per sempre è un ricordo inservibile, una rovina da cui non potrà mai sorgere null'altro. Lo sguardo del filosofo deve, invece, renderlo, per così dire, nuovamente nuovo. Esso non riporta in vita il passato ma riporta vita *nel* passato; lo restituisce al flusso del divenire e al perduto movimento vitale attraverso l'idea che lo genera. È un motivo, questo, che Benjamin aveva sviluppato nella *Premessa gnoseologica* a *Il dramma barocco tedesco*, in cui aveva scritto:

Per la vera contemplazione l'abbandono del procedimento deduttivo si connette con il recupero sempre più ampio, sempre più fervido dei fenomeni, i quali non correranno mai più il rischio di rimanere oggetti di un confuso stupore finché la loro rappresentazione sarà insieme quella delle idee, e solo in esse sarà salva la loro propria singolarità¹⁹.

Il potere della contemplazione è quello di ritrovare nei singoli frammenti del passato la vitalità pro-

¹⁹ Benjamin (1974), I,1: p. 225, trad. it. cit., p. 85.

duttiva dell'idea da cui sono stati generati e di far scaturire da quell'idea stessa – in tal modo resa visibile – il nuovo. In questa prospettiva – nella prospettiva dell'idea – “l'unicità e la ripetizione”²⁰ mostrano la loro intima coappartenenza e, insieme, la loro possibilità. Ciò che è già stato ritorna nella contemplazione dell'idea che lo fonda. Tuttavia – ed è questo il punto – la possibilità che la ripetizione del già stato dischiuda il nuovo si offre soltanto a ciò che ha cessato di esistere. Ed è qui che la melancolia dell'uomo contemplativo trova la sua necessità. Essa riconosce lo stato di abbandono dei fenomeni del passato e li osserva prima di tutto nella loro inservibilità, come forme residuali e inerti di una vita scomparsa. Il melancolico osserva gli oggetti della storia come cose morte. Al tempo stesso, però, comprende che solo in queste forme perdute si cela una possibilità di futuro. La melancolia angelica del filosofo è segnata da questa “doppia vista”: osserva le cose simultaneamente come passate e destinate a tornare, come estinte e nuove. E dunque quella del filosofo è melancolia, insieme, satanica e angelica: vuole la fine delle cose – la loro infelicità – per poter estrarre da esse (dall'idea di esse) un futuro in cui siano ritrovate e salvate o, meglio ancora, un futuro segnato dalla salvezza – dalla felicità. La melancolia è il presupposto della contemplazione e, insieme, il suo metodo. Ma questo metodo non ha per unico fine il rinnovamento della storia, bensì anche il rinnovamento dell'uomo. Per questo l'angelo “non si aspetta nulla più, di nuovo” dal futuro se non “la vista dell'essere umano cui resta

²⁰ *Ibidem*, p. 226, trad. it. cit., p. 86.

rivolto”. Lo sguardo all’indietro dell’angelo genera una nuova umanità che salva il tempo dalla satanica minaccia della stasi e contemporaneamente salva se stessa dal perdersi in un eterno canto di lode ai suoi dèi. L’uomo della melancolia contemplativa è il solo antagonista immaginabile a un culto del passato che rischia pericolosamente di assimilarsi a una celebrazione della morte.

C’è un punto dello scritto che può apparire ora sotto una luce diversa. È il punto in cui si dice che l’uomo devoto non muta il proprio nome segreto, a differenza del non devoto. Quest’uomo devoto, fedele a un passato che ha l’autorità di una legge, resta immutabile in un tempo che non scorre; solo il non devoto può scoprire in se stesso un nuovo nome e una nuova identità, solo lui ha diritto a una seconda pubertà. Il filosofo della storia è l’Angelo Nuovo sottratto al compito di celebrare l’eternità e tornato, per la seconda volta, al fiume del divenire da cui proviene. Identico e diverso da quel che è stato, è un’immagine di ciò che, nel tempo, cessa di esistere per rinnovarsi: l’osservatore melancolico delle cose perdute a cui tocca il compito di contrastare l’Acheronte.

Torniamo infine alla tesi scholemiana del carattere autobiografico di *Agesilaus Santander*. Almeno un’intuizione collegata a questa tesi deve apparire indiscutibile: nel suo scritto Benjamin ha veramente composto un autoritratto del filosofo come melancolico. E proprio come in *Infanzia Berlinese* ha dato di se stesso e del suo universo infantile una rappresentazione nella quale il residuo reale dei ricordi si è fuso alla loro proiezione immaginaria al punto da non

potersene più distinguere, così in *Agesilaus Santander* ha unito in una sola maschera il proprio volto con quello dell'angelo: l'identità reale del filosofo con la sua proiezione metafisica. Il dualismo che dall'inizio alla fine attraversa lo scritto di Benjamin è la chiave delle sue immagini e al tempo stesso il segno della "doppia vista" che rende riconoscibile l'identità del filosofo nell'idea da cui proviene.

Bibliografia

- Agamben, G. (2012): *Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza: Neri Pozza.
- Benjamin, W. (2008): *Opere complete*, vol I: *Scritti 1906-1922*, a cura di R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser – E. Ganni, Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1985): *Gesammelte Schriften*, Bd. VI: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977): *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1: *Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik / Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien / Literarische und ästhetische Essays*, hrsg. v. R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1974): *Gesammelte Schriften*, Bd. I,1-2: *Abhandlungen*, hrsg. v. R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Boethius (2005): *De consolatione philosophiae*, ed. Claudio Morreschini, München- Leipzig: Saur.
- Desideri, F. (2016): *Intermittency: the Differential of Time and the Integral of Space. The Intensive Spatiality of the Monad, the Apokatastasis and the Messianic World in Benjamin's Latest Thinking*, «Aisthesis», IX/1, pp. 177-187.
- Desideri, F. (2015): *Messianica Ratio. Affinities and Differences in Cohen's and Benjamin's Messianic Rationalism*, «Aisthesis», VIII/2, pp. 133-145.
- Giehlow, C. (1903-1904): *Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», XXVI/2 (1903), pp. 29-41; XXVII/1-2 (1904), pp. 6-18; XXVII/4 (1904), pp. 57-78.
- Hartman, D. (2010): *Il male di Saul: ru'ah ra'ah fra malinconia, depressione e demonologia nell'Antico Testamento e nel giudaismo postbiblico*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», III, pp. 79-96.
- Molitor, F.J. (1827-1853): *Philosophie der Geschichte oder Über die Tradition*, 3 voll., Münster: Theissing.
- Panofsky, E. – Saxl, F. (1923): *Dürers «Melencolia I»*, Teubner, Leipzig-Berlin.
- Starobinsky, J. (1990): *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Milano: Guerini e Associati.
- Scholem, G. (1983): “Walter Benjamin und sein Engel”, in Idem: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, trad. it. di Maria Teresa Mandalari: *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano: Adelphi, 1978.

- Scholem, G. (1973): "Zelem; die Vorstellung vom Astralleib", in: Id., *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Zürich: Rhein-Verlag, 1962, poi Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 249-271.
- Weber, F. (1897): *Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften gemeinfasslich dargestellt*, a cura di Franz Delitsch e Georg Schnedermann, Leipzig: Dörffling & Franke.