

Mnemosyne – un *Trauerspiel* moderno da Amburgo. In bianco e nero

Manuela Pallotto

Tanto la distanza quanto la vicinanza tra il pensiero di Aby Warburg e quello di Walter Benjamin possono, anzi devono venire misurate e valutate all'interno del perimetro circoscritto dalla preoccupazione primariamente teologica delle riflessioni benjaminiane – preoccupazione da cui gli interessi e il lavoro di Warburg si sono mantenuti estranei. Qualunque tentativo fatto, o ancora da fare, nella valutazione sia delle affinità sia delle differenze rilevabili tra il lavoro dei due autori non può prescindere dal riconoscimento di una simile, sostanziale diversità.

E tuttavia è altrettanto possibile neutralizzare tale differenza in modo che essa rimanga tale pur non costituendo un impedimento insormontabile per la considerazione congiunta del pensiero dei due autori. Ciò significa però rinunciare al pieno sviluppo del confronto per fermarsi laddove il pensiero benjaminiano manifesta apertamente le sue implicazioni non solo teologiche ma teologico-politiche. Lì, il lettore giunge accompagnato dal solo Benjamin.

È ben noto come Benjamin per primo abbia avvertito una forte affinità tra il suo lavoro e le ricerche allora condotte non solo da Warburg ma anche dalla cerchia di ricercatori che si era progressivamente consolidata intorno alla biblioteca e all'istituto amburghese. È altrettanto noto come il riconoscimento di tale affinità sia stato caratterizzato da una sostanziale mancanza di reciprocità.

Ma, piuttosto che la sostanza e il merito di questi giudizi, è a parer mio più interessante considerare quel che, perlomeno agli occhi di Benjamin, dava ragione alla rivendicazione di tale affinità.

Le ricerche dell'istituto, seguendo programmaticamente le orme fresche dei percorsi d'indagine di Warburg, si erano concentrate prevalentemente sul problema della so-

pravvivenza mnemonica dell'antichità pagana nella cultura europea e delle sue rinascite. Il Rinascimento nordico e mediterraneo costituiva uno dei luoghi prediletti delle riflessioni warburghiane; nella Rinascenza, Warburg aveva installato un personale laboratorio di ricerca per la comprensione del significato e della funzione svolta dall'antichità greca nella cultura europea.

A prima vista, dunque, nulla sembrerebbe più lontano dall'interesse mostrato da Benjamin per il Barocco (Benjamin [1928]), da lui considerato non solo come il preludio antitetico del classicismo – di ogni classicismo – ma anche come l'orizzonte vasto e ancora attuale in cui la contemporaneità continua a dispiegarsi. La distanza tra gli ambiti di ricerca propri ai due autori sembrerebbe ulteriormente confermata dal giudizio a prima vista negativo, formulato a più riprese da Warburg, non tanto del Barocco in senso stretto quanto di quel barocchismo che gli sembrava già pienamente all'opera nel Rinascimento anticheggiante.

A ben guardare, tuttavia, la warburghiana presa d'atto dell'esistenza di una corrente baroccheggianti attiva sin dal principio nella Rinascenza non cercava di istituire una gerarchica distinzione tra Rinascimento autentico e Rinascimento deviato, degenerato, decaduto. Piuttosto, ad emergere nelle analisi di Warburg, e senza la minima dissimulazione del profondo sconcerto che ne seguiva, era il riconoscimento di una certa omogeneità di Rinascimento e Barocco. In tal senso, baroccheggianti non era solo la pantomima allegorizzante degli *Intermezzi* fiorentini del 1589 (Warburg [1895]: 163-226), ma anche la «retorica dei muscoli» ultrapatetica dei dipinti del Pollaiuolo, il quale, pur tuttavia, era considerato da Warburg «più antico degli antichi stessi» (Warburg [1914]: 620).

Dagli antichi, gli artisti rinascimentali avevano ereditato il problema della rappresentazione del transitorio, assieme agli espedienti rappresentativi necessari ad affrontarlo, i cosiddetti *bewegte Beiwerke*, gli accessori mossi dal vento. Ma nelle loro mani, tanto l'uno quanto gli altri avevano assunto un significato del tutto estraneo alla cultura artistica dell'antichità. Nella loro forgiatura prettamente rinascimentale, ciò che veniva a piena espressione era esattamente il dramma cristiano dell'*Amor fati*, il dramma dell'accettazione della fatalità insormontabile dell'esistenza storica della creatura umana e dell'esperienza del corpo come natura morta, pura presenza spaziale, in cui la pesantezza irredenta dell'orizzonte mondano diveniva palpabile in tutta la sua terrestre inerzia. La volontà di aprire una breccia nel perimetro melanconico cristiano dell'esperienza accidiosa del movimento indusse gli artisti rinascimentali a riconoscere nel problema della rappresentazione libera e spontanea del movimento stesso il nodo cruciale

da sciogliere, come se la natura immaginativa del compito fosse da sola in grado di attuare l'interruzione dell'accidia melanconica.

Nella pittura anticheggiante di Botticelli, il vento aspirava alla potenza effettiva del soffio vitale che rianima l'inerte. Ma tale soffio raggiungeva il corpo attraverso quel che nella maniera più ambigua e irresoluta si rivelava capace di disegnarne i confini come "vivente", cioè attraverso i capelli e le vesti, dialetticamente percepiti tanto come l'«estensione inorganica dell'uomo» quanto come suoi «organi dolenti» (Warburg [1888-1905]: frammento 87, 1890). Nella sostanziale «empatia nei confronti della natura inanimata» che trovava espressione nel trattamento anticheggiante degli accessori mossi dal vento, si faceva manifesta una reversibilità fluida dell'organico e dell'inorganico tale da permettere sia l'incorporazione delle cose e degli oggetti nell'ambito dell'inerenza egotica dell'individuo, sia l'estensione dell'essere umano stesso fino al punto limite della sua indistinzione rispetto alle cose. «Il peccato originale di Adamo è certamente consistito nell'aver incorporato la mela, un corpo estraneo, il cui effetto era incalcolabile». Così Warburg nel 1896 (Warburg [1896]: 44-46).

Il problema della rappresentazione del movimento era dunque una cosa sola con quello della continua negoziazione redentiva dei limiti e dei confini differenzianti dell'individuo, da articolare nel paesaggio confuso post-paradisiaco in cui l'uomo cadde, creatura melanconica tra le creature.

Proprio nell'intensificazione estrema della rappresentazione del movimento attuata da Pollaiuolo, Warburg vedeva la manifestazione del suo implicito barocchismo. La pittura pollaiolesca finiva per rivelare la natura artificiosa, *zwecklos*, senza scopo dell'agitazione dei corpi che metteva in scena, denunciandone quindi in modo inoppugnabile la qualità intrinsecamente retorica. La naturalezza espressiva che l'individuo rinascimentale attribuiva alle opere antiche, il sentimento di necessità espressiva emanato dalla perfetta reciproca aderenza di pathos e forma, venivano qui irrimediabilmente trasformati nella barocca celebrazione della rappresentazione del movimento fine a se stessa. L'apoteosi barocca *ante litteram* del movimento dei corpi in Pollaiuolo non faceva che enfatizzarne il carattere del tutto estrinseco e passeggero, successivamente mantenuto e ancor più radicalizzato nei vortici ascensionali del pieno Barocco, che confessavano la loro instabile precarietà attraverso l'esibizione del peso dei corpi volteggianti e della pesantezza terrestre delle nubi che li sostenevano.

Il carattere artificioso del movimento dei corpi doveva tuttavia essere ascritto anche a quelle immagini in cui, come nel caso dei dipinti di Botticelli e degli affreschi di Ghirlandaio, la sua rappresentazione si manteneva su un registro espressivo meno opulento

ed esasperato di quello pollaiolesco. Anche in questi casi, come già osservato, il movimento veniva rappresentato in modo da rimanere del tutto estrinseco alla più basilare fenomenologia dell'azione volontaria. Il movimento della ninfa, che tanto aveva affascinato Warburg (Jolles, Warburg [1900]: 243-255), iniziato e interamente sostenuto dal vento com'era, si mostrava dunque identico al movimento transitorio e temporaneo del fogliame degli alberi.

Il riconoscimento dell'eventuale barocchismo della pittura anticheggiante rinascimentale era stato dunque da Warburg ridotto ad una valutazione puramente *quantitativa*, per principio non in grado di stabilire alcuna differenza *qualitativa* tra le diverse possibilità della rappresentazione del movimento – più o meno barocche, certamente, ma barocche in ogni caso. L'assenza della pittura di nudo nel Rinascimento confessava la radicale impossibilità di immaginare il corpo umano se non come mero sismografo recettivo, pronto a vibrare attraverso sensori terminali e periferici – i capelli, le vesti – alla minima sollecitazione esterna, e tuttavia incapace di originare e produrre autonomamente movimento. Nella pittura anticheggiante del Rinascimento, il corpo continuava dunque ad essere inquadrato in una dimensione vitale ineluttabilmente volta all'immobilità e all'inerzia, vera e propria anticamera della putrefazione accidiosa, lo stadio ultimo della melanconia cronicizzata. Ciò che rimaneva quando il soffio del vento si fosse estinto era un mondo immobile, che si offriva allo sguardo sigillato in un mutismo desolato.

La pittura anticheggiante rinascimentale, nella lettura warburghiana, appariva quasi un *Trauerspiel ante litteram*, un episodio particolare della storia millenaria della melanconia. Quella che veniva così evocata era una Rinascenza già pienamente barocca, la cui natura melanconica avrebbe trovato piena espressione nella matura rappresentazione datane da Warburg con l'atlante *Mnemosyne* (Jolles, Warburg [1900]: 243-255). Nell'atlante, in vero, l'intera storia millenaria della melanconia veniva identificata con la stessa storia della sopravvivenza dell'antico e delle sue rinascite, estesa fino al punto di comprendere la contemporaneità stessa.

A rendere ancor più evidente la sostanziale affinità tra il Barocco benjaminiano e il Rinascimento warburghiano, sta la sovrimpressioni ermeneutica attuata da Benjamin delle teorie rinascimentali della melanconia alla letteratura barocca del diciassettesimo secolo. Tale sovrimpressioni, significativamente, poté essere attuata proprio grazie alle ricerche condotte da Warburg e dai suoi colleghi intorno alle teorie antiche della melanconia saturnina e alla loro rinascita nel mondo europeo del sedicesimo secolo¹, alle quali

¹ Warburg (1920), 309-390; Klibansky, Panofsky, Saxl (1964).

il saggio benjaminiano sul *Trauerspiel* barocco si appoggiava apertamente. Non si esagera perciò nell'affermare che tale saggio sarebbe del tutto impensabile senza l'ossatura scheletrica fornitagli dal Rinascimento melanconico di Warburg.

Il problema centrale con cui il *Trauerspiel* barocco faceva i conti era quello teologico-politico della sovranità moderna, da Benjamin schmittianamente compresa come capacità sovrana di dichiarare e disporre lo stato di emergenza (o stato di eccezione) (Schmitt [1922]). Il sovrano messo in scena dal dramma barocco, proprio nel momento di massima esibizione e consapevolezza del proprio potere, rimaneva bloccato nel vuoto di legge apertosi nella dichiarazione dello stato di emergenza, incapace di decidere ed agire. In quel vuoto, il sovrano si scopriva creatura tra le creature. Il peso dell'esistenza creaturale, concepita e vissuta in una contraddizione irrisolvibile con il potere divino di cui il sovrano era stato investito, innescava dunque la crisi della sovranità nel suo stesso esercizio. Imprigionato nel vuoto di legge, il sovrano oscillava tra uno stato d'immobilità assoluta e uno d'agitazione estrema che, sotto la pressione della necessità di agire e nell'assurda imitazione di ciò che un'azione s'immaginava essere, si scatenava in un'ondata irrefrenabile di violenza distruttiva e auto-distruttiva, culminante nello sterminio indifferenziato e del sovrano e della corte.

L'incapacità di agire era spiegata da Benjamin nei termini dell'accidia cristiana, e la dialettica tra immobilità ed esaltazione furiosa ricalcava la polarità rinascimentale melanconica di pathos ed ethos familiare al lettore warburghiano. Il dramma della sovranità moderna era così ricondotto da Benjamin nell'alveo della storia cristiana della melancolia, e dimostrava una sostanziale continuità tra Barocco e Medioevo. Questa continuità era però soltanto parziale, poiché il Barocco aveva ereditato quello che per Benjamin costituiva il frutto più pregiato e meno medievaleggiante della Rinascenza, ossia la scoperta, attuata attraverso la lettura dei testi antichi (Aristotele [1981]), della ricchezza intrinseca del sentimento melanconico. Il Rinascimento aveva infatti mostrato al Barocco che lo sprofondamento nell'abisso delle cose poteva congiungersi nel punto di massima profondità e vuotezza con un movimento specularmente inverso, ascensionale, che rivelava al «contemplatore» (*Grübler*) la visione del vuoto come visione della pienezza del divino.

Questo percorso esplicitamente mistico e redentivo delineato da Benjamin si appoggiava interamente alla concezione dialettica dell'influenza saturnina sviluppata da Ficino (Ficino [1489]), ricostruita ed utilizzata da Warburg nel saggio düreriano del 1920. Tuttavia, ed è questa una differenza non di poco conto, nella lettura warburghiana della melancolia ficiniana non c'è traccia alcuna dell'esito mistico-redentivo. Nella considerazione dello sprofondamento melanconico, Warburg rinunciava all'esplorazione di quegli

abissi che, nel cuore delle cose, nel cuore profano del mondo, divenivano soglie e passaggi di trascendenza.

Nel saggio benjaminiano, il fondamento teologico della melanconia rinascimentale e barocca non emergeva soltanto in funzione di una comprensione storica del *Trauerspiel*, cioè per ricostruirne il contesto e guadagnarne una comprensione più profonda. Piuttosto, la problematica teologica era il motivo e la preoccupazione primaria del saggio stesso, il quale d'altro canto costituiva lo sviluppo delle questioni messe su carta da Benjamin nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (Benjamin [1916]). La menzione di tale saggio è necessaria, in quanto ci indica in quale misura il problema benjaminiano della malinconia sia più ampio di quello delineato dal saggio sul *Trauerspiel*, e non interamente riducibile alla storia della Cristianità. La prospettiva teologica delineata nel saggio sul linguaggio deve infatti essere primariamente inquadrata nella tradizione del misticismo ebraico cabalistico, incentrata sul significato del nome di Dio e sul potere creativo del nome in generale.

Il racconto biblico della caduta paradisiaca e del peccato originale aveva fornito a Benjamin il punto di partenza per una riflessione sull'essenza del linguaggio della creatura e sulla sua peculiare creatività. Il mondo babelico era in perenne vibrazione per le risonanze infinitamente diverse emesse della proliferazione incontrollata dei linguaggi. Le cose e la natura, che in tale confuso mormorio avevano perso i loro nomi propri per assumerne infiniti altri, si fecero tristi e mute – mute perché tristi, tristi perché mute. Il lamento della creatura, linguisticamente silente, piangeva a un tempo la propria tristezza e la tristezza della natura. Abbiamo qui non solo una prima rappresentazione dello sguardo melanconico in cui Benjamin riconoscerà successivamente la materia della messa in scena del *Trauerspiel*, ma anche in nuce la sua connotazione allegorica. Nella vertigine che assaliva lo sguardo melanconico assorbito dalla contemplazione della profondità delle cose, infatti, la caduta paradisiaca veniva a compimento. Lo sguardo melanconico era l'unico sguardo disponibile per la creatura che, avvolta nel silenzio enigmatico di un linguaggio sottratto alla luce divina, proferiva ammutolita il suo lamento funebre. L'abissale profondità di parole e cose in cui il melanconico sprofondava si manifestava inoltre come una vuotezza linguistica incolmabile, un silenzio enigmatico, ovvero un'infinita disponibilità alla significazione. Il mondo irredento della caduta era dunque il regno dell'allegoria in cui le cose ipernominate si presentavano come muti enigmi da svelare per rivelarne il nome proprio.

Nella prefazione teorico-metodologica del saggio sul *Trauerspiel*, l'adozione dello sguardo melanconico e dell'interpretazione allegorica venivano dichiarate da Benjamin

come la sola genuina possibilità redentiva in mano alla critica storica. La contemplazione filosofica capace di redimere il mondo profano, lasciandolo risplendere al «riverbero di una luce remota» che brilla «dal fondo del suo rimuginare», era quella che sapeva giocare con la frammentarietà del fenomenico senza costringerla in una rappresentazione unitaria, in nome di una concezione mitica e della verità e della storia. Solo lì, nel buio notturno dello sguardo melanconico, una costellazione messianica poteva emergere, in cui i fenomeni, piccole monadi-stelle, rilucevano la luce della verità.

Per Benjamin, il problema posto dalla melanconia nella sua accezione cristiana sorgeva proprio laddove il viaggio redentivo nell'abisso enigmatico e babelico della molteplicità significativa allegorica si concludeva con il «tradimento delle cose» e del mondo. L'incontro mistico del cristiano melanconico con il divino richiedeva, infatti, la completa svalutazione dell'orizzonte profano, che implicava una finale rinuncia alla lettura allegorica e la piena accettazione del silenzio. Un nichilismo dunque ispirato dalla più pura teologia negativa. Anche il problema della sovranità moderna andava mantenuto in questa stessa cornice. L'«indecisionismo» melanconico del principe poteva sbocciare al tempo stesso come accidia indolente o violenza priva di scopo proprio perché lo stato di emergenza si manifestava come svalutazione e svuotamento della legge stessa, che poteva essere sostituita o modificata soltanto in quanto sospendibile. La sospensione della legge svelava dunque agli occhi del principe il vuoto nella legge, la sua natura allegorica, l'abisso che celava in sé, in una visione tanto vertiginosa da annichilire in un sol colpo il significato della mera prospettiva dell'agire in quanto tale e fargli perdere il senno, inducendolo a precipitare la distruzione generale oramai percepita da sempre all'opera nelle cose umane.

La necessità di salvaguardare il mondo profano delle cose dal tradimento della contemplazione mistica in cui la melanconia cristiana trovava la propria redenzione, senza però rinunciare allo sguardo melanconico, divenne per Benjamin la principale preoccupazione filosofica e politica. Soltanto lo sguardo melanconico poteva riconoscere una costellazione messianica, a condizione però di permanere nelle cose e tra le cose, indulgendo nella pratica interminabile dell'interpretazione allegorica, in cui l'attività critica doveva necessariamente confluire.

Anche Warburg aveva progressivamente attribuito una potenzialità redentiva all'attitudine introspettivo-depressiva della melanconia, che nelle sue ricerche era rimasta a lungo confinata in una posizione marginale, oscurata dal primato, del tutto nietzschiano, della terapeuticità dell'esuberanza vitale. Nel primo entusiasmo warburghiano per la pittura anticheggiante del Rinascimento aveva rivissuto, in un certo senso, l'atteggiamento

quasi speranzoso e propositivo con cui gli artisti di allora avevano intrapreso la gara con l'antichità. Tali aspettative furono però frustrate dai risultati fallimentari della pittura anticheggiante, che rivelarono agli occhi di Warburg l'incapacità dell'energia generata dal pathos antico di lacerare la spessa cortina della melanconia. L'accumulazione di energia patetica che si era sotterraneamente prodotta nel suolo della cristianità, invece di attuare la redenzione dionisiaca già immaginata da Nietzsche, si era infine scaricata nella rappresentazione di un dinamismo eccessivo e dichiaratamente artificioso del corpo, il quale perciò appariva, se possibile, sempre più creaturale.

Il disincanto relativo alle effettive capacità liberatorie ascrivibili all'influsso patetico dell'antico nel Rinascimento aveva colpito Warburg, piuttosto significativamente, negli anni della guerra. Il barocchismo intrinseco alla pittura anticheggiante della Rinascenza trovò una prima voce nel saggio sull'*Ingresso dello stile ideale anticheggiante*, datato proprio 1914. Fu inoltre in questi stessi anni che il profondo disagio psicologico di Warburg esplose con violenza. Nel secondo saggio dedicato a Dürer del 1920, significativamente, il problema della rappresentazione anticheggiante del movimento scomparve del tutto; in *Melancholia I.*, la leggerezza degli accessori mossi dal vento lasciava il posto al senso di pesantezza conseguente alla caduta degli oggetti sul suolo, dove giacevano statici, un disordinato corollario spaziale della figura immobile e tuttavia anticheggiante che, trasfigurazione moderna di un antico dio fluviale, sedeva assorta nella loro contemplazione. La forza redentiva dell'antico veniva qui invocata non più in nome dell'euforia dionisiaca considerata capace di ridestare nell'individuo il flusso vitale oppresso dalla passività creaturale cristiana, bensì in nome dell'interpretazione antica del disinteresse distaccato per il mondo delle cose, implicito nel malessere melanconico stesso, quale peculiarità dell'individuo geniale.

La trasformazione della passività immobile in contemplazione attiva immaginata da Warburg è però rimasta nelle sue riflessioni un processo del tutto enigmatico quanto alla sua peculiare fenomenologia, descritta troppo vagamente come bilanciamento necessario tra le tendenze altrimenti distruttrici del pathos e dell'ethos melanconici. Quell'abisso senza fondo, in cui si era perso l'occhio melanconico barocco, attratto irresistibilmente dalla gravità del mondo creaturale e alla ricerca della redenzione ultimativa dalla pesantezza terrestre, rimase nella scrittura warburghiana inesplorato.

E tuttavia, in un certo senso, l'atlante warburghiano sembra proprio soddisfare i requisiti rappresentativi programmaticamente teorizzati da Benjamin nella prefazione a *Trauerspiel*. La frammentarietà caratteristica dell'atlante appare quasi l'applicazione diretta della pratica mosaicale ricostruttiva, intrinseca all'interpretazione allegorica, capa-

ce di trasformare lo sguardo melanconico in contemplazione attiva. Tale pratica, da Benjamin riconosciuta come caratteristica della poesia barocca, venne da lui adottata come metodo della critica storica. Nel *Bilderatlas*, lo sguardo melanconico si mostrava come lo stesso spazio di visione in cui Warburg vedeva l'antico, quasi in una doppia rifrazione: sovrapposto allo sguardo rinascimentale melanconico e patetico, non era uno sguardo sull'antico stesso bensì uno sguardo nello sguardo, attraverso cui la contemporaneità realizzava, in un ripiegamento interno, l'esperienza del tempo della storia. Questa struttura circolare è sorprendentemente affine a quella che innerva il saggio sul *Trauerspiel*. Così come Benjamin, tra l'altro negli stessi anni, interpretava il dramma barocco allo scopo di darne una rappresentazione su cui la sua stessa scrittura critica si doveva modellare, sollecitando così il riconoscimento del saggio sul *Trauerspiel* come *Trauerspiel* esso stesso; Warburg, con l'atlante, metteva in scena, attraverso la rappresentazione dello sguardo melanconico con cui il Rinascimento aveva guardato all'antico, lo sguardo della contemporaneità stessa, pure intesa come episodio della storia millenaria della melanconia.

Nella caratterizzazione melanconica della contemporaneità Warburg e Benjamin parlavano d'altronde la stessa lingua. L'epoca del capitalismo tecnologizzato e mercificato si mostrava agli occhi di Benjamin in totale continuità con la teologia-politica del Barocco. La tendenza introiettiva melanconica si era esteriorizzata, e così radicalizzata, nella claustrofobica costruzione dell'*interieur*, l'interno borghese che, come una secrezione organica, era cresciuto intorno all'individuo come un bozzolo ermetico in cui l'indistinzione tra l'ambito del proprio e l'esterno, vanificata anche nella reificazione del corpo come merce, trovava la sua espressione inversa: le cose e lo spazio divenivano lì ologrammi introspettivi e biografici, incorporati nell'ambito egotico come memorie e frammenti di passato, «organi dolenti» per usare le parole di Warburg. La mercificazione integrale del mondo delle cose e del corpo aveva portato a compimento il processo melanconico di svalutazione allegorica del terrestre, che così costitutivamente svuotato si rendeva disponibile ad una continua nuova determinazione del suo valore – il prezzo. La natura allegorica del reale fenomenico trovava la sua apoteosi finale nella trasformazione del mondo delle cose attuata dalla fotografia in un paesaggio di rovine spettrale ed enigmatico.

Il malessere della contemporaneità, vista attraverso lo specchio duplice di *Mnemosyne* e del *Trauerspiel*, si rivelava essere l'eccesso di storia, ad un tempo causa ed effetto della malattia melanconica. La redenzione dalla malattia storica – dalle fattezze chiaramente nietzschiane – sembrava guadagnabile attraverso un movimento duplice e, a

prima vista, antitetico, diretto tanto verso le origini della storia, alle cui spalle mirava a spingersi, quanto alla fine di questa stessa. Mentre il messianismo benjaminiano si riconosceva dichiaratamente – e problematicamente – nella seconda tendenza, la rappresentazione della Rinascenza dipinta da Warburg appariva decisamente più vicina al primo dei due movimenti. Nell'attitudine mimetica dell'attività artistica del Rinascimento da lui delineata, si manifestava l'aspirazione al raggiungimento della massima potenza creativa pre-istorica. L'individuo rinascimentale, cercando di superare l'antichità quanto a capacità espressiva, aveva tentato di guadagnare il superamento della propria condizione storico-creaturale, e di assurgere dalla posizione di essere creato dalla storia – e da Dio – a quella di creatore della storia stessa. L'azione originaria creativa, come dimostra la sopravvivenza dell'antico, è però ineluttabilmente pregna essa stessa di storia, nel senso della storia a venire. Soltanto una forza originaria che neghi la sua propria potenza creativa, o che ne rimanga semplicemente all'oscuro, può reclamare lo statuto di origine pura, astorica. In realtà, solo laddove inizio e fine si congiungono la storia in quanto tale è scongiurata. Ciò che rimane, il tempo della ripetizione e dell'eterno ritorno del medesimo, è il tempo astorico della pura ridondanza creativa degli eventi stessi. Ma non è forse questo il tempo proprio del mito?

Il pericolo della dissoluzione della storia nel mito è, in realtà, intrinseco ad ogni tentativo di superare la malattia storica. Tanto Warburg quanto Benjamin ne erano d'altronde consapevoli. Il mantenimento della separazione tra le due prospettive redentive li tenne al riparo da un simile esito; il problema del malessere della contemporaneità malinconica rimase tuttavia irrisolto.

Nell'esperienza della storia resa disponibile alla contemporaneità dall'atlante warburghiano, la cronicizzazione della malattia melanconica viene esposta nella sua patologia più velenosa, quella del compiacimento accidioso insito nello sguardo melanconico. Lo sgonfiamento tecnologico dei frammenti del mondo fenomenico, ridotti a relitti fotografici di un presente reso indistinto dal passato, sancisce il compimento dell'allegorizzazione integrale delle realtà. Rimaniamo tuttavia qui ben lontani dall'orizzonte redentivo benjaminiano, perché l'oscurità del giardino allegorico di Warburg non è mai stata interrotta da alcun riverbero divino. Il solo conforto possibile al nichilismo melanconico della contemporaneità, non sostenuto da alcun fondamento teologico, è offerto dalla contemplazione del residuo fenomenico eternamente fissato e conservato nell'immagine fotografica. Solo come traccia del passato, come maschera mortuaria, al reale possono venire restituiti dignità e valore. L'effetto-realtà che la fotografia sembra capace di ga-

rantire diviene l'ultima consolazione dello sguardo melanconico, incapace di arginare la propria complicità nella completa svalutazione del mondo delle cose.

La riflessione benjaminiana sul problema della contemporaneità malinconica ammette, invece, apertamente la propria natura teologico-politica. La questione centrale, per Benjamin, concerne il rapporto tra rivoluzione e messianismo, ossia la praticabilità di una melanconia rivoluzionaria in cui la sospensione ricapitolativa del tempo storico, confusamente intravista dalla modernità nell'essenza della sovranità e rappresentata come decisione sullo stato di emergenza, sia capace di aprire una fessura autenticamente messianica che non si richiuda immediatamente su se stessa, sigillata in una spirale di cieca violenza creaturale. Si tratta qui della medesima questione aperta ne *La critica della violenza* e, mi permetto di dire, mai chiusa (Benjamin, [1920]: 5-30). Gli interrogativi che tanto *Mnemosyne* quanto il *Trauerspiel* benjaminiano lasciano aperti sono, a mio parere, tra i più urgenti cui siamo ancora oggi chiamati a rispondere. Credo che le risposte siano ancora tutte da inventare, e tra mille difficoltà.

Bibliografia

Aristotele, [1981]: *Problemata XXX*. Trad. It. *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, Il melangolo, Genova.

Benjamin W., 1916: *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Trad. It. *Sulla lingua dell'uomo e sulla lingua in generale*, in Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-70.

Benjamin W., 1921: *Zur Kritik der Gewalt*, in "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik", XLVII, 1920/1, pp. 809-832. Trad. It. *Per la critica della violenza*, in Benjamin, W., *Angelus Novus, cit.*, pp. 5-30.

Benjamin, W., 1928: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag Berlin, Berlin. Trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, postfazione di C. Cases, Einaudi, Torino 1971.

Ficino M., 1489: *De triplici vita*. Trad. It. *Sulla vita*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano 1995.

Jolles, A., Warburg, A., 1900: *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in Warburg (2004), pp. 243-255.

- Klibansky R. , Panofsky E., Saxl F., 1964: *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Nelson, London. Trad. It. *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983.
- Schmitt C., 1922: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveranität*, München-Leipzig. Trad. It. *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in Schmitt, C., *Le categorie del «politico»*, trad. it. di P. Schiera, Bologna, Il Mulino 1972.
- Warburg, A., 1888-1905: WIA, III.43.3, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (zu einer monistischen Kunstpsychologie)*.
- Warburg, A., 1895: *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, in "Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze", 33, ora in Warburg (2004), pp. 163-226.
- Warburg, A., 1896: *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2006
- Warburg, A., 1914: *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, in «Kunstchronik», N.F., 25, 491. Trad. it. *L'ingresso dello stile ideale anti-cheggante nella pittura del primo Rinascimento*, in Warburg (2004), pp. 583-683.
- Warburg, A., 1920: *Heidnisch-antike Wahrsagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in "Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse", Jahrgang 1919, 26. Abhandlung, Heidelberg. Trad. It. *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, trad. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966¹] 1996, pp. 309-390.
- Warburg, A., 1929 [2000¹]: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. M. Warnke, Akademie Verlag, Berlin. Trad. It. *Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2006.
- Warburg, A., 2004: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino.