

Messianismo, linguaggio e musica in Walter Benjamin (1916-1925)

Tamara Tagliacozzo

Università degli Studi Roma Tre
tamara.tagliacozzo@uniroma3.it

Abstract Benjamin's theory of language and knowledge is connected with a messianic theory of music. The basis of language, the "name", as monadic idea, is reached not by the communication of a content and by knowledge as nexus of a knowing subject and a known object, but by the structure of language itself, as movement, form and expression (*pure language*) "that communicates itself in itself", in a way that proceeds from the lament of nature to the redemption of music. In two short essays written in 1916 that anticipate themes of his 1925 dissertation, *The Origin of the German Mourning Play*, Walter Benjamin began to elaborate a messianic conception of music: in the essays *Trauerspiel and Tragedy* (1916) and *The Meaning of Language in Trauerspiel and Tragedy* (1916), together with the 1922 essay *Goethe's Elective Affinities*, music is a central theme, related to a Jewish-Messianic conception of nature, language and history. In the context of redemption, the temporality of music approaches messianic temporality: the pure feeling (sentiment, *Gefühl*) achieved in music is a vehicle of redemption through the expression of mourning for nature (as Creation and creature) through the lament (*Klage*). The mystery of music in the moment of performance achieves redemption in a supersensible excess of mourning. This essay considers Benjamin's philosophy of music in terms of his messianic vision, indicating a strong nexus with Scholem's theory of lament and cabbalistic studies and a possible one with Hermann Cohen's theories of music and messianism (in Cohen's *Aesthetics of Pure Feeling*, 1912).

Keywords: Messianism, Music, Language, Cabbalah, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Hermann Cohen.

Received 13/04/2020; accepted 11/07/2020.

1. Trauerspiel e tragedia

Walter Benjamin elabora nel 1916 una concezione messianica della musica in un suo tentativo di riflessione sul dramma barocco tedesco (*Trauerspiel*, o rappresentazione luttuosa) e sulla tragedia classica, espresso in due brevi saggi che anticipano, l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (GS I 1: 203-430; trad. it. Benjamin 1999)¹, pubblicato nel 1928: *Trauerspiel e tragedia* (GS I 2: 133-137; Benjamin 2008: 273-276) e *Il significato del*

¹ Benjamin 1977-1989 = GS, volume, tomo: pagina.

linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia (GS II 1: 137-140; Benjamin 2008: 277-280)², contemporanei al saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* del 1916 (GS II 1: 140-157; Benjamin 2008: 281-295). In essi la riflessione sulla musica si unisce a una concezione ebraico-messianica della natura, del linguaggio e della storia, dove nel legame con il concetto di redenzione la temporalità musicale viene avvicinata alla temporalità messianica. *Trauerspiel e tragedia* introduce il concetto di tempo compiuto messianico (il tempo della Bibbia) e tratta della diversa concezione temporale nella tragedia (il tempo compiuto individuale) e nel *Trauerspiel* (il tempo non compiuto e finito della ripetizione):

Il tempo della storia è infinito in ogni direzione e incompiuto in ogni momento. [...] Ma il tempo della storia è diverso da quello della meccanica. [...] Questo accadere che è compiuto nel senso della storia è invece del tutto indeterminato sul piano empirico, ossia è un'idea. Quest'idea del tempo compiuto è l'idea storica che domina nella Bibbia³: il tempo messianico. Ma in ogni caso l'idea del tempo storico compiuto è diversa dall'idea di un tempo individuale. [...] Il tempo tragico sta al tempo messianico come il tempo compiuto dell'individuo sta al tempo divinamente compiuto (*Ivi*: 134; trad. it.: 274).

Per Benjamin la morte della tragedia è un'immortalità ironica (e questa è l'origine dell'ironia tragica), l'eroe muore di immortalità perché nessuno può vivere nel tempo compiuto individuale, in cui l'eroe mette in discussione per un attimo, con uno sforzo etico di individuazione, il dominio degli antichi dei e cade nella colpa. Il tempo dell'eroe tragico segna tutta la sua esistenza e in esso ogni evento è parte del destino tragico (*ivi*: 135; trad. it.: 274-275).

Nel tempo del *Trauerspiel* non c'è riferimento all'individuo, all'uomo singolo, ma alla collettività delle creature, che vivono in «uno stato creaturale privo di grazia» (GS I 1: 260; Benjamin 1999: 56), «nello spazio ristretto dell'esistenza terrena» dove vige, nell'immanenza, la «legge di una vita superiore» (GS II 1: 136; trad. it.: 273) e trascendente. Nella morte le creature non hanno la certezza di una vita più alta, ma giocano e recitano nella rappresentazione della vita terrena per *ripetere* – come spettri – la stessa recita dopo la morte:

La morte del *Trauerspiel* non si basa su quella determinatezza estrema che il tempo individuale conferisce all'accadere. Non è una conclusione, senza certezza di una vita più alta e senza ironia è la *μετάβασις* di tutta la vita *εἰς ἄλλο γένος*. Il simbolo matematico del *Trauerspiel* è un ramo di un'iperbole di cui l'altro ramo è situato nell'infinito⁴. La legge di una vita superiore vige nello spazio ristretto dell'esistenza terrena, e tutti giocano e recitano finché la morte non pone termine alla rappresentazione, per continuare in un altro mondo la ripetizione più grande della stessa recita. La ripetizione è la base su cui poggia la legge del *Trauerspiel*. I suoi

² Sulla centralità della musica nel pensiero di Benjamin nel suo legame con la tradizione ebraica, cfr. Matassi 1997 e Klein 2013. Cfr. inoltre Tagliacozzo 2006.

³ Cfr. Scholem (2000: 535), dove si afferma che le «idee storiche della Bibbia riguardano però tutte il concetto di tempo dell'eterno presente» come tempo messianico.

⁴ Cfr. Schwebel (2012: 602): «Benjamin's interpretation of Leibniz is best approached by examining the relationship that he establishes between a mathematical notion of infinity (loosely understood) and an *unfulfilled* yearning for redemption that finds no satisfaction in the profane world. The first appearance of this relationship is found in a 1916 fragment on "*Trauerspiel* and Tragedy", in which Benjamin describes the form of the mourning as inherently non-unified; it does not achieve its resolution within itself, but has its meaning in relation to a withdrawn or emptied transcendence. This is expressed as an infinite (i.e. unfulfilled) yearning, which repeats itself in the profane world. Benjamin describes the repetitive mirroring in terms of a mathematical function». Kant usa l'espressione *metabasis eis allo genos* per indicare la transizione da un ordine all'altro delle cose in un testo preparatorio della *Rechtslehre* intitolato «Transizione dalla dottrina del diritto all'etica» (Kant 1797: 381.34-382.4)

eventi sono schemi allegorici, immagini metaforiche di un'altra recita. [...] Il tempo del *Trauerspiel* moderno non è compiuto, eppure è finito. Non è individuale, senza essere storicamente universale. [...] La generalità del suo tempo non è mitica, ma spettrale. È connesso intimamente con quella natura speculare che è specifica della rappresentazione e del gioco, il fatto che i suoi atti siano di numero pari (*Ivi*: 136; trad. it.: 275-276).

Il tempo del *Trauerspiel*, non compiuto ma finito, si fonda sulla ripetizione, quella ripetizione che nella *Vorrede* a *Il dramma barocco* è propria dei fenomeni originari e si unisce con l'unicità nella rappresentazione di un'idea nell'immanenza. Esso si fonda anche sulla distanza – provocata dalla caduta e dall'uscita dallo stato paradisiaco del linguaggio, dove c'era unità di nome ed essenza – tra significante e significato, tra immagine e immagine riflessa, propria dell'allegoria, mentre nel simbolo si cerca l'unità tra immanenza e trascendenza (*Ivi*: 136; trad. it.: 276).

La forma temporale del *Trauerspiel*, come forma della ripetizione, non è una forma chiusa. Tale è la tragedia, il cui «carattere temporale è esaurito e formato nella forma drammatica» (*Ibidem*), mentre il *Trauerspiel* è intrinsecamente inconcluso, perché l'idea della sua soluzione si trova fuori della sfera drammatica, nella sfera e nel tempo messianici e redentivi della musica:

Il *Trauerspiel* [...] è intrinsecamente inconcluso, e del resto l'idea della sua soluzione non si trova più all'interno della sfera drammatica. Ed è questo il punto che permette di distinguere in modo decisivo tra il *Trauerspiel* e la tragedia, con un'analisi delle rispettive forme. Il resto del *Trauerspiel* si chiama musica. Forse, come la tragedia sta a indicare il passaggio dal tempo storico al tempo drammatico, il *Trauerspiel* è situato nel punto in cui il tempo drammatico trapassa nel tempo della musica (*Ivi*: 136-137; trad. it.: 276).

2. Lutto, lamento e musica. Il linguaggio del sentimento e il mistero della redenzione

Il saggio *Trauerspiel e tragedia* si chiude introducendo il problema del tempo della musica – un tempo che rimanda al tempo messianico, alla redenzione della creaturalità da parte della trascendenza – e del suo rapporto con la forma drammatica. Questa conclusione enigmatica trova una spiegazione nel saggio *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, dove nel linguaggio del *Trauerspiel* Benjamin considera centrali il sentimento (*Gefühl*) puro e il ruolo redentivo della musica nell'espressione del sentimento attraverso la mediazione del lamento (*Klage*). Il tragico è fondato sulla parola, sul discorso umano, sul significato puro legato al nome, alle idee, mentre nel *Trauerspiel* il sentimento del lutto (*Trauer*⁵) della natura si esprime nel suono e nel lamento, in un modo prevalentemente non verbale ma comunque legato all'arte. Si parte dalla natura muta delle cose e dei viventi, dalla creaturalità e dalla sua caducità, per arrivare alla sua redenzione messianica, attraverso il lamento, la parola significante e la musica:

Come il linguaggio in genere possa colmarsi di lutto ed essere espressione di afflizione è il problema fondamentale del *Trauerspiel*, insieme al primo: posto che il lutto è un sentimento, come può avere accesso all'ordine linguistico dell'arte? La parola che opera secondo il suo significato puro diventa tragica. La parola come

⁵ Per una teoria del *Trauer* in Benjamin si veda K.H. Bohrer (1996: 503-603). Sul lamento in Benjamin e Scholem cfr. Ferber 2013 e Ferber 2014. Si veda inoltre sul tema del lamento e della lamentazione ebraica in Scholem Barouch 2010. Cfr. dello stesso Scholem «Über Klage und Klagelied» (1917), in Scholem (2000: 128-133). Cfr. Barouch 2014 e Schwebel 2014. Su musica e *Trauerspiel* cfr. Weigel 2014 e Weigel 2013. Cfr. Tagliacozzo (2018: 149-170).

supporto (*Träger*) puro del suo significato è la parola pura. Ma accanto a questa ce n'è un'altra, che si trasforma, che dal luogo della sua origine si dirige verso un altro, verso il suo sbocco. La parola in corso di trasformazione è il principio linguistico del *Trauerspiel*. C'è una vita sentimentale pura della parola, in cui essa si depura, nel senso che quello che è originariamente un suono della natura diventa suono puro del sentimento. Per questa parola il linguaggio è solo una fase transitoria nel ciclo delle sue metamorfosi, e in questa parola parla il *Trauerspiel*. Descrive la via che va dal suono naturale, attraverso il lamento, alla musica (GS II 1: 138; trad. it. modif. Benjamin 2008: 278).

Il lutto si diffonde nella natura quando essa, creata muta dalla parola divino, si vede tradita dal linguaggio nell'effusione dei suoi sentimenti, quando con la caduta e l'uscita dal paradiso nasce la divisione tra significante e significato e il primo diventa veicolo per la comunicazione di contenuti estrinseci. Il lutto nasce quando la natura muta, invece di essere denominata e conosciuta dal nome paradisiaco (e già in questo c'era un presagio di tristezza) viene iperdenominata (nella conoscenza, nella comunicazione esterna e nella chiacchiera) dalla parola umana (cfr. GS II 1: 155-156; Benjamin 2008: 293-294), quando nascono insieme, nel linguaggio umano, il mondo del significato e della storia, e l'uomo diventa latore e simbolo del significato, del linguaggio che si irrigidisce, e del tempo senza sentimento della storia. L'uomo viene mantenuto nell'ambito del sentimento, e quindi della possibile redenzione del creaturale, in quanto re coronato della creazione, suo simbolo sublime, mentre la natura diventa, nel re stesso, torso simbolico della transitorietà del creato, in cui si incontrano la natura e il linguaggio. Il re è, in quanto uomo, termine (*Ende*) della creazione, non lo scopo finale ma – più simile al problematico scopo ultimo della natura di Kant⁶ – il simbolo della creaturalità e del lutto della natura:

È la natura che solo per amore della purezza dei propri sentimenti sale nel purgatorio del linguaggio, e l'essenza stessa del *Trauerspiel* è già racchiusa nella vecchia verità, che tutta la natura comincerebbe a lamentarsi, se le fosse dato di parlare. Poiché il *Trauerspiel* non è un movimento sferico del sentimento che attraverso il mondo puro delle parole si conclude nella musica, ossia nell'afflizione liberata di un sentimento beato [...], poiché nel mezzo di questo cammino la natura si vede tradita dal linguaggio, e quell'inibizione immensa del sentimento diventa lutto. Così, col doppio senso della parola, col suo *significato*, la parola si è arenata, e mentre il creato (*die Schöpfung*) voleva effondersi in purezza l'uomo ebbe la sua corona (GS II 1: 138-139; Benjamin 2008: 278-279)⁷.

Nel *Trauerspiel*, come espressione del sentimento del lutto, si intrecciano i due principi metafisici della ripetizione, che rappresentano il suo ordine metafisico: il processo ciclico

⁶ «Questo è il significato del re nel *Trauerspiel*, e questo è il senso delle *Haupt- und Staatsaktionen*. Rappresentano l'impedimento della natura, per così dire un immenso gorgo del sentimento, a cui, nella parola, si schiude improvvisamente un mondo nuovo, il mondo del significato, del tempo senza sentimento della storia, e a sua volta il re è uomo – un punto terminale (*Ende*) della natura – e insieme re – latore (*Träger*) e simbolo del significato» (GS II 1: 138-139; Benjamin 2008: 278-279). Per la concezione kantiana dell'uomo come signore della natura e scopo ultimo della natura, e infine scopo finale (*Endzweck*) dell'esistenza di un mondo, cfr. i paragrafi 83 e 84 della «Critica della facoltà di giudizio» (Kant 1790: 298-305; trad. it.: 262-268).

⁷ Cfr. la conclusione del brano: «La storia nasce insieme al significato nel linguaggio umano, questo linguaggio si irrigidisce nel significato, incombe la minaccia del tragico, e l'uomo, la corona del creato, viene serbato al sentimento solo in quanto diventa re: simbolo, perché porta questa corona. E la natura del *Trauerspiel* resta un torso in questo simbolo sublime, il lutto colma (*erfüllt*) il mondo sensibile in cui si incontrano la natura e il linguaggio» (GS II 1: 139; tr. it.: 279).

(interrotto) come circolo del sentimento che si chiude nella musica, e la ripetizione come duplicità della parola e del suo significato, come contrasto tra suono e significato:

Poiché è il circolo del sentimento, che si chiude nella musica, ed è la duplicità della parola e del suo significato, che distrugge la quiete del profondo anelito e diffonde il lutto nella natura. Il contrasto tra il suono e il significato nel *Trauerspiel* resta qualcosa di spettrale, di terribile, la sua natura è posseduta dal linguaggio e diventa preda di un sentimento infinito [...]. Ma la rappresentazione deve trovare la redenzione, e per il *Trauerspiel* il mistero che redime è la musica: la rinascita dei sentimenti in una natura soprasensibile (*Ivi*: 139; trad. it.: 279).

Il cerchio del sentimento deve chiudersi, e la rappresentazione deve trovare la redenzione – il superamento del lutto nel soprasensibile – nel mistero della musica. Troviamo qui quella concezione della musica come “mistero” (*Mysterium*) che chiude il saggio del 1922 “*Le affinità elettive*” di Goethe (GS I 1: 123-201; Benjamin 2008: 523-589) e promette la redenzione agli amanti del romanzo. Il mistero è il momento, nella forma drammatica, in cui essa, passando dall’ambito creaturale in un ambito superiore e trascendente, non si esprime più in parole ma solo nella rappresentazione “musicale” in cui «il suono si scompone e articola in forma sinfonica [...]. [Questo] è insieme il principio musicale del [...] linguaggio [del *Trauerspiel*] e quello drammatico della sua scissione in più personaggi» (*Ivi*: 138; trad. it.:278). Il mistero è il momento in cui «il tempo drammatico trapassa nel tempo della musica» (GS II 1: 136-137; trad. it.: 276):

Il mistero è, nel drammatico, il momento in cui esso emerge, dall’ambito della lingua che gli è propria, in un ambito superiore e inaccessibile ad essa. Esso non può, quindi, mai esprimersi a parole, ma unicamente e solo nella rappresentazione (*Darstellung*), ed è il «drammatico» per eccellenza. [...] Al loro fondamento epico nel mitico, alla loro diffusione lirica nella passione e nell’affetto, si aggiunge il loro coronamento drammatico nel mistero della speranza. Se veri e propri misteri sono racchiusi nella musica, questo rimane un mondo muto, da cui la sua armonia non si leverà mai. Ma a quale mondo è dedicata la musica, se non a questo, a cui promette più che una mera conciliazione: la redenzione? [...] Solo per chi non ha più speranza è data la speranza (GS I 1: 200-201; Benjamin 2008: 589).

La musica (e il suo mistero come mistero della speranza) si situa in quel momento di passaggio in cui la trascendenza si rivela nel cuore dell’immanenza (e della rappresentazione) e la redime, in cui chi non ha più speranza viene salvato, in cui la creaturalità che leva il lamento del lutto trova la redenzione.

Per Benjamin, nel saggio *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, la «necessità della redenzione» (GS II 1: 139; Benjamin 2008: 279) determina l’aspetto ludico del *Trauerspiel* e fonda la sua rappresentazione come gioco, poiché paragonata con l’irreversibilità del tragico «ogni opera che abbia il suo principio vitale [...] nel sentimento (del lutto) deve essere chiamata recita e gioco (*Spiel*)» (*Ibidem*):

Il *Trauerspiel* non poggia sulla base del linguaggio reale, si fonda sulla coscienza di quest’unità del linguaggio nel (*durch*) sentimento la quale si dispiega nella parola. Nel corso di questo dispiegamento il sentimento smarrito leva il lamento del lutto. Ma esso si deve dissolvere e risolvere (*auflösen*): appunto sulla base di quell’unità preliminare trapassa nel linguaggio del sentimento puro (*in die Sprache des reinen Gefühles*), nella musica. Nel *Trauerspiel* il lutto evoca se stesso, ma anche si redime. Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione (*Darstellung*) (*Ivi*: 139-140; trad. it.: 279).

Il *Trauerspiel* si fonda sulla coscienza dell'unità che il linguaggio raggiunge attraverso il sentimento, un'unità che si dispiega in parole non significanti e nel lamento. Sulla base di questa supposta unità, il lamento entra nel linguaggio del sentimento puro e della musica, e si dissolve. L'unità del linguaggio è perciò fondata sulla sua dimensione formale piuttosto che sulla sua dimensione significativa, sul suo ruolo di *Medium* (cfr. Khatib 2014), come capacità di comunicare una «comunicabilità pura e semplice» (GS II 1: 147; Benjamin 2008: 286; cfr. Tagliacozzo 2016). Questa capacità è affidata al sentimento puro e si riferisce forse al paragrafo 40 della *Critica della facoltà di giudizio* (Kant 1790; trad. it.: 173 sgg.), sul *sensus communis*, che descrive la capacità della facoltà di giudizio di pretendere da ogni giudicante l'accordo sul sentimento di piacere legato al giudizio di gusto su un oggetto giudicato bello, quindi l'accordo su un giudizio singolare ed empirico. La richiesta è connessa alla comunicabilità e alla possibilità di condividere un sentimento di piacere legato all'accordo armonico delle facoltà di conoscere (immaginazione e intelletto, le facoltà proprie di ogni essere soggetto giudicante) in ogni «percezione riflessa» (*Ivi.*: 28; trad. it.: 26)⁸ della forma di un oggetto contemplato e giudicato bello.

3. Il divieto d'immagine. Percezione acustica e redenzione messianica.

Nel *Trauerspiel* – che non è mai puro poiché il lutto è solo una nota (*Ton*) della scala dei sentimenti, ma non per questo è inferiore alla tragedia – si ha quel momento di trasformazione ed elaborazione del linguaggio dell'arte che rappresenta prima e al di là delle parole, nel suono e nel lamento (nel “drammatico”), il sentimento del lutto e sfocia nella sua redenzione nella musica:

È la sede dove ha veramente luogo il concepimento della parola e del discorso dell'arte, ancora pesano sullo stesso piatto le facoltà del linguaggio e dell'udito, sì, infine ciò che è decisivo è l'ascolto del lamento, poiché solo il lamento profondamente percepito (*vernommen*) e udito diventa musica. Mentre nella tragedia si leva la rigidità eterna della parola parlata, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono (GS II 1: 140; Benjamin 2008: 279).

In Benjamin il termine *vernehmen* si trova nel saggio su Goethe e ne *Il dramma barocco tedesco* (dove le idee si danno, come parole, nella contemplazione filosofica, attraverso una percezione che ripristina la percezione originaria del linguaggio adamitico)⁹ e indica, nell'arte, quella percezione acustica del suono e della musica (non semplicemente sensibile, ma con una valenza spirituale) che rinvia alla dimensione linguistico-simbolica e sovrasensibile delle idee. Il frammento del 1919 *Analogie und Verwandtschaft* [Analogia e parentela/affinità](GS VI: 44-45; Benjamin 2013: 159-164), vede nella musica il mezzo dell'espressione percepibile del sentimento e dell'affinità¹⁰, che in riferimento a Kant si

⁸ Sul concetto di “comunicabilità” in Benjamin in rapporto al Kant della terza critica cfr. Weber (2002: 11-13): «in the early writing of Benjamin [...] [this] term is *Mittelbarkeit* [...]. In the Third Critique, such ‘communicability’ or ‘impart-ability’ is what takes the place of the objective, conceptual universality that defines judgment in the familiar sense, involving the determination of the particular by the general. In the case of what Kant designates as ‘reflecting judgments,’ including the ‘aesthetic judgments of taste,’ the particular is not determined but only experienced as *determinable* insofar as feelings of pleasure (or displeasure) associated with its apprehension are felt to be immediately and universally *communicable*. Determinability [*Bestimmbarkeit*] thus depends on communicability» (*Ivi.*: 13).

⁹ Cfr. (GS I 1: 217; Benjamin 1999: 12). Sul linguaggio adamitico in Benjamin e in Leibniz cfr. Schwebel 2017. Cfr. inoltre Hallacker 2004.

¹⁰ Sul concetto di affinità in Kant si veda Bianco 2003: 18-19: «Lo schematismo analogico delle idee permette dunque quell'unità suprema che unifica le molteplici leggi dell'intelletto. Ora, l'unità delle leggi dell'intelletto viene garantita, sul piano della ragione, dai tre principi dell'omogeneità, della specificazione e della continuità delle forme: “La ragione, dunque, spiana all'intelletto il suo campo [...] e per compiere

presenta come una relazione spirituale e principio dell'unità dei concetti. Il sentimento puro è conoscibile, e soltanto attraverso il sentimento puro la musica è a sua volta conoscibile, si può individuare la sua legge razionale, nell'idea:

Certamente la musica stessa deve essere concepita razionalmente, tuttavia non attraverso ciò che è analogo, ma attraverso ciò che è generale, legale. Passare dalla musica a ciò che è analogo è impossibile, essa riconosce soltanto l'affinità. Ed è il sentimento puro, che è affine alla musica; questo è conoscibile e in esso la musica. I Pitagorici cercarono di conoscerla attraverso i numeri. [...] Solo lì dove [il simile] si rivela al di sopra dell'analogia [...] può annunciare l'affinità, che può essere percepita (*vernommen*) in modo immediato soltanto nel sentimento (non nell'intuizione, e neppure nella *ratio*), ma può essere concepita in modo rigoroso e semplice nella *ratio* (*Ivi*: 44-45; trad. it. modificata: 162-163).

Già nella *Dissertazione* del 1919 *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco* Benjamin aveva esposto la sua concezione dell'intuizione come percezione (*das Vernehmen*) spirituale della necessità del contenuto, che si annuncia come puro (non empirico, ma concettuale e ideale) nel sentimento, di diventare compiutamente percepibile (*wahrnehmbar*) e quindi esibibile in una dimensione empirica: «Oggetto dell'intuizione (*Anschauung*) è pertanto la necessità del contenuto, che nel sentimento si annuncia come puro, di diventare compiutamente percepibile (*wahrnehmbar*). Cogliere questa necessità (*das Vernehmen dieser Notwendigkeit*) significa intuire» (GS I 1: 112; Benjamin 2008: 442) .

La concezione del *Trauerspiel* come gioco che redime la creaturalità della natura in lutto nella purezza del sentimento è vicina, soprattutto per il concetto del sentimento puro, alla concezione estetica e musicale dell'*Estetica del sentimento puro* di Hermann Cohen (Cohen 1912)¹¹. Non si sa se Benjamin conoscesse già l'*Estetica* di Cohen nel 1916, mentre è certo che la sua riflessione sul *Trauerspiel* trova un supporto a posteriori nella concezione ebraica del lamento. Egli scrive a Scholem il 30 marzo 1918, dopo aver letto il suo testo *Über Klage und Klagelied* (Scholem 2000: 128-133):

Senza riferimento alla letteratura ebraica (che, come ora so, è il dato da cui partire per una tale ricerca), [e a partire dalla mia essenza come ebreo] ho affrontato il problema di “come il linguaggio in genere possa colmarsi di lutto e essere espressione di lutto” in un breve saggio sul *Trauerspiel* dal titolo *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*. [...] Ora vedo nel suo lavoro che l'impostazione del problema che allora mi preoccupava deve essere posta sul fondamento del lamento ebraico [...]. [Io richiamavo] l'attenzione sull'opposizione fondamentale di lutto e tragico (Benjamin 1995: 442-443).

Per la concezione della musica di Benjamin e di Hermann Cohen, è fondamentale il rapporto con la cultura ebraica, e il comandamento che vieta di farsi immagini della

l'unità sistematica, essa aggiunge 3) ancora una legge dell'*affinità* di tutti i concetti, che fornisce un trapasso continuo di ciascuna specie a ciascun'altra per mezzo di un aumento graduale di differenza” (Kant 1781: 435, B 685-686/A657-658; trad. it.: 515)». Cfr. (*Ivi*: 517): «Se noi trasponessimo di ordine questi principi, per metterli *conformemente all'uso dell'esperienza*, i principi dell'*unità* sistematica sarebbero pressappoco così: *molteplicità, affinità e unità*, presa bensì ciascuna di queste, come idea, nel grado supremo della sua perfezione». Il concetto di affinità si trova anche nel paragrafo 49 della *Critica della facoltà di giudizio*, associato alle idee estetiche: «Quelle forme, [...] che esprimono [...] la parentela [affinità, *Vervandtschaft*] di quel concetto con altri concetti, si chiamano *attributi* (estetici) di un oggetto, il cui concetto, in quanto idea della ragione, non può essere esibito adeguatamente» (Kant 1790: 169; trad. it.: 150).

¹¹ Sul rapporto tra le filosofie della musica di Hermann Cohen e di Walter Benjamin cfr. Tagliacozzo 2016b e Tagliacozzo 2013b. Cfr. inoltre Ilit Ferber 2014b.

divinità. Nella postuma *Religione della ragione dalle fonti del giudaismo* (Cohen 1919) coheniana il secondo capitolo, *Il culto delle immagini*, che tratta il divieto d'immagine, si trova tra il capitolo sull'unicità di Dio e il capitolo sulla Creazione, a indicare l'importanza di questo divieto per Cohen e per l'ebraismo. Il divieto d'immagine garantisce il monoteismo contro il politeismo e impedisce che nel farsi immagini di Dio si possa divinizzare la natura o naturalizzare la divinità nell'unione di Dio e natura (panteismo). Esso mantiene la differenza tra Dio e Creazione e ribadisce così il loro rapporto di correlazione nella distanza, e la trascendenza divina.

Benjamin si rappresenta il divieto d'immagine (cfr. Kaufmann 2000) nel concetto dell'*Ausdruckslose*, del "privo di espressione", che rimanda al linguaggio divino della Creazione e alla sua azione sull'uomo come legge, come imperativo morale ("parola morale"), come nome e idea. Questo è la «potenza critica, che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta però loro di mescolarsi. Esso possiede questa autorità come parola morale. Nel privo di espressione appare la potenza superiore (*erhabenen*) del vero, che determina, secondo le leggi del mondo morale, la lingua di quello reale» (GS II 1 181; Benjamin 2008: 571). Nel privo di espressione è centrale la dimensione musicale dell'ascolto, esso è la cesura nell'opera che diviene percepibile (*vernehmbar*) come interruzione del ritmo linguistico¹².

Secondo Stéphane Mosès Benjamin «insiste sul fatto che le idee non sono immagini, bensì parole. Come nella tradizione biblica, la rivelazione della verità non è visiva, bensì uditiva» (Mosès 1992: tr. it.: 147)¹³, la sua percezione è legata alla dimensione del suono e dell'ascolto. Nella *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco* la verità è vista come un insieme discontinuo di idee (le idee sono per Benjamin nomi), che sono tra loro in un rapporto di risonanza:

La verità è un essere aintenzionale formato di idee. [...] Come l'armonia delle sfere si fonda sulla rotazione dei corpi celesti, che non si toccano mai, così il consistere del *mundus intelligibilis* si fonda sulla ineliminabile distanza tra le pure essenze. Ogni idea è un sole, e il suo rapporto con le altre idee è come un rapporto fra altrettanti soli. Il risonante (*tönende*) rapporto tra queste sfere è la verità (GS I 1: 216-218; trad. it. modif.: 11-13)¹⁴.

Nell'opera d'arte come fenomeno d'origine in cui si rappresenta un'idea Benjamin vede il rimando, che si dà necessariamente sotto il velo dell'apparenza, al mistero della parola morale e divina. Il mistero non può mai essere svelato perché non può darsi in immagini visive, ma può essere rivelato, poiché «la verità non è un disvelamento che distrugga il mistero, bensì una rivelazione (*Offenbarung*), che gli rende giustizia» (GS I 1: 211; trad. it.: 7). Il mistero della parola creatrice divina, origine della natura e dell'etica, si rivela nella musica.

¹²Sul tema del divieto d'immagine in Cohen e Benjamin cfr. (Deuber-Mankowsky: 96-105). Cfr. Inoltre sull'*Ausdruckslose* Menke (1991: 336).

¹³Mosès rimanda in nota al testo di Scholem 1970 *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in Scholem 1970: 7-70; tr. it. Scholem 1993.

¹⁴L'idea si dà, nel fenomeno di origine, in una delle sue manifestazioni storiche e quindi in modo incompleto, come restaurazione della Rivelazione. Cfr. a proposito un passo preparatorio alla *Premessa a Il dramma barocco tedesco*: «l'originario come tale si rende accessibile solo al duplice discernimento che lo riconosce da un lato come restaurazione della Rivelazione, e, dall'altro, proprio in questa, come necessariamente incompiuto [*unabgeschlossen*]» (GS I 3 935). Cfr. la lettera del 9-12-1923 a Rang (Benjamin 1996: 390-390), in cui le idee sono considerate stelle – astri lontani dunque – rispetto al sole della Rivelazione.

4. Dramma barocco (*Trauerspiel*) e musica

Alla fine del saggio *Il dramma barocco tedesco* si trova un importante riferimento alla musica e l'osservazione – che si richiama a *La nascita della tragedia* di Nietzsche – che il *Trauerspiel* si trasforma nell'opera:

La tensione fonetica che si riscontra nella lingua del XVII secolo porta direttamente alla musica come controparte del discorso significativo. Se è vero che tutte le radici del dramma barocco si intrecciano con quelle del dramma pastorale, ciò avviene anche in questo caso. [...] Andava inoltre in direzione dell'opera l'*ouverture* musicale [...]. Anche gli inserti coreografici, come pure lo stile coreografico (in senso più profondo) degli intrighi [...] porterà il dramma a risolversi nell'opera. I nessi a cui queste osservazioni si richiamano sono stati sviluppati da Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (GS I 1: 384-385; trad. it: 185-186).

La trasformazione, il risolversi del *Trauerspiel* nell'opera appare però in Benjamin (che si riferisce alla critica dell'opera – nel confronto con la tragedia musicale – in Nietzsche) come il prodotto di una decadenza, il dramma barocco si banalizza e perde il rapporto con il lutto:

Benché [nella *Nascita della tragedia*] il confronto con la tragedia – e tanto più con quella musicale – sia inadeguato alla comprensione dell'opera, è innegabile che, dal punto di vista della poesia e in particolare del dramma barocco, l'opera appaia come il prodotto di una decadenza (*Verfallsprodukt*). Il significato e l'intreccio perdono il loro peso e la loro funzione bloccante, e la trama operistica – come pure il linguaggio – scivolano via senza resistenze fino a sfociare nella banalità. Insieme al blocco svanisce anche il lutto, l'anima dell'opera, e se si svuota la compagine drammatica si svuota anche quella scenica: e poiché l'allegoria, se non scompare del tutto, si riduce a un sordo ornamento, la scena dovrà trovarsi una nuova giustificazione (GS I 1: 386; trad. it.: 187).

Pur avendo il gusto per il puro suono una parte nella decadenza del dramma barocco, per Benjamin «la musica è [per la sua stessa essenza] intimamente connessa al dramma allegorico» (GS I 1: 387; trad. it.: 187). Questo è ciò che avrebbe insegnato la filosofia della musica dei romantici – legati al Barocco da un'affinità elettiva – e soprattutto ciò che rivelano le importanti parole di Johann Wilhelm Ritter sui rapporti fra linguaggio, musica e scrittura:

La musica [...] è intimamente connessa al dramma barocco. Perlomeno ci verrebbe insegnato dalla filosofia della musica dei romantici, che converrà qui chiamare in causa, legati al Barocco da un'affinità elettiva. In essa, e solo in essa, troveremo la sintesi di quella contrapposizione che il Barocco teneva accuratamente irrisolta, e comprenderemo insieme le buone ragioni di quella antitesi. Se non altro, è proprio questa visione del dramma barocco a sollevare la questione perché mai in Shakespeare e in Calderon la musica non svolga un ruolo puramente teatrale. Perché è appunto ciò che accade. Così le osservazioni seguenti del geniale Johann Wilhelm Ritter potrebbero aprire una prospettiva, che sarebbe peraltro irresponsabile voler percorrere improvvisando. Bisognerebbe intraprendere un'indagine storico-filosofica di ampio respiro (*fundamentalen*) sui rapporti fra linguaggio, musica e scrittura. [...] «L'intera creazione è realmente linguaggio, ed è creata letteralmente attraverso la parola, la parola creata e creatrice ... A questa parola è però inseparabilmente congiunta la lettera [della scrittura], sia nel grande

che nel piccolo» [Ritter 1810: 142] (GS I 1: 387-388; trad. it.:187-188)¹⁵.

In Ritter Benjamin vede espressa la virtuale teoria romantica dell'allegoria, in cui linguaggio verbale e linguaggio scritto si avvicinano e identificano dialetticamente come tesi e sintesi, e la musica, come termine medio, si pone come l'antitesi, la dimensione universale (l'ultima lingua universale postbabelica), che rinvia alla trascendenza divina, da cui si sviluppa la scrittura. Per Benjamin il linguaggio scritto – come sintesi – si manifesta nell'allegoria e nella divisione tra significante e significato, mentre il linguaggio orale – come tesi – è il luogo mitico, creaturale e transeunte della natura e del lamento. La scrittura e il linguaggio verbale entrano in un rapporto dialettico, attraverso la scrittura e l'allegoria la dimensione creaturale del lamento acquisisce un potenziale rovescio e una concretizzazione che possono attualizzare la speranza della salvezza che si realizza nella musica. La dimensione sintetica della scrittura si sviluppa dalla musica come luogo redentivo e trascendente del linguaggio, antitetico rispetto al mondo creato; la musica porta con sé un'eco della parola creatrice divina. La musica è la lingua universale perduta che si è sviluppata dopo la Caduta, un linguaggio privo di contenuto che comunica una pura e semplice comunicabilità, che non proviene dal suono del lamento e dalla parola significante. Una volta letta, la scrittura non cade, come mero contenitore di un contenuto, ma rimane come immagine e figura, un monogramma dell'essenza, senza essere essenza delle cose stesse:

Con questa esposizione la virtuale teoria romantica dell'allegoria si chiude su una nota quasi interrogativa. E rispondere a questa domanda significherebbe riportare la divinazione di Ritter sotto concetti adeguati: avvicinare sì il linguaggio verbale a quello scritto, ma non identificarli se non dialetticamente come tesi e sintesi¹⁶; garantire al termine medio della musica – l'ultima lingua universale dopo la costruzione della Torre – il posto centrale che le spetta, quello di antitesi; e studiare come la scrittura cresca a partire da essa, ma non immediatamente dal suono linguistico. Compiti che vanno ben oltre l'ambito delle intuizioni romantiche, come pure di un filosofare non teologico. Benché rimanga allo stato virtuale, questa teoria romantica dell'allegorico attesta in modo innegabile la parentela tra Barocco e Romanticismo. [...] [Le] trattazioni esplicite dell'allegoria, come quella di Friedrich Schlegel nel *Gespräch über die Poesie*, non raggiungono la profondità dei passi di Ritter (*Ivi*: 388; trad. it.: 188-189).

Solo in Ritter le basi filosofiche dell'allegoria barocca, l'idea del rapporto tra linguaggio verbale e scrittura, sono espresse con la profondità che risulta adeguata all'origine teologica di questo rapporto:

¹⁵ Cfr. l'intera serie delle citazioni di Benjamin da Ritter, in (GS I 1: 387-388; tr. it.: 188): «“Sarebbe bello”, osserva Richter [a proposito delle ‘figure sonore’ di Chladni] “se quel che ci appare qui esternamente fosse anche l'esatto significato della figura sonora [*Klangfigur*]; [...] Ogni nota ha così immediatamente la sua lettera accanto a sé ... Il rapporto così intimo tra parola e scrittura – il fatto che, parlando, scriviamo ... mi ha occupato a lungo. Mi dico: come si trasforma per noi il pensiero, l'idea in parola? E abbiamo mai un pensiero, un'idea, senza il suo geroglifico, la sua lettera, la sua scrittura? Certamente è così; ma per il solito non ci pensiamo. Che però una volta, ai tempi di una natura umana più vigorosa, ci si pensasse di più, lo dimostra l'esistenza stessa di parola e scrittura. La loro simultaneità originaria, e assoluta, risiede nel fatto che lo stesso organo del linguaggio scrive, per poter parlare. Solo la lettera parla, o meglio, parola e scrittura sono in origine una cosa sola, e nessuna delle due è possibile senza l'altra ... Ogni figura sonora è una figura elettrica, e ogni figura elettrica è una figura sonora” [Ritter 1810: 227 sgg.]. “Volevo ... dunque ritrovare o comunque cercare per via elettrica la scrittura originaria o naturale” [*Ivi*: 230]. “In questa scrittura, o riscrittura, o trascrizione, rientrano in particolare tutte le arti figurative: architettura, scultura, pittura ecc.” [*Ivi*: 246].»

¹⁶La traduzione italiana è stata modificata perché errata.

Con la sua tesi che ogni immagine (*Bild*) è ideogramma (*Schriftbild*) egli va direttamente al cuore della visione allegorica. Nel contesto dell'allegoria, l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere, e non l'essere stesso nel suo involucro. E tuttavia la scrittura non ha in sé nulla di ancillare, non cade durante la lettura come una scoria. Essa penetra nella cosa letta come la sua "figura" (*Figur*). L'idea dei rapporti fra linguaggio e scrittura, che fondano filosoficamente l'allegorico e che racchiudono in sé la soluzione della loro autentica tensione, non era dunque del tutto estranea al pensiero dell'epoca [barocca] (GS I 1: 388; trad. it.: 189).

La preistoria della visione romantica – come della visione barocca – dell'allegoria si può trovare nelle teorie della Cabbalà ebraica e cristiana.

5. Cabbalà, linguaggio e musica

Nei passi di Ritter che Benjamin esamina si esprime in profondità l'origine cabalistica della sua filosofia del linguaggio come linguaggio della Creazione. La conoscenza delle teorie cabbalistiche del linguaggio, che attraverso la cabbalà cristiana a partire da Böhme e Johannes Reuchlin e per il tramite di Franz von Baader si sarebbero diffuse tra i romantici e avrebbe trovato un dotto interprete in Franz Joseph Molitor (cfr. Molitor 1827-1853), è alla base del pensiero di Ritter e anche di ampia parte delle riflessioni linguistiche di Benjamin, la cui fonte principale era l'amico Gershom Scholem. Nel 1916-17 Scholem leggeva Baader e Molitor, oltre alle edizioni disponibili delle opere del cabbalista e teorico del linguaggio Abraham Abulafia, mentre Benjamin leggeva autonomamente i romantici (F. Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher, ecc.), sulla cui teoria della critica d'arte avrebbe scritto la dissertazione di dottorato, e con loro Baader e Molitor (cfr. Kilcher 1998). In alcune teorie cabbalistiche il suono e la scrittura si legano profondamente, poiché le parole della Scrittura per eccellenza, la *Torah*, sono formate dalle lettere del Nome di Dio con il cui suono Egli ha creato il mondo. La pronuncia delle parole e delle lettere della *Torah* secondo ritmi e melodie (senza rapporto con il significato delle parole e delle frasi), e la tecnica combinatoria delle lettere del testo sacro dei Nomi di Dio che lo formano, mettono l'uomo in un rapporto più stretto con la potenza creatrice di Dio e con il suo Nome impronunciabile, e con la presenza di Dio nel mondo (*Schechbinah*):

Per i cabbalisti la mistica del linguaggio è però, nello stesso tempo, una mistica della scrittura. Nel mondo spirituale ogni parlare è insieme scrivere, e ogni scritto è già un discorso in potenza, destinato a essere pronunciato. Colui che parla incide per così dire nello *pneuma* lo spazio tridimensionale della parola. [...] La lettera è l'elemento della scrittura cosmica. Nell'atto incessante del linguaggio della creazione che permea ogni cosa, Dio è l'unico che parla, infinitamente, e nello stesso tempo è lo scrittore originario che incide la sua parola nelle opere della creazione [cfr. Molitor, vol. 1] (Scholem 1970: 35-36; trad. it.: 45-48).

Benjamin aveva recepito molti elementi della tradizione cabalistica, oltre che dalle sue letture di testi romantici e di argomento ebraico, probabilmente dallo stesso Hermann Cohen che teneva corsi a Berlino nella *Lehranstalt für die Wissenschaft des Judentums*. Scholem, (cfr. Jacobson 2003), con la sua conoscenza della Cabbalà e delle teorie cabbalistiche del linguaggio, in particolare della teoria di Abulafia (cfr. Idel 2010: 168-175), ha avuto un ruolo decisivo nel componimento del saggio del 1916 *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, oltre a essere stato per Benjamin un punto di riferimento costante per la conoscenza dell'ebraismo e delle sue fonti e per la loro discussione.

In *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio* Scholem indica al centro delle teorie cabbalistiche del linguaggio il ruolo del suono e dell'impronunciabile Nome di Dio nella Creazione:

Verità, nel senso ebraico originario, era la parola di Dio percepibile acusticamente, cioè nel linguaggio. La rivelazione, secondo la dottrina della Sinagoga, è un evento acustico, non visivo, o per lo meno ha luogo in una sfera connessa metafisicamente con la dimensione acustica, sensoriale. Questo carattere viene sottolineato di continuo richiamando le parole della *Torah* (*Dt*,4, 12): «Non avete visto alcuna immagine – soltanto una voce» (Scholem 1970: 7; trad. it.: 11).

Il rapporto tra linguaggio verbale (divino) e scrittura, tra Nomi divini e *Torah* scritta, in particolare nella teoria di Isacco il Cieco¹⁷, è alla base del pensiero dei cabbalisti. Scholem cita i suoi studi precedenti sulla Cabbalà ebraica e fonti della Cabbalà cristiana come Molitor:

«La scrittura, che per il filologo è solo un riflesso, e per di più del tutto inutilizzabile, del linguaggio reale, per il cabbalista è il vero scrigno dei suoi segreti. Il principio fonografico per cui il linguaggio può convertirsi naturalmente in scrittura, e viceversa la scrittura in linguaggio, agisce nella *Qabbalà* con l'idea che le stesse lettere sante dell'alfabeto sono le linee e i segni che il moderno studioso di fonetica cercherebbe sul suo disco. La parola creatrice di Dio si incide legittimamente proprio in quelle linee sante. Al di là del linguaggio c'è la riflessione inarticolata, il pensiero puro che pensa se stesso, la muta profondità di pensiero, si potrebbe dire, in cui si annida ciò che non ha nome» [Scholem 1962: 244]. [...] La lettera è l'elemento della scrittura cosmica. Nell'atto incessante del linguaggio della creazione che permea ogni cosa, Dio è l'unico che parla, infinitamente, e nello stesso tempo è lo scrittore originario che incide la sua parola nelle opere della creazione [cfr. Molitor 1827-1853, vol. I: 553] (*Ivi*: 35-37; trad. it.: 46-48).

Secondo Scholem, nello *Zohar* la voce di Dio da voce silenziosa diventa suono inarticolato e poi linguaggio, e per Avraham Abulafia «Creazione, rivelazione e profezia sono [...] fenomeni linguistici: la creazione è l'atto dello scrivere divino, nel quale la scrittura dà forma alla materia della creazione; la rivelazione e la profezia sono gli atti per cui la parola di Dio si riversa, non una volta per tutte, ma in ogni momento, nella lingua umana» (Scholem 1970: 58; trad. it.: 75). Per Abulafia la tecnica combinatoria delle lettere in cui si scompone il Nome di Dio e la musica sono tecniche parallele per il raggiungimento della «profezia» (cfr. Idel 2010: 168-175). Nella funzione religiosa, il canto delle preghiere e dei libri della *Torah* sono al centro dell'ebraismo tradizionale e non solo mistico:

Sono questi Nomi, in realtà, ad essere invocati – si potrebbe dire evocati – dalle parole della preghiera. Attraverso procedimenti numerologici di vario tipo e tecniche combinatorie o commutative viene portata alla luce una dimensione nascosta delle parole, per cui la preghiera, l'invocazione a Dio, diventa uno

¹⁷Cfr. Scholem (1970: 35-37; tr. it.: 46-48): «Le lettere, configurazioni della forza creatrice di Dio, rappresentano quindi le forme supreme e, assumendo sul piano terreno un aspetto visibile, possiedono, secondo Isacco il Cieco, addirittura un corpo e un'anima. L'anima di ogni lettera è evidentemente quella articolazione dello *pneuma* divino che vive in essa. Per i cabbalisti è indubbio che questo "discorso dell'infinito" (*ba-dibbur be-en-sof*) che anima e sostiene ogni creatura, si sia sedimentato nella *Torah*. Ma in che modo tale sedimentazione del linguaggio divino nella creazione e nella rivelazione si ricolleggi al suo Nome, o alla molteplicità dei Nomi che designano i differenti *modi* del suo essere, Isacco ancora non lo dice, e il suo atteggiamento verso il Nome di Dio è sempre di estremo riserbo».

sprofondarsi nei Nomi divini non privo di un aspetto esorcistico. Nelle dottrine cabbalistiche sull'aspetto mistico della preghiera, soprattutto nella *Quabbalah* luriana fino ai suoi più tardi sviluppi, queste idee hanno svolto un ruolo importante. I grandi libri mistici di preghiera del rabbi Salom Sar'abi (morto nel 1777) sono vere e proprie partiture musicali, in cui il testo tramandato delle preghiere principali è accompagnato da una rappresentazione grafica, quasi in forma di nota, dei Nomi di Dio e delle loro variazioni: così da permettere a chi prega di scavare, meditando, nel testo. Vi è allora una sorta di riconversione dei differenti linguaggi umani nel linguaggio dei Nomi divini che simbolicamente vi traspare (Scholem 1970: 48-49; trad. it.: 63).

Lo studioso di Cabbalà Moshe Idel ha scritto una monografia su Abraham Abulafia dove ha trattato la teoria abulafiana della musica come mezzo mistico per raggiungere una dimensione estatica di rapporto con Dio. La musica è analoga alla profezia e alla combinazione delle lettere del Nome divino che vengono pronunciate seguendo le variazioni di una melodia:

[Nel] commento di Joseph ben Schlomo Ashkenazi al *Libro della formazione*, l'entrata del Sommo Sacerdote nel Santo dei Santi è vista come simbolo di un'esperienza mistica connessa con la musica: «Le lettere sgorgano nei sentieri attraverso la via della musica e questo è il segreto degli accenti della melodia [*te'amim*] della Torah perché essi entrano ed escono con i suoni del canto. Il segreto di questo è il campanello d'oro e la melagrana con i quali il Sommo Sacerdote era solito entrare nel Santo dei Santi, così che il suo suono potesse essere udito. Da questo tu comprenderai il segreto dello Spirito Santo [*Schekhinah*] che risiede nei profeti sotto forma di musica» (Idel 1988: trad. it.: 93).

La musica dunque sembra essere il luogo dove il puro suono senza contenuti, puramente formale e dunque universale, accoglie la parola creatrice divina, depositandola nella scrittura. Essa è, nell'interpretazione benjaminiana, antitesi rispetto alla tesi rappresentata dal linguaggio creaturale e naturale umano (il luogo del lamento), ma permette lo sviluppo della scrittura in cui può depositarsi simbolicamente¹⁸ la parola divina, scrittura che si pone come sintesi dialettica tra linguaggio creaturale verbale e linguaggio musicale. La musica può presentarsi alla creatura come speranza di redenzione, così come la parola divina si rivolge al creato come sua origine e possibile salvezza. Benjamin ha visto sia nel dramma barocco tedesco (e nelle affini teorie romantiche) che nella tradizione ebraica la stessa centralità della musica e il suo ruolo redentivo rispetto a un mondo creaturale e transitorio la cui possibilità di salvezza – in un rapporto asimmetrico con la trascendenza – non è data per scontata, e che può trovare un rifugio soltanto in una speranza messianica.

¹⁸ Nel pensiero del primo Benjamin il simbolo è inteso nel senso che sarà poi sviluppato nella teoria dell'allegoria.

Bibliografia

Barouch, Lina (2010), «Lamenting Language Itself: Gershom Scholem on the Silent Language of Lamentation», *New German Critique*, n. 111, vol. 37, n. 3 (2010), pp. 1-25.

Barouch, Lina (2014), «The Erasure and Endurance of Lament: Gershom Scholem's Early Critique of Zionism and Its Language», in *Jewish Studies Quarterly*, vol. 21, n. 1 (2014), pp. 13-26.

Benjamin, Walter (1977-1989), *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem e Th. W. Adorno, Frankfurt/M., Suhrkamp, 7 voll. (= GS, volume, tomo).

Benjamin, Walter (1978), *Lettere 1913-1940*, raccolte e presentate da G. Scholem e T. W. Adorno, Einaudi, Torino.

Benjamin, Walter (1995), *Gesammelte Briefe*, vol. I: *Briefe 1910-1918*, a cura di Ch. Götde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Benjamin, Walter (1996), *Gesammelte Briefe. Band II. 1919-1924*, a cura di C. Götde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Benjamin, Walter (1928), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in GS I: 203-430 (*Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999).

Benjamin, Walter (2008), *Opere complete. I. Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.

Benjamin, Walter (2013), *Conoscenza e linguaggio. Frammenti II*, introduzione, traduzione e note di T. Tagliacozzo, prefazione di F. Desideri, Mimesis, Milano.

Bianco, Luca (2003), *Analogia e storia in Kant*, Guida, Napoli.

Bohrer, K. H. (1996), *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Cohen, Hermann (1912), *Ästhetik des reinen Gefühls*, Berlin, ora in *Werke*, a cura di H. Holzhey, Olms, Hildesheim 1982, voll. 8 e 9, introduzione di G. Wolandt.

Cohen, Hermann (1919), *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, a cura di B. Kellerman, Fock, Leipzig; ristampa anastatica dell'edizione riveduta da Bruno Strauss (Frankfurt/M. 1929) Fourier, Wiesbaden 1988 (*Religione della ragione dalle fonti del giudaismo*, trad. di P. Fiorato, a cura di A. Poma, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, MI 1994).

Deuber-Mankowsky, Astrid (2000), *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Vorwerk 8, Berlin.

Ferber, Ilit (2013), «A Language of the Border: On Scholem's Theory of Lament», in *Journal of Jewish Thought & Philosophy*, vol. 21, n. 2 (gennaio 2013), pp. 161-186.

Ferber, Ilit (2014), «Lament and Pure Language: Scholem, Benjamin and Kant», in *Jewish Studies Quarterly*, vol. 21, n. 1 (2014), pp. 42-54.

Ferber, Ilit (2014b), «“Incline thine ear unto me, and hear my speech”»: Scholem, Benjamin and Cohen on Lament», in I. Ferber, P. Schwabel, a cura di, *Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological and Literary Perspectives*, De Gruyter, Berlin, pp. 111-130.

Hallacker, Anja (2004), *Es spricht der Mensch. Benjamins Suche nach der lingua adamitica*, Wilhelm Fink, München.

Idel, Moshe (1988), *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*, Albany N.Y., State University of New York Press (*L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, presentazione e cura di G. Fiorini, Milano 1992).

Idel, Moshe (2010), *A. Abulafia. G. Scholem and Walter Benjamin on language*, in Idel, Moshe, *Old Worlds, New Mirrors. On Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010, pp. 168-175.

Jacobson, Eric (2003), *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, Columbia University Press, New York.

Kant, Immanuel (1900-), *Kant's Gesammelte Schriften* „Akademieausgabe“, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900ss. Reimer, da 1922 de Gruyter, Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900ss. Reimer, da 1922 de Gruyter, (= AA, vol.).

Kant, Immanuel (1781), *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, in AA, vol. IV (*Critica della ragion pura*, trad. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, rivista da V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari 1981).

Kant, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*, Meiner, Hamburg, 1990 (*Critica della facoltà di giudizio*, trad. e cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hoehenegger, Einaudi, Torino, 1999).

Kant, Immanuel (1797), *Vorarbeit zur Rechtslehre*, in AA, vol. XXIII.

Kaufmann, D. (2000), «Imageless Refuge for All Images: Scholem in the Wake of Philosophy», in *Modern Judaism*, vol. 20, n. 2 (May 2000), pp. 147-158.

Kilcher, Andreas (1998), *Die Sprachtheorie der Kabbala als Ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der frühen Neuzeit*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar.

Khatib, Sami R. (2014), «Messianisches Medium. Benjamins Sprachpolitik», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 8, n. 2 (2014), pp. 155-170.

Klein, Tobias Robert (2013), a cura di, *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Matassi, Elio (1997), Gefühl-Rührung-Geheimnis. *Il primato della musica in Benjamin e Bloch*, in AA.VV., *Il sentimento e le forme*, «Quaderni di Estetica e Critica», n. 2, 1997, Bulzoni, Roma, pp. 117-137.

Menke, Bettina (1991), *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Molitor, Franz Joseph (1827-1853), *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition in dem Alten Bunden und ihre Beziehung zur Kirche des Neuen Bundes mit vorzüglicher Rücksicht auf die Kabbala*, Münster, 4 voll.

Mosès, Stéphane (1992), *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, Paris (*La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, trad. it. di Michele Bertaggia, Anabasi, Milano 1993).

W. Ritter, W. (1810), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg (trad. it. *Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico*, Theoria, Roma 1988).

Scholem, Gershom (1962), *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, De Gruyter, Berlin (*Le origini della Kabbalà*, trad. it. dell'edizione francese di A. Segre, Il Mulino, Bologna 1973).

Scholem, Gershom (1970), *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in Scholem, Gershom (1970), *Judaica 3*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970, pp. 7-70 (*Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, a cura di A. Fabris, Adelphi, Milano 1998).

Scholem, Gershom (1975), *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990³ (*Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. di E. Castellani e C.A. Bonadies, Milano, Adelphi 1993).

Scholem, Gershom (1995), *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923. I. Halbband 1913-1917*, a cura di K. Gründer, H. Kopp-Oberstebrink e F. Niewöhner, Jüdischer Verlag, Frankfurt a. Mein.

Scholem, Gershom (2000), *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923.2. Halbband 1917-1923*, a cura di K. Gründer, H. Kopp-Oberstebrink e F. Niewöhner, Jüdischer Verlag, Frankfurt a. Mein.

Schwebel, Paula (2012), «Intensive Infinity: Walter Benjamin's Reception of Leibniz and its Sources», in *Modern Language Notes*, vol. 127, n. 3 (Aprile 2012), pp. 589-610.

Schwebel, Paula (2014) «Lament and the Shattered Expression of Mourning: Gershom Scholem and Walter Benjamin», in *Jewish Studies Quarterly*, vol. 21, n. 1 (2014), pp. 27-41.

Schwebel, Paula (2017), *Constellation and Expression in Benjamin and Leibniz*, in Sahraoui, Nassima e Sauter, Caroline (2018), a cura di, *Thinking in Constellation: Walter Benjamin and the Humanities*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, U. K.

Tagliacozzo, Tamara (2006), «Walter Benjamin und die Musik», in *Jewish Studies Quarterly*, vol. 13, n. 3 (2006), pp. 278-293.

Tagliacozzo, Tamara (2013a), *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Macerata, Quodlibet, seconda edizione ampliata (prima edizione 2003).

Tagliacozzo, Tamara (2013b), *Walter Benjamin e la musica*, Roma, Il glifo, Roma.

Tagliacozzo, Tamara (2016), *Prefazione. "Una comunicabilità pura e semplice". Il linguaggio come forma pura in Benjamin e Scholem*, in Tagliacozzo, Tamara (a cura di), *Walter Benjamin, Gershom Scholem e il linguaggio*, Mimesis, Milano, pp. 7-13.

Tagliacozzo, Tamara (2016b) «„Bildloses Hören“: Messianismus und Musik bei Hermann Cohen und Walter Benjamin», in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, vol. 68, n. 2 (2016), pp. 119-135.

Tagliacozzo, Tamara (2018), *Experience and Infinite Task. Knowledge, Language and Messianism in the Philosophy of Walter Benjamin*, Rowmann & Littlefield International, London-New York, pp. 149-170.

Weber, Samuel (2002), *Benjamin's Abilities*, Harvard University Press, Cambridge.

Weigel, Sigrid (2013) *Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen*, in Klein, Tobias Robert, a cura di, *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 85-92.

Weigel, Sigrid (2014), *Walter Benjamins Musiktheorie. Zur Geburt der Musik aus der Klage und zur Beziehung zwischen Oper, Trauerspiel und Musikdrama*, in Matejovski, Dirk, a cura di, *Resonanzräume*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf, pp. 167-190.