



W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*,
a cura di A. Barale, Prefazione di F. Desideri

di

MASSIMO PALMA

«Iniziato nel 1916, finito nel 1925», recita la dedica all'allora moglie Dora Pollak. Nove anni per scriverlo, poche settimane per esser bocciato, vari decenni per essere accolto da una considerazione degna della sua profondità. La storia del lavoro di Benjamin sul *Trauerspiel* riproduce in miniatura quella dell'autore: è una storia di arresti e ripartenze, di errori mortali e resurrezioni, e di connessioni impreviste.

La storia della sua versione italiana non è da meno. Col corposo tomo assai ben curato da Alice Barale e mirabilmente prefato da Fabrizio Desideri, siamo, infatti, di fronte alla terza traduzione in meno di cinquant'anni di un testo ostico tra gli ostici. Fatto editorialmente curioso, se si pensa che è un libro per nulla atto a diventar best-seller. La prima traduzione, nel 1971, fu affidata da Einaudi a Enrico Filippini, intellettuale a tutto campo, autore teatrale, critico, nonché traduttore tra gli altri di Husserl e dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – e la familiarità con la fenomenologia si avvertiva nella resa. La seconda, nel 1999 sempre per Einaudi, fu affidata a Flavio Cuniberto, germanista e traduttore assai competente, e il risultato fu pregevole. L'opera, sempre col titolo *Il dramma barocco tedesco*, veniva introdotta da Giulio Schiavoni e aperta a un nuovo pubblico, che veniva scoprendo Benjamin con strumenti filologici più rigorosi. Fu quella versione a trovare il suo spazio nei voluminosi tomi delle *Opere complete* einaudiane, filiazione diretta delle *Gesammelte Schriften* tedesche, ma corredate di note assai più scarse.

Eppure proprio quelle note, che nell'edizione tedesca occupavano ben più di 100 pagine, nascondevano tesori. Di qui la necessità

RECENSIONI

Syzthesis VI/1 (2019) 299-305

ISSN 1974-5044 - <http://www.syzthesis.it>

299

di una nuova edizione, più comprensiva. Quest'edizione oggi esiste e finalmente dischiude quei tesori. A partire dall'archivio dei documenti riguardanti il "gran rifiuto" che l'Accademia rivolse all'autore, quando Benjamin osò proporre la tesi sul *Trauerspiel* per ottenere l'abilitazione – con la «faccia tosta» che non tacque all'amico Scholem nel febbraio 1925 (Benjamin usò il termine yiddish *chuzpe*, spudorato). E ovviamente gli andò male.

La formula "non si abilita l'intelligenza" ormai è nota a molti. A 33 anni, il monte Calvario di Walter Benjamin, berlinese figlio di genitori "di confessione mosaica", come non manca di specificare nel curriculum allegato alla domanda di abilitazione e qui riprodotto (pp. 421-422), prese il nome dell'Università di Francoforte. Il non più giovane autore di alcuni brillanti saggi dall'eco non ancora vasta su Goethe, la *Romantik* e la *Gewalt*, che si era addottorato a Berna sei anni prima, venne sbattuto da una cattedra all'altra per trovare, dopo il rifiuto di tale Schultz di accoglierlo a Storia della Letteratura, una sponda presso Estetica, dove il titolare – tale Cornelius – si tirò indietro in men che non si dica, inorridito dallo stile di Benjamin, e coadiuvato dai suoi assistenti, tra i quali figurava un ancora poco lucido Max Horkheimer. Anche per questo Benjamin non è affatto un francofortese, né di nascita né di postume adozioni, insiste Fabrizio Desideri (p. 12). Questo volume ospita finalmente un'intera sezione di *Documenti* relativa a questa triste vicenda.

Ma non è l'unico pregio della nuova edizione. Non solo la traduzione unisce eleganza, rigore e coerenza terminologica, non solo la nota di Barale su *La gestazione dell'opera* ne traccia il lungo momento genetico e le influenze che ne correggono in parte la via, ma da lodare è la scelta di ampliare lo sguardo oltre il solo libro – come pubblicato nel 1928 da Rowohlt –, per puntellare la comprensione del lettore con tutti i testi che riguardano l'opera. L'addentellato è chiaro, nitido. Il lavoro principale e gli scritti preparatori (gli abbozzi sul *Trauerspiel* del 1916, gli appunti, gli schemi, il saggio su Hebbel e Calderón), coevi (l'exposé, la *Premessa* in forma di fiaba antiaccademica), posteriori (le fondamentali *Postille* del 1929 per una nuova edizione, la recensione del *Turm* di Hofmannstahl), vengono finalmente dischiusi al lettore nei loro multipli intrecci, nelle affinità e nelle differenze. Il più che decennale cantiere del *Trauerspielbuch* viene riaperto con sapienza e vengono mostrate le fondamenta e ogni soluzione architettonica, con una chiarezza – va detto – che nessun lettore anche esperto di tedesco può ritrovare nelle stesse *Gesammelte Schriften*. Finalmente in un unico

volume gli “scritti sul barocco” di Benjamin (mancano solo alcune recensioni più tarde, ma è peccato veniale) trovano un *ductus* riconoscibile e una rete di rimandi, che aiuta il lettore a seguire Benjamin nelle intuizioni che segue e sviluppa, ma anche nelle suggestioni che lascia indietro o magari trascura (si pensi al mirabile frammento su *Logica e Linguaggio II*, dove emerge – nota Barale – un uso del lemma “governo” come “armonia partecipativa”, come *Durchwalten*, del tutto estraneo al libro, che si concentra piuttosto sull’assolutismo sovranitario, e, aggiungiamo, estraneo pure alla parallela analisi del *walten* nel saggio sulla “violenza”, di cui questo frammento appare un’eccentrica e densissima appendice “costruttiva”).

Ma i pregi non si arrestano qui. Ve n’è un altro evidentissimo, che non per questo va passato sotto silenzio: il titolo. Al terzo tentativo, il lettore italiano di Benjamin può cogliere nel titolo dell’opera il fondamentale concetto di “origine” (nella sua accezione non logica, à la Cohen, ma profondamente storica, – *Ursprung* è «quel che scaturisce dal divenire e dal trapassare», un «ripristino» che è «inconcluso», p. 90), finora taciuto per comprensibili ragioni di scarsa orecchiabilità nelle due traduzioni precedenti e qui finalmente restituito. Certo, non riesce ancora il lettore italiano a cogliere immediatamente dal titolo che *Trauerspiel* non è *tout court* “dramma barocco” (si dà anzi ripetutamente la locuzione *barockes Trauerspiel*), bensì dramma luttuoso, dramma del lutto – anche in contrapposizione a *Lustspiel*, come spiega Benjamin nella complessa distinzione rispetto alla coppia “tragedia”-“commedia” a p. 184). E di lì, con una sovradeterminazione che Benjamin opera a partire da Calderón ma non solo, gioco del lutto (p. 132: «In nessun autore come in Calderón si potrebbe studiare del resto la forma artistica del *Trauerspiel* nella sua perfezione. L’esattezza con cui il “lutto” e il “gioco” si accordano l’uno con l’altro è un elemento tutt’altro che trascurabile»), come spiega benissimo la traduttrice e curatrice in pagina (38) e in nota (p. 83, p. 165). L’innovazione del titolo poteva, quindi, essere ancora più coraggiosa, perché nell’opera “lutto” ha un peso pari a “origine” e meriterebbe il suo posto, mentre il “barocco” gode di un sovraccarico di presenza in un testo in cui non ha certo un ruolo secondario. Ma sono tutto sommato dettagli di cui non c’è da dolersi.

Anche perché *Origine del dramma barocco tedesco* non è – né pretende di essere – l’edizione definitiva. Presentando la resa italiana dell’*Introduzione* – la prima versione della micidiale *Premessa critico-conoscitiva* che spaventò i primi lettori per la densità concettuale che

reca (e documento di valore inestimabile per chiarire alcuni passaggi teorici e la versione della dottrina delle idee benjaminiana in chiave di «energia» e soprattutto «entelechia», di cui parla Desideri alle pp. 20 e 34) –, Barale afferma che «l'intento di questa presentazione non è di tipo filologico (non avrebbe senso, trattandosi di una traduzione, e data anche la complessità del manoscritto, tuttora sotto esame da parte degli studiosi)» (p. 309). Questa traduzione arriva cioè prima dell'edizione filologica tedesca in programma nell'ambito dei *Werke und Nachlass* per la cura di Klaus Garber e Hans-Jürgen Scheuer (ma, pare, non imminente). Il volume VI dei nuovi *Opera omnia* tedeschi comprenderà, infatti, anche il famoso “manoscritto di Gerusalemme”, ovvero la *Rohschrift* (prima stesura) del testo, ricca di correzioni, varianti e integrazioni, che Benjamin inviò a Gershom Scholem nell'agosto del 1929 (di cui l'*Introduzione* è la parte iniziale che Barale ci presenta in una versione mondata degli interventi critico-filologici). La *Reinschrift* (la bella copia) venne perduta, così come il dattiloscritto inviato nel 1925 alla casa editrice Rowohlt, che lo pubblicò ben tre anni dopo. Quindi, in sostanza, questa di Barale potrebbe non essere l'ultima traduzione dell'opera di Benjamin. Ma è sicuramente la più leggibile. Perché, se il patrimonio relativo al *Trauerspielbuch* è enorme e comprende elementi ancora inediti, si può dire senza esagerazione che il lettore – non solo italiano – ha di fronte a sé la prima edizione che dà conto in modo esauriente e piano della galassia del dramma luttuoso in Benjamin, che riproduce in modo fedele la prima stampa del libro, presentando finalmente anche i titoli dei capoversi, cui Benjamin tanto teneva, utilissimi al lettore per orientarsi nelle due parti dell'opera (*Dramma barocco e tragedia* e *Allegoria e dramma barocco*), e che chissà perché non figuravano nelle precedenti edizioni. Nell'arco del testo, inoltre, le note a commento di Barale, sobrie e puntuali, non abbandonano il lettore al magma delle riflessioni benjaminiane, ma lo affiancano, esplicitando i rimandi bibliografici, traducendo i testi dei drammi luttuosi che finora restavano intradotti (come se il tedesco del XVII secolo potesse suonare familiare al lettore italiano del XXI), presentando cenni ai dibattiti cui Benjamin allude e rinvii ai testi del cantiere.

Nella traduzione odierna, il lettore può ammirare l'assoluta originalità del percorso benjaminiano all'interno della distinzione tra tragedia e dramma luttuoso. Emergono appieno le sue prese di posizione nel dibattito, i suoi debiti e la sua autonomia non solo con Florens Christian Rang (splendido il carteggio qui tradotto e i prelievi

sul tema della tragedia come agone e dibattito processuale), ma anche con i massimi protagonisti del suo tempo, noti e meno noti, dalle dottrine sul tragico di Lukács e Nietzsche, dalla lettura della *Teologia politica* di Carl Schmitt che costituisce il nerbo del primo capitolo, fino alle influenze dello Hölderlin di *Patmos* e delle *Note* alle sue traduzioni sofoclee, alle meno conosciute – allora – osservazioni sull'eroe tragico di Franz Rosenzweig ne *La stella della redenzione*, dalle riflessioni sull'allegoria di Novalis alle indagini sulla melancolia di Panofsky e Saxl (un'altra sponda – quella warburghiana – che Benjamin si illuse di trovare).

Solo tenendo conto di tutti gli elementi – biografici, intratestuali, bibliografici, strettamente teorici – che quest'edizione fa emergere con nitore, è possibile apprezzare la straordinaria densità concettuale della più compiuta proposta filosofica e critica di Benjamin (più compiuta anche perché è l'unico libro "organico" – organizzato, sistematico – che volle e poté pubblicare, a prescindere da fini universitari). Il dramma luttuoso emerge nel dialogo costante con la teoria nietzscheana come evoluzione della svolta rappresentata dal personaggio-Socrate, una «vittoria sulla tragedia», che attraverso lo sviluppo medievale porterà al «linguaggio del nuovo dramma, innanzitutto quello del *Trauerspiel*» (p. 173). Uno «spettacolo per [e davanti a] tristi» (*Spiel vor Traurigen*). Non conta quindi l'effetto psicologico dello spettacolo, ma il fatto che il dramma sia il farsi spazio in scena di un sentimento diffuso. E ne sia l'«ostentazione» (*Ostentation*). «La parola "Trauer" – sostiene Benjamin dopo aver compulsato varie voci di un dizionario primo-ottocentesco – è sempre disponibile per queste combinazioni, in cui succhia, per così dire, il midollo del significato delle parole che l'accompagnano» (p. 175). Fenomenologia del lutto vuol dire per Benjamin descrivere il «mondo che si apre allo sguardo del melanconico» (p. 198).

E fiorisce, il dramma luttuoso, anche nella crescente assunzione da parte dell'epoca delle conseguenze della dottrina protestante della grazia. Qui Benjamin disloca i recenti quesiti weberiani al cuore della meditazione di Amleto (atto IV, scena 4): «che senso ha la vita umana se la fede non doveva mai esser messa alla prova?» (p. 198), per tradurre infine la creaturalità del principe nell'esplicitazione dei suoi umori, immancabilmente neri e saturnini per l'«atra bile» che lo caratterizza. Qui il lettore può seguire Benjamin nel florilegio di citazioni disparate, da Ficino a Warburg a Melantone, per cogliere come «l'indecisione del principe non è nient'altro che accidia saturnina»,

mentre l'intrigante sfrutta l'altro tratto del saturnino, l'infedeltà (p. 215). Ecco il politico barocco: dilaniato in questa doppiezza, tra decisionismo accidioso e intrigo giocoso. Perché, svela Benjamin, anche la fedeltà alle «verità effettuale» delle cose del cortigiano è sì «atto consapevole di machiavellismo», ma insieme «abbandono, sconsolato e malinconico, a un ordine apparentemente impenetrabile di funeste costellazioni». Dietro il sovrano in procinto d'impazzire, anche il suo consigliere è in balia della Fortuna, e certo non bada a «tener[la] sotto, batterla e urtarla», come da dettato violentissimo del *Principe*, ma rincorre una natura anomica.

Nel mondo barocco di un Calderón – come mostra il lungo saggio del 1923 (*El mayor monstruo, los celos di Calderón e Herodes und Mariamne di Hebbel*) più volte ripreso nell'*opus magnum* e qui opportunamente incluso – è il destino il correlato oggettivo della dottrina della grazia rivisitata dalla teologia controriformistica. Tutto è creaturale nel contesto della storia naturale, e tutto è determinato dalla colpa (il peccato originale), che tende a «innescare [...] la causalità». In una riduzione della scena a campo di forze naturali, «il destino è l'entelechia del divenire nel campo magnetico della colpa» (p. 187 e pp. 390-391). Tutto il percorso destinale tende a mostrare il fondamento luttuoso, lo ostenta – nel dramma barocco tedesco senza redenzione alcuna, spesso affondando nel grottesco, nel drammaturgo spagnolo trovando all'estremo opposto una restaurazione via maestà sovrana. Ma forse va notato come nell'ordito benjaminiano sia l'intera “questione della colpa” a emergere sottotraccia come una costante del primo decennio di teoresi. Dagli scritti sul linguaggio (cui appartengono di diritto anche i due che recano il *Trauerspiel* già nel titolo, qui ritradotti) al libro del 1928 (non dimenticando le fulminanti intuizioni del frammento *Capitalismo e religione* dove la colpa – *Schuld* – è nietzscheanamente anche debito), la colpa trova nell'allegoria la sua formula semiotica onnipervasiva. Colpevolezza nel soggetto che contempla e si perde nella contemplazione, colpevolezza nell'oggetto che si offre allo sguardo saturnino: tutto affonda le radici nella «dottrina della caduta della creatura, che trascina con sé l'intera natura», come «fermento della profonda allegoresi occidentale» (p. 291). Ecco, se, come viene postulato nell'ultima pagina, «il dramma barocco tedesco ha diritto a un'interpretazione» (p. 303), e se Benjamin non ha fatto che azionare il diritto del *Trauerspiel* nelle pagine intense di un'opera abissale, forse l'ha fatto per sondare le ricche possibilità di redenzione dall'immenso «campo magnetico della colpa» in cui versiamo

da quando abbiamo immaginato di cadere, da quando l'umano ha postulato la sua origine nel lutto e l'ha resa storia.

Università Suor Orsola Benincasa (Napoli)
malpassimo@hotmail.com

Benjamin, Walter, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Prefazione di F. Desideri, Carocci, Roma 2018, 459 pp., € 43,00.