

Sezione seconda.
Estetica e teoria critica

Arianna Milone¹**Tragedia e dramma barocco nella riflessione di W. Benjamin**

key words: tragedia e dramma barocco; eroe tragico; dramma del tiranno e dramma del martire

Il testo fondamentale per comprendere l'interpretazione benjaminiana del dramma barocco in relazione alla tragedia classica è l'opera *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (iniziata nel 1916 e conclusa nel 1925), che avrebbe dovuto aprire a Walter Benjamin le porte dell'insegnamento accademico, ma che fu oggetto di un celebre rifiuto da parte della commissione esaminatrice dell'Università di Francoforte, che consigliò all'autore di ritirare la propria domanda, adducendo come motivo principale il carattere impervio del lavoro.²

Il testo, pubblicato per la prima volta in Germania nel 1928, è preceduto da una Premessa critico-conoscitiva e si articola in due sezioni principali: la prima riguarda il confronto tra dramma barocco e tragedia, la seconda l'importanza dell'allegoria nel dramma barocco.

In questa sede si fornisce una trattazione sintetica dei contenuti della Premessa e della prima parte.

Aspetto cardine del metodo di Benjamin è riassunto nel termine chiave *Ursprung*, "origine", che si differenzia dal concetto di "genesì" che presupporrebbe un'idea della storia come "divenire" e suggerirebbe la possibilità di individuare una continuità, per esempio, tra tragedia greca e dramma barocco. Nel contesto dell'originario, il singolo fenomeno acquisisce il significato di una totalità e non viene riferito ad un *continuum* storico.

Il termine *Trauerspiel* ("dramma del lutto" o "gioco del lutto"), indica una forma che non si limita soltanto al periodo barocco ma che caratterizza tutto il teatro moderno: il Barocco, infatti, è da intendere non come categoria storica rigida ma come idea il cui contrassegno fondamentale è la decadenza, che riguarda anche l'epoca moderna. Benjamin sottolinea a più riprese la natura intimamente antitetica del *Trauerspiel*: fra tensione verso la trascendenza e accentuazione della dimensione mondana, fra dramma del tiranno e dramma del martire, fra melancolia improduttiva e melancolia creatrice. Tali estremi costituiscono le condizioni di possibilità del fenomeno storico "dramma barocco tedesco".

¹ Il presente articolo riprende i contenuti di una relazione esposta il 12 aprile 2023 all'interno del gruppo di studio dell'Associazione "Odradek XXI".

² Per la storia editoriale dell'opera *Ursprung des deutschen Trauerspiels* si veda la Prefazione di Fabrizio Desideri all'edizione italiana curata da Alice Barale: W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.

Nella Premessa, vengono analizzati alcuni concetti chiave dell'opera, tra cui il concetto di trattato, la conoscenza in relazione alla verità, la parola come idea.

Per quanto concerne la forma-trattato, risulta evidente l'affinità con il mosaico, in cui la singola tessera, che ha valore sia nella propria differenza sia nel proprio modo di rinviare al tutto, richiama il valore della singolarità dell'opera d'arte come dettaglio o frammento che rivela il senso dell'intero. Il trattato, presentando un carattere metodico come "via indiretta" (*Umweg*), rinuncia ad un percorso lineare e fa proprie, invece, le interruzioni, le cesure e le riprese da capo; in tale prospettiva è riconoscibile il riferimento ad Hölderlin e ad un pensiero che, rinunciando alla progressione lineare, presenta una ritmica intermittente, che si addice alla "cesura" descritta nelle Note a Sofocle³.

Inoltre, il lavoro filosofico è connesso ad un "infiammarsi erotico del pensiero che si volge al compito di rappresentare la verità", che non è disvelamento, che annienta il segreto, ma rivelazione, che gli rende giustizia: alla verità, che non è oggetto di conoscenza, si addice la rappresentazione (*Darstellung*), incompatibile con la logica del possesso intrinseca invece alla strategia conoscitiva; la conoscenza è un "avere" ed il carattere che le si addice è il possesso, mentre la verità può solo essere rappresentata, nel senso proprio dell'esibizione, della messinscena, dell'esporsi in un *theatrum*. La rappresentazione delle idee, dunque, può affermarsi come vero e proprio metodo del trattato filosofico.

Benjamin nella Premessa critico-conoscitiva alla sua opera offre inoltre un'elaborata trattazione dello statuto dell'idea: "oggetto di questa ricerca sono le idee"⁴, alla cui rappresentazione monadologica tende il lavoro filosofico, che deve offrire una descrizione del mondo ideale in modo che il mondo empirico vi penetri e vi si risolva⁵; esse presentano una struttura linguistica, esistono cioè linguisticamente e risultano già date in un originario ascolto in cui le parole non abbiano ancora perduto la nobiltà del nominare a favore del loro significato conoscitivo.

In tal senso, il dramma barocco oggetto della trattazione è un'idea, e la trattazione filosofica condotta da Benjamin si distingue da un'opera di carattere storico-letterario soprattutto per il fatto che presuppone un'unità laddove un'opera storica mostrerebbe, invece, una molteplicità. Compito del filosofo dell'arte è rappresentare l'idea muovendo ritmicamente da un estremo all'altro del fenomeno storico come per percorrerne l'intero arco. Mentre il concetto (*Begriff*) coglie l'estremo nel fenomeno empirico mantenendolo tale, l'idea "dialettizza" la contrapposizione degli opposti.

La prima parte del saggio sul dramma barocco è dedicata alla differenza tra tragedia e *Trauerspiel*, forme drammatiche che intrattengono una posizione diversa rispetto al tempo

³ Vedasi *Die Trauerspiele des Sophokles*, Frankfurt 1804

⁴ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, "Premessa critico-conoscitiva", p. 73.

⁵ *Ibidem*, p. 76.

storico. In *Trauerspiel e tragedia*⁶ Benjamin scrive che “nella tragedia l’eroe muore perché nessuno può vivere nel tempo compiuto. Muore d’immortalità. La morte è un’immortalità ironica”⁷.

Nella tragedia greca, l’eroe si rende conto di essere migliore dei propri dèi e per questo la sua ultima parola è il silenzio, il chiudersi nella “muta ostinazione del sé”; infatti, con il tacere (unico linguaggio possibile), l’eroe si separa per sempre da dio e dal mondo, per accedere ad una condizione di definitiva solitudine.

Al tacere dell’eroe tragico, nel *Trauerspiel* si sostituisce il “vano parlare” dei protagonisti, con il diversificarsi delle loro figure: uomini di corte, santi, spiriti, spettri, etc.; ogni essere è accomunato da una naturale colpa che è inassimilabile alla *hybris* dell’eroe tragico.

Su *hybris* e colpa si può leggere anche il saggio *Destino e carattere* contenuto in *Angelus Novus*: analizzando il rapporto tra destino e colpa, Benjamin osserva che, mentre la disgrazia è considerata come la risposta degli dèi alla colpa religiosa, nella classica configurazione greca dell’idea di destino la felicità di un uomo non è attribuita alla sua innocenza, ma viene vista come tentazione alla *hybris*, la colpa più grave.

Nella tragedia, “il capo del genio si è sollevato per la prima volta dalla nebbia della colpa, poiché nella tragedia (...) non vi è riconciliazione con il dio, bensì l’uomo si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola e rimane muta. (...) Il paradosso della nascita del genio nell’incapacità morale di parlare, nell’infantilità morale, è il sublime della tragedia.”⁸

Sempre a proposito della tragedia attica, Benjamin evidenzia come la poesia tragica sia fondata sull’idea del sacrificio: “il sacrificio tragico è, quanto al suo oggetto – l’eroe – diverso da qualunque altro ed è, insieme, primo e ultimo. Ultimo nel senso del sacrificio espiatorio che investe dei che sono protetti da un antico diritto; primo nel senso dell’azione rappresentativa, nella quale si annunciano nuovi contenuti della vita del popolo. (...) La morte tragica ha un duplice significato: spodestare l’antico diritto degli dèi olimpici e votare al dio sconosciuto l’eroe, primizia di una nuova messe umana.”⁹

Come avviene, dunque, il passaggio epocale dalla tragedia classica al *Trauerspiel*? Esso si realizza attraverso il dramma martirologico, che è da considerare come una parodia della tragedia. Nella riflessione di Benjamin, la storia di tale parodia vede, come evento di svolta nella storia della Grecia classica, il sacrificio di Socrate, la cui ironia è l’opposto di quella tragica. Il “tacere” di Socrate, protagonista dei dialoghi di Platone, è infatti diverso dal silenzio dell’eroe tragico, poiché è un tacere del tutto consapevole, comprensibile nell’orizzonte della

⁶ *Trauerspiel und Tragödie*, Walter Benjamin Archiv, Ts. 185-194, pubblicato in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von T. W. Adorno, G. Scholem, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-89, vol. II.I, 1977, pp. 133-7. Il saggio, composto nel 1916, è molto importante per la genesi dell’*Origine del dramma barocco tedesco*.

⁷ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., “Materiali preparatori e anticipazioni”, p. 353.

⁸ W. Benjamin, *Schicksal und Charakter*, trad. it. *Destino e carattere* in *Angelus Novus*, a c. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 34.

⁹ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., “Dramma barocco e tragedia”, p. 160.

condanna dell'arte tragica elaborata da Platone nella *Repubblica*.

La somiglianza tra la morte dell'eroe tragico e il sacrificio del filosofo è solo esteriore, come è evidente se si pensa alla differenza tra la "lotta senza parole" dell'eroe, da una parte, e la "smagliante fioritura del discorso e della coscienza" nel dialogo, dall'altra: nei dialoghi socratici, appunto, la disputa filosofica si sostituisce all'agone; il genere letterario del dialogo (e del dialogo socratico) segna l'epilogo della tragedia. "Qui l'eroe trova non solo la parola, ma una schiera di discepoli, di giovani portavoce". In tal senso, "la lingua di Socrate prepara il logos del moderno dramma borghese".¹⁰

Mentre la tragedia mette in scena un confronto tra l'umano e il divino, la vita storica è il vero oggetto del *Trauerspiel*. Oggetto della tragedia non è la storia ma il mito, e lo *status* tragico viene attribuito ai personaggi non dalla loro posizione sociale – la sovranità assoluta – ma dall'epoca pre-storica a cui appartengono, cioè la perduta età degli eroi. Nel *Trauerspiel* invece, il sovrano, primo esponente della storia, tende a diventarne l'incarnazione: egli cerca invano di porre un argine alla catastrofe dell'accadere storico. A ciò si aggiunge che il *Trauerspiel* barocco esprime la crisi irreversibile dell'escatologia, e la storia senza escatologia cade in un colpevole stato di natura.¹¹

A differenza del teatro cattolico di Calderón, in cui è evidente l'elemento tipico del teatro barocco spagnolo che risolve i conflitti di uno stato creaturale privo di grazia rimpicciolendoli in modo giocoso (la riflessione, che gli eroi hanno a disposizione per rigirare l'ordine del destino tra le mani come una palla, rende possibile la riduzione giocosa del reale: essa costituisce l'elemento caratteristico del "dramma del destino" e del dramma romantico), nel dramma barocco tedesco i termini *Trauer* (lutto e afflizione) e *Spiel* (gioco e rappresentazione teatrale) non vedono una risoluzione estetica, ma lasciano spazio ad una divaricazione che dà luogo al rimuginare incerto della coscienza del sovrano: tale elemento si riflette nel carattere insoluto e frammentario del dramma barocco tedesco, in risposta al classicismo e all'istanza di "ricostruzione estetica della totalità". Questo carattere frammentario si esprime in modo privilegiato attraverso l'allegoria: infatti, nell'allegoria il significato è permanentemente caratterizzato dalla frammentarietà e dall'incompiutezza ("ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significarne qualsiasi altra").

Il sovrano rappresenta la storia ed incarna il nuovo concetto di sovranità che si è formato nel XVII secolo: chi governa è predestinato a diventare detentore di un potere dittatoriale nello stato di eccezione, quando la guerra, le rivolte o altre catastrofi portino a esso. Non va dimenticato il contesto controriformistico, in un periodo storico segnato dalla guerra dei

¹⁰ *Ibidem*, pp. 167-173.

¹¹ Cf. *ibidem*, pp. 116: "Non c'è alcuna escatologia barocca; e proprio per questo c'è un meccanismo che accumula ed esalta tutto quel che è nato sulla terra, prima che si arrenda alla propria fine. L'aldilà viene svuotato di qualsiasi cosa su cui spiri anche il minimo alito del mondo, e a esso il barocco strappa una grande quantità di cose che sfuggivano di solito a ogni raffigurazione, e le porta alla luce al proprio culmine in forma drastica, per sgombrare un ultimo cielo e far sì che possa, in quanto vuoto, annientare un giorno in sé con catastrofica violenza la terra."

Trent'anni e dal consolidamento dello stato assolutistico. Nel dramma barocco tedesco si evidenzia l'antitesi tra dramma del tiranno e dramma del martire: tiranno e martire sono i due volti di Giano e sono l'espressione necessariamente estrema dell'essenza regale.

Esempio significativo in questo senso è la figura di Erode, che emerge spesso nel teatro dell'epoca (vedasi, per esempio, *Mariamne* di Hallmann). Nel Ciclo di Erode di Gryphius, il sovrano, vertice delle creature, esplode nella propria furia annientando sé stesso e tutta la corte: anche nella pittura dell'epoca viene rappresentato mentre, sul punto di uccidere due neonati, è colto dalla pazzia. Nella fine del tiranno si osservano elementi propri della tragedia martirologica. Nel sovrano si può riconoscere la rivelazione della storia per via della frenesia di potere, ma, allo stesso tempo, il fatto che ricada nella sua condizione di misero essere umano "parla a suo favore": "L'antitesi tra il potere di governare e la capacità di farlo ha portato nel dramma barocco a un particolare tratto, solo apparentemente di genere, che può essere chiarito soltanto alla base della dottrina della sovranità. Si tratta dell'incapacità di decisione del tiranno. Il principe, a cui spetta la decisione sullo stato di eccezione, mostra alla prima occasione che una decisione gli è pressoché impossibile. (...) Quel che emerge non è tanto la sovranità, quanto l'improvviso arbitrio di una continua bufera emotiva."¹²

È sempre affascinante, nella rovina del tiranno, il contrasto che si crea tra l'impotenza e l'abiezione della sua persona e la convinzione del sacrosanto potere attribuito alla sua figura. Egli appare afflitto dall'infedeltà degli amici e dei nemici richiamando così la figura di Cristo, nella Passione. Come Cristo ha sofferto, in quanto re, in nome dell'umanità, così soffre, secondo la visione dei poeti barocchi, la maestà in sé ("provi a portarti chi non ti conosce").

Il sovrano, dunque, pur essendo signore delle creature, resta creatura.

Egli è circondato da un esercito di "intriganti", i cortigiani, che presentano un "carattere melanconico" per cui mostrano una particolare fedeltà agli oggetti (la corona, in particolare) e al mondo creaturale, ma un'evidente inclinazione al tradimento nei confronti delle persone, così che essi, senza nemmeno riflettere, abbandonano il loro signore e passano al partito opposto¹³: "Che cos'è la corte ormai se non un covo di assassini, / un ritrovo di traditori, una dimora di brutti ceffi?", si lamenta Michel Balbus nel *Leo Armenius* di Gryphius¹⁴.

Alla luce di ciò è evidente che "il cielo sotto cui si svolgono i drammi barocchi" è diverso rispetto a quello della tragedia. "Non più una volta celeste popolata da costellazioni eterne ma un 'ultimo cielo' in attesa di salvezza, il cielo di un cosmo creaturale dove ogni essere è accomunato in una naturale colpa".¹⁵

¹² *Ibidem*, p. 121.

¹³ Cf. *ibidem*, p. 142: "La creatura è lo specchio nella cui unica cornice si presentava, agli occhi del barocco, il mondo morale. (...) Poiché per la mentalità di quest'epoca qualsiasi vita storica si allontana dalla virtù, quest'ultima perde di significato anche per la dimensione interiore degli stessi personaggi drammatici."

¹⁴ *Ibidem*, pp. 148-9. A. Gryphius, *Trauerspiele*, hrsg. von H. Palm, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, Tübingen 1882, p. 20 (*Leo Armenius* I 23-24).

¹⁵ *Ibidem*, Prefazione, p. 27.