

Morlacchi Editore

Saggistica

Marco Genzolini

Resisti cuore.
Il tragico nella filosofia dell'Ottocento

Morlacchi Editore *U.P.*

Redazione, impaginazione e copertina: Jessica Cardaioli

ISBN/EAN: 978-88-6074-867-6

Prima edizione: 2017

Copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di luglio 2017, per conto dell'Editore Morlacchi, presso la tipografia "Digital Print-Service", Segrate, Milano.
Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Indice

Introduzione	9
Il nuovo tragismo	9
Il tragico nell'Ottocento	16
I. Schiller	21
1.1 Il progetto di <i>Klassik</i>	21
1.2 La svolta kantiana	28
1.3 Una tragedia apollinea	34
<i>Documenti</i>	41
II. Hölderlin	45
2.1 Per un classico anticlassico	45
2.2 Con Fichte, oltre Fichte	50
2.3 Il disastroso trionfo	55
<i>Documenti</i>	61
III. Hegel	65
3.1 Il conflitto negli <i>Scritti teologici</i>	68
3.2 Mito e tragedia (il periodo "francofortese")	72
3.3 Morte della tragedia e tragico perenne?	76
<i>Documenti</i>	83

IV. Schopenhauer	87
4.1 Una filosofia “tragica”	87
4.2 I falsi rimedi	94
4.3 Il ruolo dell’arte	97
<i>Documenti</i>	105
V. Kierkegaard	107
5.1 Religione e filosofia	107
5.2 Estetica e tragedia	111
5.3 Per un tragico cristiano	117
<i>Documenti</i>	123
VI. Nietzsche	127
6.1 Il compimento del tragico	127
6.2 La nascita della tragedia	132
6.3 Dal nichilismo a Dioniso	140
<i>Documenti</i>	147
Bibliografia	151

Ridendo dicere severum

Introduzione

Il nuovo tragismo

Malgrado i ripetuti tentativi di individuare nel corso della storia della filosofia la presenza di un pensiero tragico è oramai evidente che qualcosa del genere sia estraneo tanto alla speculazione greca quanto a quella moderna. Infatti è solo nell'ambito del *Vorromantik* e della *Frühromantik*, in quel contesto jenese che vede convergere, alla fine del Settecento, intorno e contro la figura di Schiller, gli interessi estetici di una serie di autori quali Schlegel, Schelling, Hölderlin e Novalis, che si sviluppa una riflessione esplicita sul tragico¹.

Tale riflessione, contrariamente a quanto accade nella *Poetica* di Aristotele, non individua più l'origine del tragico nel δράμα, nell'azio-

1. Ovviamente il riferimento agli autori che cercano di individuare una filosofia tragica, rispettivamente, in epoca classica e in epoca moderna è al Nietzsche degli anni bernesi, un Nietzsche, questo, dapprima intenzionato a indicare la presenza di un linguaggio comune tra la tragedia e la filosofia, tanto da spingersi a parlare di una "età tragica", che coinvolge Eschilo e Sofocle da una parte e gli ionicisti dall'altra, per poi abbandonare l'impresa e lasciare incompiuto il progetto di una storia della filosofia antica che si affiancasse alla coeva *Nascita della tragedia*; cfr. F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano 1980; è Lucien Goldmann, allievo di Max Adler e seguace del primo Lukacs, a sostenere la tesi secondo cui non solo vi sarebbe un tragico moderno, caratteristico, ad esempio delle opere teatrali di Racine, ma un pensiero tragico vero e proprio quale si può cogliere in Pascal; sull'argomento cfr. L. Goldmann, *Pascal e Racine. Studio sulla visione tragica nei Pensieri di Pascal e nel teatro di Racine*, Lerici Editore, Milano 1961.

ne, nel gesto tracotante che innesca il conflitto tra l'eroe e il suo mondo, bensì nel πάθος, ovverosia nella capacità dei personaggi di interiorizzare il dolore. Da essa viene ricavata una vera e propria "metafisica della sofferenza" a sfondo "pantragico", che ha nel perenne divenire di tutte le cose e nella capacità del pensiero di distruggere ciò che è fisso e statico, salvo poi cercare di riaffermarlo sotto l'impulso dello spirito, la propria cifra².

Artefice "formale" di una svolta del genere è Schiller che, un decennio dopo l'elaborazione del cosiddetto "Teatro filosofico" (*I masnadieri*, *Intrigo e amore*, *La congiura di Fiesco a Genova* e lo stesso *Don Carlos*), tra il '90 e il '94, tramite una serie di saggi quali *Sul fondamento del piacere prodotto da oggetti tragici*, *Sull'arte tragica*, *Del sublime*, *Sul patetico*, segnati in varia misura dall'influenza del criticismo kantiano (maturata sia dalla lettura della *Critica del Giudizio* che delle *Lettere sulla filosofia kantiana* di Karl Leonhard Reinhold), tematizza la categoria di "patetico" precisandone il ruolo rispetto al tragico³.

A questo proposito Schiller sostiene che il patetico, quale sentimento caratteristico delle "anime superiori", consista nella tendenza ad accogliere e interiorizzare il dolore. Mentre il senso comune vive la sofferenza alla stregua di un limite strutturale, il "Genio" lo trasforma nell'elemento in grado di proiettarlo oltre il piano noumenico in virtù della sua superiorità etica. Questo lo spinge a capovolgere il detto eschileo Πάθει μάθος (impara dal dolore) dell'Agamennone, nel pro-

2. È sorprendentemente l'antiromantico Hegel a esprimere compiutamente questo tratto tipico del romanticismo jenese nella *Fenomenologia*, lì dove individua il tratto tipico del pensiero nel trionfo dello spirito bacchico "dove non c'è membro che non sia ebbro". Infatti per lui, compito della filosofia è "infondere spirito nell'individuo, togliendo i pensieri determinati e solidificati", perché "a sostanza ed elemento della loro esistenza quelle determinazioni hanno l'Io, la potenza del negativo o l'effettualità pura", in G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 27.

3. La definizione di "teatro filosofico" riguardo le opere drammaturgiche schilleriane è di Luigi Pareyson; a tale proposito si veda *L'estetica dell'idealismo tedesco. Kant e Schiller*, soprattutto il Capitolo secondo *Il sublime come libertà dal sensibile*, Mursia Editore, Milano 2005, pp. 187-208; per quanto concerne il patetico in Schiller il riferimento principale è *Sul patetico* in *Del sublime*, Abscondita, Milano 2003.

prio “Leiden um besser zu werden”, “soffri per diventare migliore” o, per estensione, “soffri per la tua moralità”⁴.

Per Schiller l’origine di ogni possibile conflitto viene indicata nella seconda Critica kantiana, lì dove si produce lo iato tra la “volontà buona” e la componente istintiva. Ne deriva che né la contraddizione né il dolore siano, di per sé, tragici. Il patetico è infatti concepito solo come il dolore massimo sopportabile prima dello schianto e, in quanto tale, diventa la condizione preparatoria del sublime.

Tale “sublime patetico” non è di tipo matematico o dinamico, come prescritto da Kant, bensì morale, quindi totalmente soggettivo. Da una parte c’è il dolore, che rischia di far deragliare la coscienza, dall’altra c’è la ragion pratica, che tende a trasformare questo dolore in moralità. Per Schiller ad essere tragica è proprio la lotta che si sviluppa intorno a tale tentativo. Detto diversamente, ad essere tragico è lo scontro tra la disposizione a sottomettersi alla componente sensibile e quella a trasformare la sofferenza in spinta al miglioramento di sé.

Per esplicitare tale nesso, Schiller cita *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Winckelmann in cui, parlando del Laoconte, l’autore afferma che “la lotta fa il dolore e la resistenza ad esso”. Da una tale posizione ricava due condizioni fondamentali del sublime “patetico”: una viva rappresentazione del dolore che eccita la pietà; la rappresentazione della resistenza al dolore che desta la coscienza morale. Secondo tale impostazione la tragedia ha la propria ragion d’essere nello scontro universale tra le diverse facoltà umane, ma si sviluppa nel momento in cui il conflitto venga individualizzato. In questo modo, per Schiller,

4. Com’è noto, i greci vedono nel dolore la maggiore fonte di insegnamento. Eschilo lo ritiene la strada ineludibile che bisogna percorrere per giungere alla conoscenza. Tenendo conto che l’uomo ha la conoscenza come destino (“...Zeus ha stabilito che attraverso il dolore il sapere acquisti potenza. Quando, nel sonno, goccia davanti al cuore l’affanno che ricorda il dolore, allora, anche senza la volontà dei mortali, sopraggiunge in essi un sapere che salva”), il dolore risulta essere il fondamento stesso dell’esistenza; E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell’Orestea di Eschilo*, Rizzoli Milano 1985, pp. 22-23; il tema della sofferenza quale strumento di purificazione etica viene presentato da Schiller in *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE Editore, Milano 2005, pp. 81 sgg.

vi è tragedia, seppure implicita, ogni volta che si cerchi di arrivare a una fondazione per via razionale della moralità⁵.

Tale opzione spinge il soggetto a lottare costantemente contro se stesso, ovverosia contro le proprie inclinazioni di “natura”, per cercare di conquistare l'autonomia morale rispetto ai propri vincoli materiali. Ogni vittoria viene, ovviamente, messa in discussione da una nuova lotta, quindi da un nuovo conflitto. Questo implica che, per Schiller, il tragico non sia sanabile una volta per tutte, bensì sia destinato a riproporsi all'interno di ogni scelta morale⁶.

La riflessione sul concetto di *Erhaben*, su tutto ciò che è maestoso e sublime, lo porta a tematizzare un paradossale atteggiamento davanti alla sofferenza: di rifiuto e, insieme, di attrazione. In ogni uomo è presente una tendenza che lo spinge, quasi spinozianamente, a rifuggire il dolore e a cercare la felicità. E però tale pulsione elementare cela in sé una forza di segno opposto, che si duplica e muove l'individuo a cercarla, questa sofferenza, come se in essa si celi qualcosa di terribile, ma anche di essenziale che gli sfugge e che però si stia per manifestare e che lo seduce.

È bene precisare che questa particolare forma di ebbrezza non allude alla presenza nell'uomo di un nucleo patogeno legato all'attrazione morbosa e decadente per il dolore, comparsa, ad inizio Novecento, nei testi dei cosiddetti “Pensatori della crisi” (si pensi, ad esempio, ad alcuni versi di Benn e Trackl, ma anche alle pagine di Thomas Mann dedi-

5. A tale svolta Schiller viene indotto da una serie di fattori quali: il rifiuto del modello francese di tragedia, all'epoca dominante nell'area culturale di lingua tedesca; la correlata volontà di dare luogo a un dramma moderno caratteristico della Germania; la pervasività delle istanze classiciste unitamente alla volontà di abbandonare i *cliché* winkelmanniani di “nobile semplicità e quieta grandezza”; il prolungarsi della polemica tra “antimodernisti” e “modernisti” con il profilarsi del dibattito sul concetto di progresso nelle sue relazioni con la storia; la consapevolezza di essere davanti ad una frattura epocale caratterizzata dalla presenza di forme religiose tentate dalla miscredenza, la diffusione degli ideali rivoluzionari francesi, nonché l'avvento del criticismo kantiano; L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, v. II, t. secondo, *Dal pietismo al Romanticismo*, Einaudi, Torino 1971, pp. 447 sgg.

6. L. Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, op. cit., p. 203.

cate al nesso malattia-creatività), bensì solo alla reazione della volontà, in quanto volontà di infinito, nei confronti della materia. Per Schiller, l'attaccamento dell'intelletto alla contingenza può essere ostacolato solo discernendo l'universale dal particolare. In tale maniera, la volontà, pur essendo potenzialmente "buona", esige di sperimentare il dolore, di lottare con esso, per poterlo poi arginare e sconfiggere. Questo anziché limitare la coscienza, le consente di porsi come causalità libera, ovverosia causa efficiente della capacità di autodeterminazione e quindi volontà che vuole se stessa⁷.

Da qui Schiller muove per precisare che l'autonomia della volontà non deriva esclusivamente dall'*appetitus rationalis*, bensì anche da quello *sensitivus*, ovverosia dal desiderio. Esso risulta infatti guidato da una sorta di "Grazia" innata che spinge l'uomo nella sua integralità, come unità inscindibile di sensazione ed intelletto, verso la bellezza.

Negli scritti successivi (*Considerazioni sparse su diversi argomenti estetici, Callia o della bellezza*) Schiller rivaluta ulteriormente il ruolo della corporeità. Nel *Callia* afferma che è nella struttura degli enti, nella loro concretezza e unicità, che va ricercato il principio della bellezza e non, kantianamente, nella soggettività, incapace di cogliere la reciprocità di immaginazione ed intelletto in relazione al fenomeno. Prerogativa dell'arte, per lui, diventa perciò la capacità di enucleare il bello dalle proprietà oggettive delle cose nel loro apparire libero e spontaneo. Tanto che un oggetto, per essere tale, deve presentarsi in modo tale da costringere chi lo osservi a notare come esso non dipenda da null'altro se non da se stesso.

7. Sul cosiddetto "Pensiero della crisi" cfr. F. Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari 1999, soprattutto i capitoli VIII ("Nichilismo, relativismo e disincanto della 'Cultura della crisi'") e IX ("Il nichilismo estetico-letterario"); la tesi, invero demoniaca, secondo la quale la dannazione eterna sarebbe non solo giuridicamente iniqua, ma anche controproducente poiché una pena, sebbene estrema, protratta all'infinito, pare destinata a capovolgere in voluttà, viene messa in bocca da Thomas Mann al protagonista del suo romanzo, il musicista dai contorni nietzscheani, nella finzione inventore della dodecafonìa, Adrian Leverkühn, in T. Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano 1977.

Tutto ciò, nel 1793, in *Grazia e dignità*, sfocia nella distinzione tra “bellezza di struttura”, “quella parte della bellezza umana che è determinata *soltanto* da forze naturali” (la proporzione delle membra, i morbidi contorni, la delicata carnagione, la voce armoniosa ecc.), e grazia, cioè bellezza del corpo sotto la “guida” dello spirito. Questa si manifesta quando tale spirito gestisce i movimenti del corpo senza forzarne o violarne le leggi. La libertà così produce la bellezza nella forma del gioco.

Questo, tra i giovani “schilleriani”, tra i quali, a metà degli anni Novanta, si possono annoverare Frederich Schlegel, Hölderlin ed Hegel, rafforza la convinzione che Schiller, attraverso le categorie di “gioco” e “libertà”, possa fornire loro gli strumenti poetico-filosofici in grado di superare i vincoli del kantismo. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla difficoltà della metafisica tradizionale e del criticismo di fare i conti con le nuove forme di ateismo, legate alle logiche ribaltanti dell'ironia, capaci di scavalcare e far sembrare ingenuamente pedagogico lo stesso atteggiamento antireligioso dell' Illuminismo, come in Jean Paul, piuttosto che alla coeva concezione di un'eros costantemente ricondotto alla sua componente infera come in Kleist⁸.

8. L'importanza filosofica di Schiller viene colta bene da Hegel, il quale gli riconosce il merito di avere infranto per primo l'astratto senso del limite presente nel pensiero kantiano, seppure solo per via intuitiva e poetica, aprendo così la strada all'idealismo: “Deve essere dato a Schiller il grande merito di aver infranto la soggettività e l'astrazione kantiana del pensiero e di aver avviato il tentativo di andare oltre e di concepire concettualmente l'unità e la conciliazione come il vero e di realizzarle artisticamente. Infatti Schiller, nelle sue considerazioni estetiche, non solo ha tenuto fermo all'arte e al suo interesse, ma ha anche conciliato il suo interesse al bello artistico con i principii filosofici, e solo partendo da questi e con questi è penetrato nella profonda natura e nel pensiero del bello”; F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, pp. 72-73; per capire quale fosse la posta in gioco, overrosia l'avvento di un pensiero tentato dal nichilismo, si guardi ai due testi chiave per la comprensione della nascita del nichilismo moderno stesso, overrosia la *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab* (il *Discorso di Cristo morto dall'alto dell'edificio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1997) del 1796, di Jean-Paul e, in ambito romantico, le *Nachwachen des Bonaventura* (*Veglie di Bonaventura*, Garzanti, Milano 1997), del 1804, di Ernst August Friedrich Klingemann; per un discorso preliminare su un argomento tra i più trattati quale il Romanticismo come ambito di incubazione ed espressione del

In tale senso il romanticismo jenese si profila come una sorta di “sinistra” schilleriana entro l’umanesimo grecofilo di Weimar. Cronologicamente il punto di criticità tra Schiller e i suoi giovani seguaci si produce a partire dalla recensione di Schlegel a *Sulla poesia ingenua e sentimentale* contenuta nel *Musenalmanach* nel 1786. Qui Schlegel sostiene la celebre tesi secondo cui, contro le intenzioni dello stesso autore, il testo finisce per dire che i moderni dovranno riportare la poesia alla sua spontaneità e immediatezza tramite il ricorso a una produzione riflessiva, quindi soggettiva e sentimentale. Proprio per questo essa sarebbe destinata a progredire lungo il cammino della poesia sentimentale, ovvero a non trovare mai una conciliazione con quella ingenua. Questo segna l’avvento di un pensiero destinato a mantenersi dentro quella differenza individuata da Schiller tra la poesia ingenua e la poesia sentimentale e dai romantici definita di lì a poco “progressiva”⁹.

Ben presto, davanti a ciò, i romantici guardano al tragico come all’unica possibilità concessa ai moderni per riuscire a dare conto dell’esperienza estetica vista sempre più spesso come qualcosa di elusivo e di inoggettivabile. Lungo questa linea, Karl Wilhelm Ferdinand Solger, traduttore dell’*opera omnia* di Sofocle in tedesco, nelle sue lezioni di estetica, dà vita a una vera e propria forma di “pantragismo”, proiettando il tragico su ogni altro genere poetico. In questo senso nell’arte romantica, come poesia della poesia o *Sym-Poesie*, egli vede trasparire ovunque il tragico, concepito come sintesi di luttuoso e gioioso¹⁰.

Contemporaneamente, proprio mentre il tragico sembra perdere gran parte dei propri legami con il teatro e con la musica, quasi a corri-

nichilismo si veda di G. Moretti, *Nichilismo e Romanticismo. Estetica e filosofia della storia fra Ottocento e Novecento*, Cadmo Editore, Firenze 1988

9. Resosi conto della portata destrutturante della sua interpretazione, F. Schlegel cerca inutilmente di correre ai ripari scrivendo il saggio *Über das studium* in cui loda la poesia schilleriana. Sembra che Schiller sia andato ugualmente su tutte le furie, anche perché la recensione esce prima del libro e, in qualche modo, ne condiziona negativamente la ricezione. Come risposta, il poeta, nel periodico *Xenien*, nel 1797, dedica due epigrammi al vetriolo al giovane filosofo e scrittore, che risponde di lì a poco con l’esaltazione pubblica di Goethe; sull’argomento, cfr. L. Mittner, op. cit., pp. 786 sgg.

10. F. Rella, *L’estetica romantica*, Donzelli Editore, Roma 1997, pp. 14 sgg.

spondere ad una vocazione “dionisiaca” inconscia, tende a spostarsi in ambito musicale confluendo nell’opera. Un’iniziativa del genere, secondo la linea interpretativa nietzscheana, produce una reazione di segno opposto a quella filosofica, basandosi sul principio dell’intuizione artistica e prendendo l’aspetto del wagneriano *Gesamtkunstwerk* (od “opera d’arte totale”)¹¹.

Muovendo dai processi di razionalizzazione dell’elemento tragico, Wagner cerca di ripristinare gli equilibri tra musica e parola e tra ragione e istinti, per mezzo di un’operazione che sintetizzi la parola, la musica e la scena (*Wort-Ton-Drama*). Ciò come se all’enfaticizzazione del momento logocentrico e apollineo debba corrispondere, l’altra del momento musicale e dionisiaco. In questo senso l’opera, pur nella sua autonomia stilistica, può essere pensata, per tutto l’Ottocento e, in parte, per il Novecento, almeno con Strauss ed Hoffmansthal, alla stregua dell’aspetto speculare della riflessione tragica.

Il tragico nell’Ottocento

Da Schiller a Nietzsche, vale a dire dal preromanticismo fino alla filosofia della crisi, la riflessione sul tragico traversa, seppure con intonazioni diverse, l’intero corso della speculazione ottocentesca. Sorta di filo rosso, lega tra loro correnti profondamente diverse quali la *Goethezeit*, il Romanticismo jense, l’idealismo e “la filosofia della vita”.

Così Hölderlin, pur condividendo apparentemente la diagnosi schilleriana riguardo la genesi delle aporie moderne (soprattutto in

11. Il termine *Gesamtkunstwerk* (traducibile come “opera d’arte totale”) è un termine coniato nel 1827 dallo scrittore e filosofo tedesco K.F.E. Trahdorff e utilizzato da Wagner nel suo saggio *Arte e rivoluzione* a partire dal 1849. Il termine viene usato dal compositore per indicare l’ideale di un’opera in cui musica, drammaturgia, danza, poesia e arti figurative si incontrino al fine di realizzare una perfetta sintesi delle diverse arti. Wagner cita come massima espressione della *Gesamtkunstwerk* la tragedia greca che egli si sforza di riprodurre; cfr. R. Stainer, “L’opera totale di Richard Wagner”, in “L’Archetipo”, Anno IV, n. 4, febbraio 1999.

riferimento alla denuncia della povertà spirituale dell'epoca), prende progressivamente le distanze dallo scrittore di Marbach, sia per ciò che concerne i presupposti che gli esiti della sua speculazione. Per lui ad essere "tragica" non è tanto la condizione degli uomini, quanto quella della divinità e dell'essere. Anzi, ogni "crisi" storica non è se non l'epifenomeno dei conflitti presenti nel cuore stesso della verità.

Lo stesso Hegel, pur partendo, a sua volta, da un'impostazione schilleriana, nel corso degli anni, modifica progressivamente la propria interpretazione del tragico fino a prendere risolutamente le distanze dal poeta. Infatti se, per lui, inizialmente, ad essere tragica è solo la condizione descritta dai greci, successivamente, a essere tale è lo stato della coscienza nel corso delle sue "peripezie". Mossasi alla ricerca di se stessa, la coscienza non supera quindi una volta per tutte il negativo, la contraddizione, ma li mantiene in sé, seppure in modo occulto, anche in ambito cristiano. Come se in essa a fare problema vi fosse un nucleo opaco, irrazionale, che il pensiero non riesce a sciogliere completamente se non nella dimensione tragica di sintesi parziale della differenza e dell'identità.

Proprio la concezione di una natura permanente del tragico avvicina Hegel ai suoi critici e soprattutto a Schopenhauer e Kierkegaard. Anche per loro, come per il pensatore di Stoccarda, la tragedia riguarda l'essenza della realtà, sia essa considerata, come fa il primo, il riflesso dell'oggettivazione della Volontà ovvero, come fa il secondo, il campo d'azione del soggetto che cerchi un rapporto con il Dio umiliato e sconfitto del cristianesimo. Se la diagnosi è analoga, la prognosi non può però essere più diversa. Così Schopenhauer come rimedio al dolore, dopo essere passato per la dimensione poetica e salvifica dell'arte e della compassione, arriva all'asceti, mentre Kierkegaard prospetta un rapporto assoluto tra il singolo e Dio, basato su una sorta di paradossale salto nell'abisso del dubbio e dell'incredulità.

Infine, con Nietzsche viene in chiaro come il tragico faccia costitutivamente parte della storia della metafisica e che, pertanto, ne condivida il destino nichilistico. La sua riflessione sulla nascita e la morte

della tragedia da un lato e il suo tentativo di riproposizione del tragico dall'altro indicano come la tragedia stessa si ponga all'inizio e alla fine della filosofia e ne inveri le logiche.

Questo perché, per lui, sembra palesarsi qualcosa nell'essenza del tragico, nelle dinamiche che lo hanno reso possibile, che, alle sue spalle, ne ha preparato la fine. Una tale, strutturale, contraddizione ne rende problematica la riattualizzazione. Ciò fa sì che, nel Novecento, dopo la cosiddetta "morte di Dio" e l'avvento del nichilismo, il senso del patire, quindi dello stesso esistere, fatichi a trovare una forma adeguata finendo per presentarsi in quanto dolore inutile, quindi insopportabile.

Nessuno potrebbe sopravvivere alla propria sofferenza o anche solo attraversarla se non riuscisse ad assegnarle un senso. Eppure il messaggio di Nietzsche è che i due grandi scenari di senso storicamente succedutisi, quello della "tragedia" greca e l'altro della "redenzione" cristiana si siano progressivamente erosi lasciando vuota la scena¹².

Pur mescolandosi tra loro, dando luogo a modelli culturali neo-pagani o post-cristiani, tali scenari non dispongono più della integrità della tradizione. Tuttavia la società contemporanea continua ad essere dominata dalla richiesta di un orizzonte di significato che cacci dalla mente "il dolore che rende folli"¹³, esattamente come accadeva a quella ateniese del V secolo.

La soluzione più comune prevede tuttavia la rimozione del dolore. All'interno dell'apparato tecnico-scientifico, divenuto il quadro valoriale di riferimento, la sofferenza, mettendo in discussione i modelli correnti di efficienza e di salute, divenuti nel frattempo gli esempi di riferimento, deve essere risolta nel minor tempo possibile in quanto limite dell'azione del soggetto. Questo al fine di permettere all'uomo di alimentare il proprio sogno di efficienza o, come dice Günther Anders,

12. S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986.

13. Il riferimento è, ovviamente, all'"Inno a Zeus", tratto dall'*Agamennone* di Eschilo, op. cit.

di continuare a seguire le sirene che lo guidano verso il nuovo “Paese della cuccagna”¹⁴.

Il dolore, fattosi “scandaloso”, viene da una parte esorcizzato, con la sua esposizione e, addirittura, spettacolarizzazione, dall’altra consegnato all’ambito della biopolitica perché lo gestisca in quanto *bios*, nuda vita biologica. Lungi dal fornire un qualche senso al vivere e al morire, l’apparato tecnico-scientifico non solo si limita a proporre una visione ridotta e frammentata dell’uomo (già Hegel, nella *Fenomenologia*, rispetto alla frenologia, si chiedeva polemicamente se ciò che noi chiamiamo “anima” possa essere trovata dagli scienziati nelle ossa del cranio), bensì destruttura ogni senso del patire.

A tale proposito George Steiner, ritiene che la contemporaneità sia antitragica non tanto perché priva di dolore, ma perché colma di esso. Solo che un dolore del genere si è progressivamente fatto muto. Sicché la scomparsa del tragico dall’orizzonte contemporaneo, in tale ottica, avverrebbe non per l’ampliamento delle possibilità esistenziali, bensì per un eccesso di sofferenza. Reso abituale, diventato promiscuo alla vita, il dolore assume le sembianze di una dolente “mascherata”¹⁵.

Senonché, come è stato ampiamente sottolineato, lungo la linea interpretativa che va da Unamuno a Benjamin, è proprio entro un’ottica del genere, in cui la sofferenza è costitutivamente esposta al rischio del ridicolo ed il dramma è anche qualcosa di “comico” (il “puro dramma comico” del dramma luttuoso), che l’esperienza del tragico può ancora presentarsi in un’epoca essenzialmente antitragica¹⁶.

Questo presuppone la presenza di uno “spazio” residuale caratteristico della tragedia, spazio minimo, periferico, in cui essa, spinta ai margini del discorso filosofico dalle pratiche linguistiche dominanti, sopravvive in quanto “simbolo”, “mito” allegoria. In questo senso l’impossibilità del fenomeno tragico nell’epoca del disincanto sottolinea-

14. Günther Anders, *L’uomo è antiquato II. Sulla distruzione della vita nell’epoca della terza rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri 2010, p. 251.

15. G. Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 2005.

16. G. Garelli, *L’ambiguo destino della catarsi*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 58.

ta, tra gli altri, da Cacciari, è del tutto pertinente e, anzi, conseguenziale rispetto alla constatazione di come il nichilismo renda impossibile ogni tentativo di ricomposizione unitaria, quindi metafisica, del conflitto in “una” teoria.

Ma ciò riguarda, appunto, il discorso che intenda ancora collocarsi entro l'orizzonte logocentrico e gerarchico dell'*ethos* anziché, viceversa, porsi all'interno di una schellinghiana esperienza di infondatezza, quindi di apertura alla libertà. È infatti nella “messa in maschera” della verità, ovvero nella heideggeriana destrutturazione dell'*episteme*, in quanto liberazione del carattere enigmatico e “libero” dell'essere, che sembra darsi ancora evenienza del tragico, rispetto “al gioco poetico dell'interrogarsi senza fondo”¹⁷.

17. S. Givone, *Debole e tragico*, in AA.VV., *Aut-Aut. Il coraggio della filosofia (1951-2011)*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 324-334.