

LA FILOSOFIA DI FRONTE AL TRAGICO

Questo volume raccoglie alcune considerazioni sul fenomeno tragico e, in particolare, sul suo rapporto con la filosofia. Gli autori dei saggi si chiedono come la filosofia debba porsi di fronte al tragico come fenomeno di frontiera. In un percorso che coinvolge riflessioni su Benjamin, Szondi, Hölderlin, Schelling, Kierkegaard, Machiavelli e Milton, ci si interroga su quale ruolo può avere il tragico in un discorso che voglia dirsi filosofico.

Il lavoro è frutto degli incontri del laboratorio di filosofia della letteratura del gruppo Zetesis ed è stato realizzato grazie al contributo del Consiglio degli Studenti dell'Università di Pisa.

MARTA VERO è dottoranda in estetica e cultrice della materia presso le Università di Pisa e Firenze. Si occupa principalmente di filosofia dell'idealismo tedesco, estetica ed ermeneutica novecentesca, filosofie dei nuovi media. Lavora, in particolare, sui rapporti tra Hölderlin e Hegel.

Marta Vero cur.

LA FILOSOFIA DI FRONTE AL TRAGICO



a cura di Marta Vero

prefazione di
Gianluca Garelli

ISBN-13: 978-8846746917



9 788846 746917


ETS

Edizioni ETS

La filosofia di fronte al tragico

a cura di

Marta Vero

con una prefazione di

Gianluca Garelli

Con contributi di

Niccolò Izzi, Danilo Manca, Nicola Ramazzotto
Valentina Serio, Marta Vero

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con i contributi
per le attività studentesche autogestite
dell'Università di Pisa*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-88467-4691-7

Prefazione

Pensare il tragico. Ovvero: l'antidoto

Gianluca Garelli

1.

Forse ha davvero ragione Peter Szondi quando ricorda, parafrasando Max Scheler, che «la storia della filosofia del tragico non è priva essa stessa di tragicità. È simile al volo di Icaro. Infatti, quanto più il pensiero si approssima al concetto generale, tanto meno gli aderisce l'elemento sostanziale a cui deve lo sguardo»; e questo perché, in ultima analisi, «la filosofia non sembra poter concepire il tragico – ovvero *il* tragico non esiste»¹. Nella raffinata architettura del *Saggio sul tragico* queste affermazioni aprono la «Transizione», capitolo centrale cui spetta un ruolo decisivo nell'economia di un'opera tanto spesso citata quanto purtroppo di rado meditata a fondo (non da ultimo perché, a dispetto dell'apparente brevità, si tratta d'un testo dalla lettura certo non agevole). Ma anche estrapolata dal contesto che le è proprio, l'osservazione di Szondi, secondo cui sarebbe vano andare alla ricerca di *un concetto universale* del tragico al quale sussumere di volta in volta le sue molteplici occorrenze particolari, conserva per noi un significato di ampio respiro. Essa conferma cioè che il conflitto di cui si legge nel libro X della *Repubblica* platonica (607b5-6) – la «*palaia* [...] *diaphorá*» tra la filosofia e la poesia – costituisce un disaccordo insanabile, di fatto mai davvero sopito. Esso inquieta il pensiero occidentale dalle sue origini remote per giungere fino alla tarda modernità.

Con ciò, è evidente, la questione non è affatto risolta: anche perché se accantonarla non ne mitiga affatto l'urgenza, nemmeno limitarsi a ripetere salmodicamente l'attualità di quell'«antica discordia» sembra costituire una strategia davvero produttiva. La vicenda di questo conflitto, infatti, lungi dall'essere liquidabile come storia di un errore (quasi si trattasse di una patologia logico-linguistica dalla quale guarire con un micidiale cocktail di buon senso e raziocinio) è piuttosto una fonte inesauribile per il pensiero. Ecco perché, con buona pace di molta incosciente *vulgata* storico-filosofica, tragico e dialettica spesso non possono fare a meno di richiamarsi a vicenda: il primo ha infatti bisogno di rappresentazione e verbalizzazione (per parafrasare Nietzsche, qui è Dioniso ad avere bisogno di Apollo), mentre la

¹ Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, p. 64.

seconda – se non vuole trasformarsi in sofisma e *logologia*², ossia in discorso che si avvita sterile su se stesso – necessita di un dispositivo che le consenta in qualche modo di incorporare³ l'alterità senza limitarsi a neutralizzarla, cioè senza mai cessare di riconoscerla appunto in quanto tale.

2.

Ma se *il* tragico non esiste, come scrive Szondi, perché ostinarsi ancora a parlarne in termini filosofici, e non accontentarsi piuttosto di un'indagine basata sulla mera consuetudine storico-canonica (tragico come genere letterario, come categoria estetica ecc.)? Una prima risposta a questo interrogativo può essere tuttora cercata per esempio nel libro dato alle stampe nel 1970 dalla filologa francese Jacqueline de Romilly: *La tragedia greca*. Un classico della storiografia sull'argomento che, fra i numerosi altri meriti, ha anche quello di riflettere sulle ragioni che hanno favorito proprio la *canonizzazione* della nozione di «tragico», a partire dall'esperienza storica costituita dalla tragedia attica. Mi limiterò qui di seguito a esporne molto sinteticamente alcuni argomenti⁴, individuandone alcuni nuclei fondamentali.

È anzitutto degno di riflessione, osserva Romilly, che si siano costantemente attinti dai poeti tragici greci temi, dinamiche e personaggi poi utilizzati per il tragico di tutti i tempi. Ciò significa che quei poeti hanno saputo tradurre «una riflessione sull'uomo nel linguaggio [...] dell'emozione» e manifestarla quindi «nella sua forza originaria». Almeno in questo senso, l'azione mimetica del teatro tragico antico è dunque stata in grado di costruire uno «schema» che conserva la propria validità anche «fuori dal tempo»⁵.

La considerazione appena conclusa non intende certo misconoscere le enormi differenze che intercorrono fra il tragico antico e il tragico moderno: diverso è lo scenario, diversa la struttura, diverso anche – e per numerose ragioni – il pubblico cui si rivolge la rappresentazione tragica; «soprattutto è mutato lo spirito che la informa». «Dello schema tragico iniziale, ogni epoca od ogni paese dà una diversa interpretazione», tanto che, «sotto molti

² Per questa accezione di *logologia*, cfr. B. Cassin, *L'effet sophistique* (1995), trad. di C. Rognoni, prefazione di G. Dalmaso, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, Jaca Book, Milano 2002, pp. 74-77.

³ Cfr. G. Steiner, *Antigones* (1984), trad. di N. Marini, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003, p. 39. Per uno sviluppo di queste considerazioni su tragico e dialettica rimando anche a G. Garelli, «Introduzione», in Id. (a cura di), *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Mondadori, Milano 2001, pp. 1-23.

⁴ Riprendo brevemente in questa sede considerazioni presentate in modo più ampio in C. Gentili e G. Garelli, *Il tragico*, il Mulino, Bologna 2010, cfr. pp. 69-75.

⁵ J. De Romilly, *La Tragédie grecque* (1970), trad. it. di A. Panciera, *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 1996, p. 18.

aspetti, la differenza tra Eschilo ed Euripide è più marcata e profonda che quella tra Euripide e Racine»⁶. Addirittura, nello stesso Euripide, il confine fra il tragico e l'assurdo a volte si assottiglia fin quasi a cancellarsi⁷. Eppure, di nuovo, è comunque nella tragedia greca che lo «schema» tragico, al di là delle sue successive variazioni, «si rivela con più forza, [...] nella sua semplicità originaria»⁸.

La durata della grande stagione tragica fu notoriamente breve. In essa «la spinta interiore che rinnova la tragedia greca, moltiplicandone i mezzi e spostandone i centri di interesse, trasforma in ottant'anni l'arcaismo più austero in una modernità che si direbbe persino eccessiva»; tanto che forse fu proprio questo suo «rapido procedere verso la modernità» a determinare in maniera decisiva la fine di quella stagione, in coincidenza con la crisi della *polis* ateniese. L'esistenza della tragedia del resto «era da sempre legata alla partecipazione collettiva, a una manifestazione nazionale e religiosa a un tempo»; dunque «il giorno in cui viene spezzato il legame che la unisce alla città, la tragedia greca muore»⁹.

L'epilogo di questa vicenda è noto: lo racconta Aristofane nelle *Rane* (405 a.C.), quando manda Dioniso negli inferi, alla ricerca di un poeta (l'antico Eschilo o il nuovo Euripide) capace ancora di restituire la tragedia al suo antico splendore. Pochi decenni più tardi, nella seconda metà del IV secolo, Eschilo, Sofocle ed Euripide, ormai immortalati nella pietra, avrebbero ornato con le loro statue il nuovo teatro di Dioniso ad Atene. Ma anche sul piano testuale la scelta del canone (quella trentina di tragedie che ci sono pervenute) avviene presto, e si consolida definitivamente in età imperiale, sotto Adriano¹⁰. Ciò perché nei loro capolavori i grandi tragici si riferivano certamente alle circostanze storico-politiche del momento in cui scrivevano (il che, fra l'altro, costituisce un problema serio per chi voglia tradurre, adattare e mettere in scena oggi le opere del teatro antico¹¹); tuttavia la loro abilità unica e insuperabile consisteva anche nel trascendere la propria condizione particolare, trasformandone i moventi in «interessi umani di portata universale».

La stagione tragica è stata certamente effimera: ma, conclude de Romilly, nel volgere di qualche decennio i greci seppero battezzare «lo spirito [...] di ciò che dopo di loro non si è mai cessato di chiamare il tragico». Senza nulla togliere al genuino significato politico della tragedia come genere letterario e, anzi, proprio al fine di comprenderlo appieno, quello dei tragici greci va

⁶ *Ivi*, pp. 7 e 10.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 152-156.

⁸ *Ivi*, p. 7.

⁹ *Ivi*, p. 135.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 8 e 9.

¹¹ Cfr. p. es. a questo proposito, con particolare riferimento ad Aristofane: D. Fo, «I greci non erano antichi», in *Id.*, *L'amore e lo sghignazzo*, Guanda, Parma 2007, pp. 117-145.

allora inteso come lo sforzo esteticamente più riuscito di cogliere il «segreto eterno» dei limiti propri della condizione umana e del suo destino¹².

3.

Se però il tragico – almeno: questo schema del tragico, che riteniamo di aver ereditato anzitutto dai greci – consiste essenzialmente nella capacità di esibire le contraddizioni che definiscono la stessa condizione umana e se, d'altra parte, di tali contraddizioni non è possibile rendere ragione senza snaturarne la radicalità, che cosa resta da fare a una *filosofia* che intenda tenere il proprio sguardo fisso sul tragico, senza con ciò stesso tradirlo o appunto neutralizzarlo?

Ancora una volta è il *Saggio* di Szondi a costituire un punto di riferimento obbligato, qualora se ne consideri – nel bene e nel male, vorrei dire – l'evidente predilezione per una (e una sola) determinata configurazione del tragico: quella cioè di un «Edipo» ideale, in qualche modo archetipico rispetto alle sue varie, concrete manifestazioni artistiche¹³: «Più di ogni altra opera,» scrive infatti Szondi, «l'*Edipo re* appare intessuto di tragicità nella trama della sua azione. Ovunque lo sguardo si fissi nella vicenda dell'eroe, esso incontra quell'unità di salvezza e annientamento che costituisce un tratto fondamentale di ogni tragico»¹⁴.

In questa forma peculiare, il tragico tuttavia sembra corrispondere essenzialmente a una drammaticità tutta interna alla coscienza individuale, in cui il conflitto abbandona almeno in prima istanza l'azione, radicandosi piuttosto nello spazio costituito dalla vita interiore d'un eroe rimasto (per dirla con il Lukács della *Teoria del romanzo*) «solo [...] dinanzi al destino». E se le cose stanno così, ecco che «tragico» finisce per designare una sorta di struttura della coscienza: quella peculiare forma assunta dalla dialettica in base alla quale, nella seconda parte del suo lavoro, Szondi può costruire una vera e propria *fenomenologia dell'agnizione* – una sorta di «scienza dell'esperienza tragica della coscienza» esposta per figure, attraverso l'analisi di otto capolavori teatrali, da Sofocle a Büchner.

Ma questa attenzione quasi esclusiva per la dimensione etico-psicologica del tragico non ne esclude forse *a priori* un'ampia (e non meno importante) semantica? Senza andare molto lontano, anzi rimanendo pienamente nell'alveo della dialettica fenomenologica hegeliana: che ne sarà mai in questo

¹² De Romilly, *op. cit.*, pp. 11 e 149-151.

¹³ Su questo aspetto cfr. G. Garelli, «Un'ideale tragedia di Edipo». Peter Szondi e il tragico come dialettica», in Id., *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 227-243.

¹⁴ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 79.

modo, per esempio, del conflitto delle potenze di cui è testimone e protagonista Antigone – quell'Antigone che nel *Saggio* di Szondi appare non a caso svolgere un ruolo nettamente subordinato, quando non addirittura piegato al modello etico-psicologico (come accade nella riscrittura tutta moderna di Kierkegaard)?

A me pare che le ragioni di questa preferenza unilaterale vadano ricercate anzitutto in una certa ambivalenza presente nella lettura szondiana della dialettica, tanto in Hegel quanto nella sua versione post-hegeliana incarnata dal materialismo storico, contro le cui tentazioni riduzionistiche del resto il giovane Szondi già manifestava il proprio disagio in una lettera all'amico Ivan Nagel: «mi ripugna ritradurre causalmente ogni enunciato sull'autoestraneazione, la solitudine e l'incomprensione in un enunciato sui rapporti di produzione»¹⁵. Se in gioco insomma è la rappresentazione della condizione umana intesa come dialettica di libertà e destino, nell'interpretazione dell'*Antigone* come conflitto di potenze Szondi (diversamente da Hegel, ma ancor più per esempio dal proprio connazionale Lukács) vedeva piuttosto un sacrificio del tragico autentico, riconvertito nelle più diverse forme di riconciliazione pratica o speculativa.

Eppure, se solo siamo disposti a ritornare alla tragedia antica, anche riguardo all'aspetto politico sappiamo bene che sarebbe semplicemente improponibile ridurre Sofocle ad antesignano d'uno scolasticismo dialettico in cui il contrasto tra lo stato e la famiglia esiga il superamento in un'unità superiore (in cui cioè la cellula individuale e la totalità organica stiano fra loro in un rapporto di armonia e non di opposizione). Anzi, a ben guardare, nell'*Antigone* sofoclea Creonte non incarna affatto «lo stato» *tout court*. Semmai egli è il tiranno, vale a dire il protagonista negativo per eccellenza del teatro tragico ateniese: cioè proprio la negazione del valore comunitario. Tant'è vero che, rivolgendosi a Creonte, nella tragedia sofoclea Antigone ne contrappone gli «editti» alle *leggi* divine (vv. 454-455). E se è vero, com'è stato osservato, che «la parola di Antigone manifesta un'alterità radicale rispetto a tutte [le] dimensioni del logos»¹⁶, non meno vero è che proprio Creonte, in ultima analisi, ribatte ai suoi avversari con un'arroganza affatto impolitica: «È forse la città che deve dirmi quali ordini debbo emanare?» (v. 734). Ove la provocazione ha qui una funzione per così dire antifrastica: giacché è evidente che quel compito non spetterebbe ad altri se non proprio alla città – cioè al *demos*, che poi è la stessa comunità che siede a teatro. E infatti osserva Emone: «non è città quella di uno solo»; ovvero la città non è affatto «di chi la domina» (v. 738).

¹⁵ Cfr. P. Szondi, *Briefe*, a cura di C. König e T. Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993 (lettera dell'11 novembre 1954).

¹⁶ M. Cacciari, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, trad. M. Cacciari, Einaudi, Torino 2007, p. IX.

4.

In tanta complessità di accezioni – e diversità di loro letture possibili – dovremmo allora pensare a un esito meramente nominalistico per ogni *logos* filosofico che voglia accettare la sfida del tragico? A mio modo di vedere non è questa la conclusione da trarre (in negativo) dall'insegnamento di Szondi, anche qualora non si intenda affatto concepire il suo *Saggio* come l'unico modello oggi praticabile per una filosofia del tragico. Per quest'ultima invece la dialettica, concepita o meno che sia in un quadro logico-sistematico, sembra significare anzitutto confronto con la concretezza dell'opera, che è capace di incarnare a vario titolo, e non necessariamente solo nella forma del genere letterario corrispondente, un'idea del tragico intesa piuttosto (magari *à la* Benjamin) come «costellazione». Da qui, con Szondi, l'opportunità anzitutto di un' *ermeneutica materiale* del tragico che è immanente alle singole opere. Tale è del resto l'intima vocazione di un pensiero che voglia davvero essere pratica dell'interpretazione; anche se poi tale pratica vorrà perseguire strategie differenti¹⁷, alla ricerca degli innumerevoli, in certo modo autonomi tasselli d'un possibile mosaico in cui il tragico non ha vita propria come essenza astratta, ma si realizza appunto storicamente.

D'uno sforzo interpretativo di questo tipo, in cui lo schema tragico (qualunque contenuto esso venga di volta in volta ad assumere, e quale che ne sia il ruolo all'interno dell'opera) – lungi dal costituire un presupposto normativo o metodologico – funziona da “catalizzatore” per l'esercizio del pensiero, bisogna senz'altro dare atto agli autori dei cinque saggi che costituiscono questo volume. I loro contributi, nella loro diversità di stile, oggetto e metodo, rispecchiano altrettanti modi di pensare questa relazione; e la pluralità dei risultati delle loro ricerche mi pare certamente di grande interesse. Del resto, in un'epoca nella quale parlare di pensiero unico e trionfo della razionalità strumentale può sembrare vano e vagamente nostalgico (anche quando magari non lo è affatto; e non pare comunque superfluo, perché il silenzio *in philosophicis* rischia sempre la complicità con l'ideologia), esercizi di pensiero come questi – condotti da chi, nello sforzo di pensare il tragico, trova una palestra in cui apprendere a diffidare di ogni univocità e di qualunque omologazione – costituiscono una ragione di speranza. Forse, aggiungo, l'unico antidoto possibile a una deriva altrimenti pericolosa.

¹⁷ Per una panoramica generale rimando a G. Garelli, *La filosofia del tragico: nuove forme di un'antica discordia*, in «Nuova informazione bibliografica», VIII/1, 2011, pp. 35-52. Sulla permanente attualità del pensiero tragico, cfr. inoltre il recente contributo di S. Givone, *Nihilismus und tragisches Denken*, in *Das Tragische: Dichten als Denken*, a cura di M. Menicacci, Winter, Heidelberg 2016, pp. 21-31.

Il silenzio, il lamento o il riso Benjamin e Szondi su tragico e linguaggio

Danilo Manca

Introduzione

Obiettivo del presente contributo è ragionare sul rapporto che intercorre fra la descrizione del tragico come struttura dialettica e il problema filosofico della natura del linguaggio umano. Confrontando le tesi di Szondi, Benjamin e Adorno nel primo paragrafo si avanzerà l'ipotesi che il tragico scaturisca dal manifestarsi della negatività del reale in forma linguistica. Il linguaggio deve essere, però, inteso nel senso proposto da Benjamin come la capacità di produrre immagini dialettiche attraverso cui fissare la negatività del reale in forma di costellazione. Successivamente, si cercherà di capire come questa concezione del tragico si concretizzi nella rappresentazione drammatica. In particolare, nel secondo paragrafo ci si soffermerà sull'idea che la condizione tragica dell'uomo greco venga superata dal silenzio dell'eroe, momento che innesca il passaggio a una concezione martirologica della morte. Nel terzo paragrafo, con il ricorso a due illustri esempi, *La Torre* di Hofmannstahl ed *Endgame* Beckett, si tenterà di contrapporre dialetticamente il lamento salvifico dell'eroe al riso dianoetico dell'anti-eroe che ride dell'infelicità della condizione umana.

1. La dialettica nel linguaggio

Nella sezione «Transizione», che inframmezza nel *Saggio sul tragico* la parte dedicata alle filosofie del tragico, da Schelling a Scheler, e l'analisi del modo in cui il tragico si presenta in alcune tragedie o drammi, dall'*Edipo Re* di Sofocle a *La morte di Danton* di Büchner, Szondi avanza l'ipotesi che il tragico non esista come essenza della realtà, ma designi piuttosto una modalità dialettica che consente di esporre le tensioni conflittuali che caratterizzano il reale: «Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude»¹.

Szondi esplicita ulteriormente questo pensiero quando, nelle prime righe

¹ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 75.

dell'analisi dedicata all'*Edipo Re*, sostiene che fonte di tragicità non è tanto il declino dell'eroe ma il fatto che «l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarsi»². Laio abbandona Edipo sul monte Citerone per sfuggire all'oracolo e, invece, innesca così la vicenda che lo porterà davanti al suo destino; ascoltato l'oracolo di Delfi, Edipo decide di non tornare a Corinto per sottrarsi al suo destino di assassino e figlio incestuoso, invece è proprio così che inizia a esserne risucchiato. Queste trame descrivono il ribaltamento di una condizione nel suo contrario, il tentativo di salvezza si trasforma in procurato annientamento.

Importante è notare come questa dinamica si ripeta anche in tutti gli altri drammi d'età moderna considerati da Szondi. Nella prima metà del saggio, Szondi dimostra che la filosofia del tragico nasce con Schelling ed è uno dei prodotti caratteristici dell'idealismo tedesco³. Esclude che il tragico sia un concetto generale, ma non ha difficoltà a riscontrare questa modalità dialettica indiscriminatamente in una tragedia antica o in alcuni drammi moderni. Questo non accade perché Szondi manchi di considerare le differenze fra tragedia antica e dramma moderno. Il suo è un approccio storico, non normativo. Szondi guarda al modo in cui si evolve nel susseguirsi delle epoche la stessa struttura dialettica⁴. Questo implica, tuttavia, che vi sia un motivo che persiste nel corso della storia, consentendo a quel "soccombere che deriva dall'unità degli opposti" di conservarsi o di non riuscire a perire.

La mia proposta è di scorgere questo motivo ricorrente nel modo in cui la rappresentazione drammatica affronta il problema del linguaggio umano.

Nella *Teoria del dramma moderno*, Szondi osserva che nel rinascimento epilogo, prologo e coro vengono soppressi e il dialogo diviene, per la prima volta nella storia, la sola componente del teatro drammatico⁵. Questa sarebbe la caratteristica che distingue il dramma dell'età moderna sia dalla tragedia classica che dalla sacra rappresentazione medievale, sia dal teatro barocco che dalle storie di Shakespeare⁶. Il predominio del dialogo rende il dramma una totalità dialettica, conclusa in se stessa, che «diventa, nel dialogo, linguaggio»⁷.

In uno degli scritti che costituiscono il nucleo originario del *Trauerspielbuch*, intitolato *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella trage-*

² Ivi, p. 79.

³ Per una ricostruzione dello statuto problematico delle filosofie del tragico cfr. G. Garelli, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, cit.

⁴ Sul tragico come tipo di dialettica che non esaurisce tuttavia ciò che è dialettica e sul problema della storicizzazione legata al fenomeno tragico cfr. G. Garelli, "Un'ideale tragedia di Edipo". Peter Szondi e il tragico come dialettica, in *Idem, Dialettica e interpretazione*, cit., pp. 195-226.

⁵ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956), trad. di C. Cases, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 13.

dia, Benjamin sostiene che «non solo il tragico esiste esclusivamente nella sfera del linguaggio drammatico degli uomini, è persino l'unica forma che sia originariamente adeguata allo scambio verbale interumano»⁸. Con ciò Benjamin non esclude, tuttavia, che possa esservi un dramma che non sia tragico, ma che quando ciò accade, allora in esso la parola esiste in modo diverso che nella tragedia.

Secondo Benjamin, infatti, nella tragedia, la parola è «soggetto attivo e puro del suo significato», mentre nel *Trauerspiel* la parola è medium per la manifestazione di un sentimento in un contesto linguistico⁹.

Riferendosi al dramma moderno in generale, e non a quella forma specifica che è il *Trauerspiel* barocco, Szondi sostiene che «le parole dette nel dramma sono tutte “decisioni”; sono sviluppi della situazione e rimangono in essa; in nessun caso devono essere concepite come emananti direttamente dall'autore»¹⁰. Al contrario, per Benjamin, la funzione performativa della parola è cifra caratteristica della stessa tragedia antica. In quest'ottica, il fatto che in età rinascimentale sia stato dato risalto al dialogo (a discapito di epilogo, prologo e della funzione del coro) si dovrebbe spiegare interpretando il manifestarsi di una struttura dialettica nel linguaggio come il motivo originario che permette di connettere, anche in maniera conflittuale, tragedia antica e dramma moderno.

Nella prefazione al *Trauerspielsbuch*, Benjamin suggerisce di fondare la teoria dei generi su una concezione storica (non logica, né psicologista) della nozione di origine [*Ursprung*]: «L'origine, pur essendo una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Per “origine” non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare. L'origine sta nel flusso del divenire come un vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della propria nascita»¹¹. Il contenuto che funge da origine si sottopone nella storia a una *mise en abîme*, è dunque tematizzabile sempre e soltanto nella forma storicamente determinata in cui diviene. Di conseguenza, il predominio del dialogo nel dramma moderno deve essere interpretato come la forma storicamente determinata in cui si presenta un motivo originario che investe e plasma anche la tragedia classica, facendo sì che tra i due fenomeni vi sia una connessione, benché

⁸ W. Benjamin, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1916), trad. di E. Ganni, *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Opere complete*, Vol 1: Scritti 1906-1922 (= d'ora in poi si abbrevia solo con O seguito dal numero del volume), Einaudi, Torino 2008, p. 277.

⁹ *Ivi*, p. 278. Si noti che, a differenza di Szondi che descrive il dramma moderno come concluso in se stesso, Benjamin descrive il dramma barocco tedesco come intrinsecamente inconcluso (cfr. *Trauerspiel e tragedia* (1916), *ivi*, p. 276).

¹⁰ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 10.

¹¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, trad. it. in *O2: Il dramma barocco tedesco*, p. 86.

conflittuale. Questo motivo originario può essere anche descritto come il presentarsi nella storia della dialettica (intesa come negatività del reale) in forma di linguaggio.

Sorge così una domanda cruciale: cosa accade quando la struttura dialettica del reale si espone in forma linguistica?

Nel brillante saggio *Skoteinos, ovvero come si debba leggere*, Adorno lamenta che lo stile hegeliano «si comporta con sovrana indifferenza verso il linguaggio», e probabilmente «per troppo ingenua fiducia nella totalità, manca di quell'incisività che deriva dall'autocoscienza critica e che sola, insieme con la riflessione sulla necessaria inadeguatezza, potrebbe introdurre la dialettica nel linguaggio»¹². Attribuisce invece al modello benjaminiano della costellazione la capacità di introdurre la dialettica nel linguaggio¹³.

Benjamin illustra la sua concezione della verità nella prefazione al *Trauerspielbuch* con il famoso paragone secondo cui «le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle»¹⁴. Le idee non sono, quindi, generi sotto cui sussumere un complesso di fenomeni, non sono una totalità che si dispiega limpidamente in se stessa e che riesce a gestire ogni tensione che la innerva. Le idee sono piuttosto coordinazione e configurazione di elementi cosali, attraverso la mediazione del concetto. Con riferimento a Kant (e in contrapposizione a Hegel), Benjamin interpreta i concetti come le funzioni attraverso cui l'intelletto scompone l'esperienza; sostiene, tuttavia, che la conoscenza non si esaurisce a questa funzione, ma si sviluppa piuttosto nella capacità di scorgere nessi pur preservando la molteplicità dei concetti. L'idea è rappresentabile in forma di costellazione in quanto si presenta come fissazione di una complessa rete di tensioni conflittuali.

Come ha notato Buck-Morss, quando la dialettica si presenta in forma di linguaggio, le contraddizioni del reale non sono perciò tolte (o risolte), ma illuminate, portate alla luce, esposte¹⁵. Interessato a rappresentare la negatività del reale, Hegel forza il linguaggio e prova a fletterne le strutture (ipotizzando un'indecifrabile proposizione speculativa) e i principi di base (mette ad esempio in discussione l'idea che ogni parola in un determinato con-

¹² T. W. Adorno, *Skoteinos oder wie zu lesen sei* (1963), trad. di F. Serra, rivista da G. Zanotti, *Skoteinos ovvero come si debba leggere*, in *Tre studi su Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014 pp. 132-133. Cfr. anche *Idem, Negative Dialektik* (1966), trad. di C. A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 145: «La dialettica di Hegel era una dialettica senza linguaggio, mentre il più semplice senso letterale di dialettica postula il linguaggio; in questo senso Hegel restò adepto della scienza corrente».

¹³ Bisogna ricordare, tuttavia, che Adorno aveva diverse remore sul modo in cui Benjamin spiegava la sua concezione della costellazione e dell'immagine dialettica, cfr. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1989, pp. 120-122.

¹⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 75.

¹⁵ Cfr. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977, p. 102.

testo di senso debba assumere un significato univoco)¹⁶. Il suo obiettivo è portare a espressione l'isomorfismo di pensiero ed essere. Invece, Benjamin contrasta qualsiasi concezione tenda a vedere nel linguaggio uno strumento che oppone una forma di resistenza alla manifestazione della negatività del reale. Piuttosto, il linguaggio umano è il luogo in cui la negatività del reale si rispecchia. Rispecchiarsi non coincide però con rivelarsi o determinarsi. Non è la stessa cosa asserire che «le categorie sono esposte anzitutto nel linguaggio»¹⁷ e sostenere che si attinge alla verità solo nella misura in cui il linguaggio la riflette. Per Benjamin, la verità emerge nel linguaggio sempre e soltanto in una forma tradotta, mediata, che conserva uno scarto tra il contenuto spirituale espresso e la forma attraverso cui si rende quel contenuto comunicabile.

Non è un caso che lo scritto in cui Benjamin ragiona sul linguaggio nella tragedia e nel *Trauerspiel* risalga allo stesso anno dello scritto *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*. È in questo famoso manifesto del suo pensiero che Benjamin giustifica teologicamente la sua concezione del linguaggio e pone le basi per sviluppare il modello della costellazione.

Rileggendo *Genesi*, Benjamin identifica il peccato originale con il momento in cui la parola pura della lingua adamitica, in cui Dio manifestava la propria potenza creatrice, si disperde e contamina nella parola giudicante dell'uomo.

L'essenza dell'uomo risiede nell'atto del nominare. Il nome altro non è che il contenuto spirituale comunicato. Avendo ogni cosa il proprio contenuto spirituale, ogni cosa è di per sé comunicabile. Attribuirle un nome significa quindi svelarne l'essenza. L'uomo fu l'unico ente a esser creato da Dio senza adoperare la parola, perché nell'uomo Dio si fece parola: «Di tutti gli esseri l'uomo è il solo che nomina egli stesso i suoi simili, come è il solo che Dio non ha nominato. [...] Il nome proprio è verbo di Dio in suoni umani, [...] è la comunità dell'uomo con la parola creatrice di Dio»¹⁸.

L'atto del nominare è il residuo divino della creazione. L'uomo comunica la sua essenza di agente nominante attribuendo un nome a tutte le altre cose. Il problema è che nella storia non agisce la lingua adamitica, ma la sua forma decaduta. Il peccato originale è il momento in cui l'uomo perde la capacità di comunicare l'essenza delle cose nominandole, si serve della parola come mezzo e lascia che i significati diventino molteplici e ambigui. Ne *Il signifi-*

¹⁶ Cfr. T. W. Adorno, *Skoteinos ovvero come si debba leggere*, cit., in particolare pp. 135-137.

¹⁷ L'espressione si trova nella prefazione alla seconda edizione di Hegel, *Wissenschaft der Logik* (1831), trad. di Moni, rivista da C. Cesa, *Scienza della logica*, Laterza, Roma-Bari 2004, Vol 1, p. 10. Sul problema del linguaggio in Hegel cfr. A. Ferrarin, *Il pensare e l'io*, Carocci, Roma 2016, pp. 157-170.

¹⁸ W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), trad. in O1: *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, p. 289.

cato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia, Benjamin osserva che «la storia nasce assieme al significato nel linguaggio umano»; quando «questo linguaggio s'irrigidisce nel significato, incombe la minaccia del tragico»¹⁹.

Se il tragico è la modalità in cui la dialettica del reale si manifesta in forma linguistica, allora esso è il motivo originario che diviene e trapassa in forme diverse in ogni epoca storica. Per dirla con la metafora di Benjamin: il tragico non è una delle stelle della costellazione, ma lo spazio vuoto che permette di far risaltare la connessione e i conflitti delle stelle in questione. Il tragico è l'architettura della costellazione, il modo in cui la natura dialettica della verità è declinata nel linguaggio umano.

Secondo Benjamin, la verità delle cose non emerge tanto quando si tenta di cogliere il pensiero nel suo fluire, ma quando si prova a coglierlo in un momento d'arresto. L'idea colta nel suo momento d'arresto appare come un'immagine dialettica; «il luogo in cui s'incontrano le immagini dialettiche è il linguaggio»²⁰. Perciò, quando nel *Trauerspielbuch* da queste riflessioni epistemologiche generali Benjamin repentinamente, senza apparente giustificazione, passa a considerare il *Trauerspiel* sostenendo rapidamente ch'esso sia un'idea, bisogna trarne almeno tre considerazioni.

In primo luogo, se il dramma barocco tedesco è un'idea, allora bisogna rappresentarselo come una costellazione di tensioni conflittuali; in particolare sarà il prodotto spirituale in cui la concezione antica della tragicità dell'esistenza confliggerà con quella moderna; o meglio ancora sarà la formazione all'interno della quale la concezione del tragico che è propria della tragedia greca assolve il ruolo di uno degli elementi in tensione. Come evidenzia Szondi, in epoca moderna, il tragico trapassa in una forma che è tragica a sua volta, da contenuto spirituale diviene forma e contenuto della riflessione filosofica, senza perire come modalità di esposizione della verità. Questo rende il tragico nell'accezione portata a espressione dalla tragedia greca momento di un'idea più articolata che può essere fissata tramite una riflessione sulla forma complessa del dramma moderno.

In secondo luogo, se il dramma barocco è un'idea, allora è un'immagine dialettica, è il pensiero colto in uno dei suoi momenti d'arresto. Questo significa che il *Trauerspiel* fornisce un'istantanea del passato, del presente e del futuro del tragico come struttura dialettica che agisce nella e sulla storia. Se Benjamin fonda la sua discussione del tragico su una forma derivata e decadente quale il *Trauerspiel*, è perché in essa tragedia antica e dramma moderno s'incontrano; la prima è colta nel suo trapassare, il secondo nel suo sorgere.

In terzo luogo, se l'origine non è qualcosa che trascende la storia, ma un motivo che diviene nella storia, allora il linguaggio storico è la *mise en abîme*

¹⁹ *Idem*, O1, p. 279.

²⁰ *Idem*, *Das Passagen-Werk* (1927-40), in O9: *I «passages» di Parigi*, p. 516 [N2a, 3].

del tragico²¹. Il teatro drammatico non è semplicemente il contesto in cui la negatività del reale è espressa in forma linguistica; è più propriamente l'opera dello spirito in cui la natura tragico-dialettica del linguaggio umano si rispecchia (preciso: il linguaggio ha natura dialettica in quanto capace di portare alla luce le tensioni del reale, ma questa natura è anche tragica perché nel linguaggio le contraddizioni emerse non sono risolte, ma solo illustrate).

2. Il silenzio dell'eroe

Influenzato da alcuni appunti dell'amico Rang²², Benjamin insiste sul fatto che la tragedia si presenti in forma di agone.

La tragedia greca è la messa in scena del conflitto tra l'uomo e dio, ma quella trama che inizialmente sembra portare al giudizio ineluttabile di dio sull'uomo, e quindi al sacrificio espiatorio di quest'ultimo, subisce un ribaltamento negli esiti finali di molte tragedie (di Eschilo in particolare), diventando, da una parte, rappresentazione della fuga dell'eroe dalla morte cui era stato condannato dagli dèi, dall'altra, espressione del giudizio dell'uomo su Dio.

In *Destino e Carattere*, Benjamin attribuisce alla tragedia, e non al diritto, la capacità di riscattare l'uomo «dalla nebbia della colpa»²³. Con ciò non intende affermare che la concatenazione di colpa e castigo sia sostituita dalla purezza di un uomo che si è riconciliato con la divinità. Nel mondo pagano la colpa si trasmette di generazione in generazione, ne è ben consapevole anche il saggio Edipo morente nel finale dell'*Edipo a Colono*. Il riscatto consiste piuttosto nel fatto che «nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta»²⁴.

Nel conflitto tra divinità ctonie, quali le Erinni, che rappresentano le leggi della *physis*, e divinità olimpiche, quali Zeus e Athena, che invece rappresen-

²¹ Gide prese in prestito il termine dalla tecnica di disegno degli arazzi e degli stemmi per delineare quel procedimento letterario attraverso cui si trasferisce all'interno di un'opera d'arte un soggetto che la rispecchi (A. Gide, *Journal 1889-1939*, Pléiade Gallimard, Parigi 1948, p. 41). Secondo L. Dällenbach «è "mise en abyme" ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene» (*Idem, Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, 1977, trad. di B. Concolino Mancini: *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 13). Mi sembra che l'espressione sia appropriata per descrivere il modo in cui, nell'ottica di Benjamin, la verità nella forma di origine si presenta nella storia in generale e nella storia dei generi letterari in particolare.

²² Cfr. C. Rang, *Agon und Theater*, trad. di A. Marietti e G. Backhaus, *Teatro e Agone*, in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 80. Sulla questione cfr. A. Barale, «Più vicino di qualunque cosa [si] pensasse di dirne»: Benjamin, Rang e i giganti, «Rivista italiana di Filosofia del Linguaggio», 2014/2, pp. 1-13. e B. Moroncini, *Walter Benjamin e la modernità del moderno*, Guida, Napoli 1984, pp. 359-361.

²³ W. Benjamin, *Schicksal und Charakter* (1919), trad. it. in OI: *Destino e carattere*, p. 455.

²⁴ *Idem, Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 149.

tano le leggi del mito, l'imputato Oreste tace. Mentre processano l'eroe, queste divinità, e il mito stesso *in toto*, processano loro stessi. La tragedia non è semplicemente la messa in scena del mito, quanto la rappresentazione del suo superamento. Sulla scena, il pubblico onnisciente vede l'eroe divenire progressivamente cosciente del suo destino. L'eroe perde la parola, diventando il capro espiatorio di un'intera comunità. Nel finale della rappresentazione, il pubblico tuttavia arriva a partecipare del conflitto interiore dell'eroe. Se gli dèi continuano a difendere le loro leggi e i loro valori, senza metterli in discussione, l'eroe diventa, invece, consapevole della propria condizione: il silenzio cui spesso si abbandona non è sintomo dello «sbigottimento dell'accusato», ma «testimonianza di un dolore senza parole»²⁵. In questo modo, «la tragedia che sembrava dedicata al processo dell'eroe, si trasforma in una requisitoria sugli Olimpi»²⁶. Osserva Prometeo nel *Prometeo incatenato* di Eschilo:

Non crediate che io taccia per superbia o per arroganza: ma sto prendendo coscienza, e mi tormento in cuore nel vedermi così oltraggiato²⁷ (vv. 436-38).

Con argomentazioni di questo tipo, Benjamin s'inserisce in una lunga tradizione di pensiero che affonda le sue radici in Aristotele e trova suoi interpreti in Hölderlin, Jaspers, e nei due autori che Benjamin cita e commenta: Rosenzweig e Nietzsche.

Ne *La stella della redenzione*, Rosenzweig sostiene che «l'eroe tragico ha soltanto un linguaggio che gli corrisponde alla perfezione: [...] il silenzio», aggiungendo:

Così è fin dal principio. Proprio per questo il tragico si è costruito la forma artificiale del dramma: proprio per poter mettere in scena il silenzio. [...] Tacendo, l'eroe spezza i ponti che lo collegano a Dio ed al mondo e si eleva dai campi piatti e uggioli della personalità, che parlando si delimita e si individualizza rispetto agli altri uomini, nella glaciale solitudine del "sé"²⁸.

Di queste osservazioni, Benjamin non condivide gli esiti individualistici: il silenzio tragico «non può ridursi a pura ostinazione»²⁹, a semplice isolamento e chiusura dell'eroe nel suo sé. Condivide, invece, l'idea che non è alla lingua, ma alla sua *physis*, alla sua natura, che l'eroe deve guardare per poter restare fedele alla sua causa. Questo lo induce a scorgere nella morte,

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Idem, Tragedie e frammenti*, a cura di G. e M. Morani, Einaudi, Torino 1987, vv. 436-438, p. 349. Cfr. su questo passo e sul silenzio nelle tragedie greche G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 110-115.

²⁸ F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921), trad. di G. Bonola, Marietti, Genova 1985, p. 81.

²⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 148.

o nella sua simulazione³⁰, la fonte della salvezza e del riscatto dell'uomo. Per questo motivo Benjamin considera l'atteggiamento del martire uno sviluppo tramite parodia dell'atteggiamento dell'eroe tragico³¹, ma non pensa solo al santo cristiano, bensì anche a Socrate.

Quello che Wilamovitz-Moellendorf definiva il "ciclo di Socrate" «è una profanazione integrale della saga eroica, in quanto ne sacrifica i paradossi demoniaci all'intelletto»³². La morte del filosofo potrebbe assomigliare sicuramente a quella tragica. Socrate è la vittima espiatoria la cui morte è capace di «istituire una comunità, nello spirito di una giustizia a venire»³³. Tuttavia, somiglianza non coincide con identità ed è il punto di contrasto tra i due atteggiamenti che mette in luce il nucleo propriamente agonale della vera tragedia, ossia «quella lotta senza parole, quel muto sottrarsi dell'eroe, che nei dialoghi socratici cede il passo a una smagliante fioritura del discorso e della coscienza»³⁴. Secondo Benjamin, «il dramma di Socrate esclude da sé l'elemento agonale [...] e la morte dell'eroe si trasforma di colpo nella morte di un martire»³⁵.

Se dopo l'*Apologia* la morte del condannato Socrate poteva ancora mostrare una certa aura di tragicità, «l'atmosfera pitagorica del *Fedone* libera questa morte da ogni vincolo tragico»³⁶. Socrate si presenta come il più virtuoso dei mortali: aspetta la morte, ma scorge in essa un elemento estraneo, oltre il quale ritroverà se stesso, ossia l'immortalità della propria anima. L'eroe tragico è invece quell'uomo nella cui vita, sin dall'inizio, si annida e cresce la morte. Se parla, è per raccontare la storia di una vita destinata alla morte; un destino di cui l'eroe può essere anche venuto a conoscenza, tramite l'oracolo, ma a cui non crede finché non vi si trova effettivamente davanti. Il momento in cui si rifugia nel silenzio è quello in cui l'eroe acquista una piena consapevolezza sulla propria natura. È in quest'ottica che Benjamin condivide l'osservazione di Nietzsche, secondo cui «gli eroi parlano in certo modo più superficialmente di quanto non agiscano»³⁷. La parola è interprete soltanto della coscienza vuota dell'eroe, mentre le sue azioni esprimono la tragicità della sua esistenza.

Il silenzio scaturisce da una presa di coscienza sulla stessa natura del

³⁰ Parlo di simulazione perché come spiegato ne *Il dramma barocco tedesco*, p. 147, esempio antichissimo del momento in cui la morte si fa salvifica è «il passaggio dal sacrificio umano, compiuto sull'altare, al rito per cui la vittima designata si sottrae al coltello sacrificale e corre intorno all'altare per abbracciarlo. [...] È precisamente questo lo schema dell'*Oresteia*».

³¹ Cfr. I. Ferber, *Philosophy and Melancholy. Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2013, pp. 269-326.

³² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 153.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), trad. di S. Giannetta, introduzione di G. Colli, *La nascita della tragedia*, Adelphi Milano 2012, p. 112.

linguaggio umano. Mentre fa sprofondare la lingua del mito e del diritto (realizzato nel dibattito processuale), l'eroe dimostra di anelare alla lingua muta delle cose e di dio, quella a cui – secondo il mito biblico – l'uomo aveva voltato le spalle per conoscere il bene e il male. Questo è il motivo per cui Benjamin ripete che il silenzio dell'eroe è esperienza del sublime nella tragedia: perché, portando alla luce i limiti del linguaggio umano, il silenzio proietta l'uomo verso un impossibile linguaggio divino e rivaluta la possibilità di far ricongiungere l'uomo con la lingua anacustica e anominale delle cose. Questa lingua muta è il passato dell'uomo come anche il suo futuro. Il silenzio dell'eroe è un esempio di quello che nel *Passagen-Werk*, Benjamin chiama "l'ora nella sua riconoscibilità", ossia la presa di coscienza istantanea di una chance rivoluzionaria, che proviene dal passato e offre all'uomo una possibilità di riscatto nel futuro.

Eppure questa chance rivoluzionaria nella tragedia greca rimane in sospeso. Benjamin attribuisce al finale della tragedia greca il carattere del *non-liquet*. Anche se con il suo mutismo l'eroe induce il pubblico a riconoscergli una superiorità morale sugli dèi e sulla tradizione mitica che fonda la *polis*, questa sua superiorità non si trasforma in azione, si consuma nell'attesa che la morte lo liberi dal problema del suo destino infausto. Questo è il motivo per cui la tragedia subisce una metamorfosi in chiave parodica. L'eroe si trasforma prima nel martire che va volontariamente verso la morte, per chiudere i conti con la sua vita, e infine nel lamento del tiranno che è protagonista del *Trauerspiel*. Il silenzio dell'eroe viene sostituito dalla loquacità di Socrate, che parla della sua morte per renderla ininfluente, per affermare il valore di una vita immortale, collocando così la possibilità del riscatto in un mondo che – direbbe Nietzsche – viene creato sopra il mondo e adagiato come un velo sulla realtà, sino a dimenticare che si tratta solo di un'illusione consolatoria.

3. *Il lamento o il riso*

Il *Trauerspiel* è la verità della tragedia, nel senso dialettico dell'espressione: ne è il superamento, l'attualizzazione del suo soccombere.

Il fatto che tema del *Trauerspiel* sia la storia potrebbe far pensare che esso si configuri come il definitivo distacco dell'uomo dal suo rapporto con la natura e con dio. Eppure, come Schiller ha tentato di dimostrare in quel manifesto di un'intera tradizione di pensiero che è il saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, e come Szondi ha esplicitato nel saggio *L'ingenuo è il sentimentale*, il lamento e la nostalgia che la constatazione del distacco portano con sé producono un riavvicinamento poetico dell'uomo alla natura.

Portando in scena il lutto, il *Trauerspiel* si conforma al sentimento del pubblico: «non è tanto lo spettacolo a rendere tristi, ma è il lutto a trovare in

esso la sua soddisfazione: uno spettacolo per un pubblico triste³⁸. È proprio questa tristezza messa in scena che riavvicina la comunità storica alla natura. Benjamin sembra suggerire surrettiziamente questa conclusione quando nel *Trauerspielbuch* ripete quasi alla lettera un passo dello scritto *Sulla lingua in generale e la lingua degli uomini*:

La natura caduta è in lutto perché è muta. Ma si andrebbe ancora più a fondo rovesciando la frase: è la sua tristezza a renderla muta. C'è in ogni lutto una tendenza al mutismo, che è infinitamente di più della semplice incapacità o del semplice rifiuto di parlare. Il soggetto della tristezza si sente conosciuto per intero dall'inconoscibile. Essere nominati – anche quando colui che nomina è un semidio oppure un santo – è sempre forse un presentimento di lutto³⁹.

Nel saggio del 1916, Benjamin proseguiva sottolineando come fonte di tristezza sia ancora di più l'essere sottoposti alla iperdenominazione dalle cento lingue degli uomini, piuttosto che essere nominati dalla lingua edenica che traduce simbolicamente il verbo creatore di dio e ne è strumento. Invece, nel *Trauerspielbuch* procede affermando che ben più di un presentimento di lutto è «l'essere letti dalla lettura incerta dell'allegorista, e accedere al significato soltanto per mezzo di essa»⁴⁰. Interessante è notare che sia la conseguenza del distacco originario dall'Eden – la Babele delle lingue – sia l'espedito retorico che l'uomo trova per dare voce nel linguaggio ordinario alla propria condizione – l'allegoria – conducono allo stesso risultato: riavvicinare uomo e natura nel lamento che scaturisce dal sentimento di lutto.

Questo riavvicinamento poetico avviene proprio con la ricerca del mutismo. Il lamento è la parola che si trasforma in suono senza più significato. L'allegoria è la parola che si trasforma in immagine. Si tenta così di trasformare la lingua significante e segnica dell'uomo storicamente determinato in una lingua che prova a riprodurre la voce muta delle cose⁴¹. Interpretata da quest'ottica, la tragedia attica (soprattutto quella di Eschilo e Sofocle) non sarà allora né l'apice dell'unità di forma e contenuto – come voleva Hegel – né il momento in cui apollineo e dionisiaco raggiungono un equilibrio provvisorio – come voleva Nietzsche –, bensì il momento intermedio, negativo, di un percorso dialettico, tramite cui si supera la logica del mito, per recuperare in tempi moderni una logica delle cose. In altri termini, la tragedia è il momento riflessivo della *mise en abîme* della condizione tragica dell'uomo, mentre il *Trauerspiel* è il momento sentimentale, in cui dall'infelicità del distacco scaturisce una sublime sensazione di unità nel futuro.

Per capire questo punto, è essenziale considerare uno dei testi letterari che più hanno influenzato le teorie di Benjamin, ossia *La Torre* di Hofmannsthal.

³⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 158.

³⁹ *Ivi*, p. 258. Cfr. O1, p. 194.

⁴⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 158.

⁴¹ Cfr. B. Moroncini, *op. cit.*, pp. 287-306; 375-418.

Si tratta di una riscrittura de *La vita è sogno* di Calderón, testo quest'ultimo che nel *Saggio sul tragico* Szondi erge ad esempio del superamento dialettico della tragedia nella formula tipicamente barocca del teatro del mondo⁴².

La vicenda è ambientata in una immaginaria Polonia, dove regna Basilio. Prima di morire durante il parto, alla regina appare in sogno un mostro in figura umana, gli astrologi del re predicono che il figlio Sigismondo diventerà un tiranno, così il re Basilio decide di farlo rinchiodare appena nato in una torre. Tormentato dai dubbi sulla sua decisione, Basilio decide di mettere alla prova il figlio intanto diventato adulto. Lo fa portare nel palazzo durante il sonno e una volta sveglio l'intera corte gli fa credere che la vita precedente sia stata soltanto un sogno. Il principe, tuttavia, si comporta proprio come un tiranno, perciò Basilio torna sui suoi passi e ordina di rinchiodare nuovamente il figlio nella torre. Tuttavia, saputo che il re intende lasciare il regno ai figli delle sorelle anziché al diretto discendente, forze ribelli arrivano in soccorso di Sigismondo, che decide di guidare la rivolta solo perché ritiene il suo destino di sovrano gli sia stato predetto da quello che suo padre gli aveva fatto credere essere un sogno, non perché questa sia la sua natura. Nel finale, meditando sulle sue azioni, Sigismondo conclude: «Sia sogno, sia verità devo agire giustamente; se è verità perché lo è; se è sogno, per conquistarmi degli amici, quando il tempo ci sveglierà»⁴³.

Benjamin dedica alla riscrittura di Hofmannsthal due recensioni. La prima appare nei *Neue deutsche Beiträge* nel 1926, dove era apparsa la prima stesura dello stesso Hofmannsthal in due parti (nel 1923 i primi tre atti, nel 1925 gli ultimi due). La seconda recensione appare in occasione della prima messa in scena dell'opera, avvenuta solo postuma, nel 1928, dopo che Hofmannsthal aveva modificato in maniera consistente gli ultimi due atti.

Nella prima recensione Benjamin descrive la prima stesura come un'opera «pretragica»⁴⁴, perché il sogno ha qui «tutte le caratteristiche di un'origine ctonia»⁴⁵, mentre in Calderón «la minaccia della natura demoniaca è stata sventata dalla provvidenza cristiana»⁴⁶. Nella seconda recensione, Benjamin osserva come Hofmannsthal abbia abbandonato nella seconda stesura le tinte fosche che sembrano rappresentare Sigismondo come «evocatore di forze tenebrose»⁴⁷, mettendo più in risalto il tema del silenzio che si fa salvifico:

⁴² Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., pp. 86-94.

⁴³ P. Calderón de La Barca, *La vida es sueño* (1635), trad. di D. Puccini con introd. di A. Baldissera, *La vita è sogno*, Garzanti, Milano 2014, p. 261.

⁴⁴ W. Benjamin, *Hugo von Hofmannsthal, Der Turm* (1926), trad. di E. Ganni, *La torre di Hugo von Hofmannsthal*, in O2, p. 384.

⁴⁵ *Idem*, *Hugo von Hofmannsthal, Der Turm* (1928), trad. di E. Ganni, *La torre di Hugo von Hofmannsthal*, in O3, p. 30.

⁴⁶ *Idem*, O2, p. 383.

⁴⁷ *Idem*, O3, p. 30.

La parola creaturale di cui il poeta aveva dotato il suo primo Sigismondo verso la fine si trasformava sempre più nello ctonio, nel minaccioso. Invece nella seconda redazione, quando il leggero silenzio del principe si dissolve come nebbia mattutina, la parola non contraffatta dell'anima *naturaliter christiana* giunge a noi come grido di allodola. L'elemento ctonio ha perso il suo peso con l'abbandono del motivo del sogno, e il suo suono è soltanto quello di una voce che si sta estinguendo⁴⁸.

In queste recensioni forse Benjamin è ancora più chiaro che nel *Trauerspielsbuch*. Il lamento è per lui il «suono originario della creatura»⁴⁹. Il poeta si affida ai «suoni originari del linguaggio [...] non alle sue formazioni più elevate, più artistiche», per rappresentare il processo di salvezza dell'uomo nel suo rapporto con le cose. Di questo processo la tragedia è un momento intermedio. Hofmannsthal nella prima stesura tratteggia le caratteristiche del dramma pre-tragico, quello in cui, nei termini del primo Nietzsche, Dioniso aveva ancora il sopravvento su Apollo, mentre nella seconda stesura Hofmannsthal porta in scena la possibilità di riscatto che si offre all'uomo moderno, post-tragico. Alla base vi è qui la stessa condizione che spinge Lord Chandos a non scrivere più: il suo linguaggio non gli sembra aderire alla realtà delle cose e confida in una lingua di cui al momento nessuna parola gli è nota, una lingua in cui le cose si manifestano e in cui dice che forse un giorno si troverà a rispondere nella tomba davanti a un giudice sconosciuto⁵⁰.

In Benjamin la struttura dialettica del tragico s'interseca con la logica del tempo messianico. La fase del lutto per la perdita dell'unità tra uomo e natura viene trasfigurata in un lamento salvifico, fonte di speranza proprio per chi non ha speranza⁵¹. Nel corso della sua produzione matura Benjamin insisterà sul fatto che la salvezza degli oppressi non è l'esito del progresso storico, ma della sua interruzione. In una dimensione catastrofica il risveglio è riservato a coloro che sono capaci di rileggere la storia individuando nelle sue macerie il sogno di salvezza.

Se identifichiamo il tragico con il lascito della tragedia antica, che nel dramma barocco moderno si trasfigura in lamento, allora probabilmente dovremmo modificare nell'ottica di Benjamin la definizione di Szondi come segue: tragico è innanzitutto *quel* soccombere che deriva dalla scissione dell'unità tra uomo e natura in opposti (mito contro virtù morale dell'eroe); tale soccombere ribalta ogni cosa nel suo contrario (la morte dell'eroe diventa salvifica, la vita della comunità diventa infausta); dal tragico

⁴⁸ *Ivi*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Benché nel finale de *La Torre* Sigismondo sembri escludere la possibilità della speranza («Sto troppo bene per sperare»; cfr. a riguardo il paragone suggerito da Benjamin con Amleto), B. Moroncini, *op. cit.*, p. 417, ricorda acutamente che le ultime parole del saggio sulle *Affinità elettive* erano: «Solo per chi non ha più speranza è data la speranza» (O1, p. 589).

scaturisce come sua negazione determinata il melancolico moderno, il lamento che deriva dalla scissione, dalla presa di coscienza del lutto; si tratta di una condizione che, diventando cronica, arriva a fermare il fluire della vita nell'attimo prima di perire e trovare in quest'attimo la speranza per una salvezza che si avvicina⁵². Rispetto alla definizione di Szondi, manca la seconda parte, ossia l'idea che tragico sia «anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude»⁵³. Il riavvicinamento dell'uomo alla lingua originaria delle cose avviene nella convinzione che la ferita si chiuderà. Il modo di sentire di Hofmannsthal non è tragico, perché Sigismondo non avverte nessun ostacolo verso la morte salvifica.

Se Benjamin considera la possibilità che un dramma del '900 possa essere scritto non solo in modo *post-tragico*, ma anche con accenti *pre-tragici*, bisogna chiedersi se il fenomeno tragico possa essere in qualche modo rivisitato. Come hanno ben visto pensatori quali Adorno ed Esslin è il caso delle opere di Beckett. In particolare vorrei considerare *Finale di partita*, perché qui è chiaro come il regresso linguistico non conduca a un lamento salvifico, ma a un riso catartico e dianoetico.

Finale di partita è una stratificazione di simboli e allegorie. Può essere letto in chiave psicoanalitica, così come in chiave teologica. I personaggi hanno accenti tragici, ma anche comici, umoristici e melancolici⁵⁴. Non mi dilungherò nell'analisi del testo. Per i miei scopi qui limitati, mi interessa sottolineare un aspetto in particolare: *Finale di partita* è come ogni dramma moderno una parodia. Secondo Adorno, «parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità»⁵⁵. Per la precisione, *Finale di partita* è parodia della parodia della tragedia, stravolgimento delle forme del dramma moderno che comportano una riattualizzazione del fenomeno tragico in versione trasfigurata.

Gli elementi in cui si può riscontrare una metamorfosi in chiave parodica della struttura dialettica del tragico e delle sue evoluzioni sono molteplici.

In primo luogo, ci si può soffermare sull'attrito fra parola e azione: non

⁵² Benjamin segue chiaramente Freud, *Trauer und Melancholie* (1915), trad. di C. L. Mutatti, *Lutto e melanconia*, in *Opere complete*, vol. 8: 1915-17, Boringheri, Torino 1976, pp. 102-120, secondo cui la melanconia è degenerazione patologica del lutto. Il lutto è lo stato (o modo di sentire) che scaturisce «dalla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale» (p. 102), mentre la melanconia è il rivolgimento riflessivo di questo modo di sentire che porta al sentimento della perdita del proprio sé. Su Freud e Benjamin cfr. I. Ferber, *op. cit.*, pp. 53-189.

⁵³ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 75.

⁵⁴ Per una panoramica su queste considerazioni si consideri in particolare lo studio di G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: «Finale di partita»*, Il Mulino, Bologna 1991.

⁵⁵ T. W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1961), trad. it. di E. De Angelis, *Tentativo di capire Finale di partita*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 288.

consiste nel fatto che i due protagonisti parlino più superficialmente di come agiscano; anzi, così come le parole sono frammentate e seguono una logica contraddittoria⁵⁶, anche le azioni sono caratterizzate da insensatezza⁵⁷. Piuttosto c'è una continua discrepanza fra intento espresso e azione realizzata: Clov ripete continuamente che vuol lasciare Hamm, ma o non si muove, o una volta uscito dalla stanza vi ritorna sempre, in un estenuante andirivieni⁵⁸.

Anche in questo caso la meta è il silenzio; non a caso a *Finale di partita* segue *Atto senza parole*. Tuttavia, pur anelando il silenzio, le due figure non riescono a smettere di esprimersi in un linguaggio che, tuttavia, ha perso la sua funzione significante. Non è un linguaggio che si trasforma in suono e lamento, ma in versi monosillabici. Adorno interpreta così:

I dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necropsia drammaturgica; [...] *Finale di partita* studia come in una provetta il dramma dell'epoca, che non tollera più nulla di quelli che sono i suoi stessi fattori componenti. Un esempio: al culmine dell'azione, come quintessenza dell'antitesi, come tensione suprema del filo drammatico, la tragedia aveva la sticomitria, cioè dei dialoghi dove ogni personaggio pronunciava un solo trimetro per volta. In seguito la forma della tragedia aveva rinunciato a questo mezzo: esso era divenuto ormai troppo distaccato a causa della stilizzazione e delle palesi rivendicazioni della società secolare. Beckett se ne serve di nuovo come se la detonazione avesse lasciato libero corso a ciò che era seppellito sotto il dramma. *Finale di partita* contiene dialoghi a mossa e contromossa, monosillabici come al tempo il gioco di domanda e risposta tra il re accecato e il messo del fato⁵⁹.

Cito per intero questo lungo passo perché mi sembra mostri perfettamente quale possa essere la metamorfosi del tragico in un contesto modernista. La scena della *pièce* rappresenta una scacchiera, con i due bidoni in cui vivono i genitori di Hamm che rappresentano due pedoni neri bloccati e inutili,

⁵⁶ S. Beckett, *Fin de partie/Endgame* (1955-57), trad. di C. Fruttero, *Finale di partita*, in: *idem, Teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994, p. 101: «HAMM: Guarda la terra. CLOV: L'ho guardata. HAMM: Col cannocchiale? CLOV: Non c'è bisogno di cannocchiale. HAMM: Guardala col cannocchiale. CLOV: Vado a prendere il cannocchiale. HAMM: Non c'è bisogno del cannocchiale».

⁵⁷ Nella scena iniziale, prima che inizino a parlare, Clov desidera guardare fuori dalle due finestre che delimitano lo spazio scenico. Prende una scala, sale dalla parte sinistra, senza guardare scende e si dirige verso destra, ma ritorna sui suoi passi perché si rende conto di aver bisogno della scala.

⁵⁸ Cfr. a riguardo W. Iser, *Samuel Beckett's Dramatic Language* (1966), trad. it. di M. Ortelio, *Il linguaggio teatrale di Samuel Beckett*, in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 699-707. Iser si sofferma sull'attrito che Beckett genera tra espressione e azione servendosi delle indicazioni di regia per contraddire i propositi espressi dai personaggi. Oltre alla scena iniziale di *Finale di partita*, Iser adduce ad esempio le battute finali di entrambi gli atti di *Aspettando Godot*: «Vladimiro nel primo atto ed Estragone nel secondo, esprimono un'intenzione: "Sì, andiamo", e in entrambi i casi l'indicazione di regia recita: "Non si muovono"» (*ivi*, p. 701).

⁵⁹ T. W. Adorno, *Tentativo di capire Finale di partita*, pp. 289-90.

Hamm è la parodia del re tiranno nero (infatti è cieco) e Clov il pezzo bianco (infatti è colui a cui spetta la prima battuta, e si dice che ha «voce bianca»). Non siamo evidentemente in presenza di eroi, bensì di anti-eroi, di reietti della società (vivono in una sorta di bunker; fuori, a loro dire, tutto è catastrofe). Clov tenta di mettere sotto scacco Hamm, ma il momento in cui si svolge l'intera azione drammatica è quello dello stallo, in cui la partita sta finendo senza riuscire a finire. Beckett porta dunque in scena il movimento del "soccombere senza riuscire a perire" che, secondo la definizione che ne darà Szondi appena tre anni più tardi, caratterizza la struttura dialettica del tragico.

Dopo la seconda guerra mondiale, la catastrofe e le macerie della storia non sembrano lasciare spazio all'utopia messianica, rappresentata dalla figura del bambino che Clov sembra intravedere tra le macerie e di cui Hamm racconta. Infatti, nel monologo conclusivo Hamm osserva: «Non volete abbandonarlo? Volete che cresca mentre voi, voi rimpicciolite? [...] Lui non si rende conto, non conosce che la fame, il freddo, e in fondo, la morte. Ma voi! Voi dovrete sapere che cos'è ormai la terra»⁶⁰. La morte non ha i connotati salvifici che nel momento di consapevolezza finale l'eroe tragico le attribuisce. Non c'è spazio nell'ottica di Beckett per scoprire una chance di riscatto, il lamento in Beckett non si trasforma in canto d'allodola. Tuttavia, questo non significa ch'egli non prospetti una via di fuga.

Anche in Beckett il regresso linguistico è decisivo, ma invece di trasformarsi in musica, sotto forma di lamento, si trasforma in riso.

Nella parte centrale della *pièce*, quando i due genitori rinchiusi in due bidoni in primo piano a sinistra sono svegli in scena, Hamm si rivolge a loro stizzito, dicendo: «Ma state zitti, state zitti, non mi lasciate dormire. (Pausa). Parlate più piano (Pausa). Se dormissi, forse farei l'amore. Andrei per i boschi. Vedrei... il cielo, la terra. Mi metterei a correre. Mi inseguirebbero. Io fuggirei. (Pausa). Natura! (Pausa). Ho una goccia d'acqua nella testa. (Pausa). Un cuore, un cuore nella testa. (Pausa)»⁶¹.

Ascoltato ciò, il padre Nagg sottovoce commenta rivolgendosi alla moglie: «Hai sentito? Un cuore nella testa!» e «ride con cautela», quasi trattenendosi. Ma Nell lo rimprovera: «Non bisogna ridere di queste cose Nagg, Perché fai sempre così?». E Nagg: «Parla piano!». Ma Nell continua senza abbassare la voce: «Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo»⁶². Quest'ultima battuta è una traduzione parafrasata di un motto posto da Giordano Bruno (uno dei filosofi che Beckett più ammirava) in epigrafe della

⁶⁰ S. Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 131.

⁶¹ Da queste frasi emerge l'ennesimo aspetto tragico di *Finale di partita*: l'assenza della natura. Hamm chiede a Clov se intravede l'oceano, i gabbiani, le onde, o anche solo la notte e quest'ultimo risponde di non vedere niente, o di cogliere solo "piombo", "zero", "grigio". Cfr. *ibidem*, pp. 102-103.

⁶² S. Beckett, *Finale di partita*, cit., pp. 96-97.

sua commedia *Il Candelaio*: «In hilaritate tristis, in tristitia hilaris»⁶³. Ciò di cui i personaggi di *Finale di partita* ridono, o almeno provano a ridere, è l'infelicità degli uomini e l'insensatezza del mondo. Beckett teorizza questa sua idea nel romanzo *Watt* laddove, per bocca del domestico Arsène, distingue l'eticità del riso amaro (che ride di ciò che non è buono) e l'intellettualismo del riso vuoto (che ride di ciò che non è vero) dal riso cupo, o dianoetico, descrivendolo come «il riso dei risi, il *risus purus*, il riso che ride del riso, colui che contempla, che saluta lo scherzo più nobile, in una parola il riso che ride – silenzio, prego – di ciò che è infelice»⁶⁴.

Esslin ha sostenuto che questo riso dianoetico sia intrinsecamente dionisiaco nell'accezione più matura di Nietzsche. A riprova cita un passo del *Crepuscolo degli idoli*, in cui Nietzsche descrive la condizione dell'artista tragico come «*impavida* dinanzi allo spaventoso e al problematico» e precisa che non si tratta di un pessimismo: l'artista tragico «dice precisamente *sì* anche a tutto quanto è problematico e orrido, egli è dionisiaco».

La natura dialettica del tragico emerge quindi dal fatto che si ride proprio di ciò di cui meno si dovrebbe ridere: l'infelicità umana. Tuttavia, mi si consenta di dirlo con un gioco di parole, spero efficace, non si ride per sdrammatizzare, ma per drammatizzare. Intendo dire che non si tratta di ridimensionare con il riso la condizione infelice in cui si trova l'umanità, ma di portare in scena la comicità di chi di questa condizione non diviene conscio. Come suggerisce Esslin, i personaggi provano a ridere, ma hanno difficoltà a farlo ed è proprio «l'assenza di dianoia, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, a renderli infatti comici e ridicoli»⁶⁵.

⁶³ *Ivi*, p. 97.

⁶⁴ S. Beckett, *Watt* (1953), trad. di C. Cristofolini, SugarCo, Milano 1978, p. 48.

⁶⁵ M. Esslin, *Dionysos's Dianoetic Laugh* (1986), trad. di E. Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso* (1986), in Beckett, *Teatro completo*, cit., p. 738.

Il tragico come *Grenzbestimmung*

Filosofia e poesia nella ricezione benjaminiana di Hölderlin

Marta Vero

Introduzione

Quando Walter Benjamin componeva il suo studio sull'origine del *Trauerspiel*, aveva in mente un testo destinato a irrompere fragorosamente sulla scena accademica tedesca.

Il lavoro sul dramma barocco prosegue, infatti, la strada inaugurata dagli scritti giovanili e segnata dallo studio sul romanticismo tedesco¹; il testo propone un'analisi del fenomeno del dramma luttuoso evidenziandone le differenze con quello della tragedia antica, ma determina anche l'isolamento e l'astrazione dell'idea filosofica del tragico, che ha a che fare con entrambi i fenomeni letterari ma che non si risolve completamente in nessuno dei due. In altre parole, il libro che avrebbe dovuto assicurare a Benjamin la *Habilitation* all'insegnamento universitario si presentava come un'indagine ibrida, in cui l'esame filologico dei drammi barocchi presupponeva un'impostazione marcatamente filosofica ed in cui, anzi, la critica letteraria delle singole opere era continuamente ricondotta alle premesse "gnoseologiche", teoretiche, epistemologiche che indirizzavano gli obiettivi dello studio.

Questa continua e consapevole interazione tra la filologia e la filosofia (e viceversa) costituiva indubbiamente il fattore più originale e, insieme, più controverso della fatica benjaminiana. Il nucleo filosofico dello studio, ossia il trapassare di una disciplina nell'altra, fondato e presupposto dal concetto stesso di critica, doveva, in ultima analisi, assicurare al pensatore di Charlottenburg la notorietà che egli non sperimentò mai in vita ma, soprattutto, scuotere l'attenzione dell'orizzonte accademico della prima metà degli anni '20 in Germania, per svegliarlo dal suo torpore.

Era, dunque, proprio la decisa dichiarazione dell'intento di leggere i fenomeni letterari particolari alla luce di una gnoseologia che fosse sempre ricondotta alle singole opere, anche se mai esaurita completamente in esse e, di conseguenza, di isolare l'idea del tragico dalle sue rappresentazioni finite, a costituire lo «schiaccio» al mondo assonnato e pigro dell'accademia; quello schiaccio che, secondo la tagliente metafora contenuta nella *Premessa* del '25,

¹ Cfr. W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1919), trad. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982.

il capocuoco riserva allo sgattero e il cui fragore sveglia la «Bella Addormentata», ossia la «povera verità che si è punta con la conocchia antiquata quando, entrando abusivamente in uno sgabuzzino di robe vecchie, ha voluto tessersi un abito da professore» e che «da troppo tempo ormai» riposa nei «padiglioni della scienza»².

Naturalmente, la formulazione dell'intento programmatico dell'indagine sul *Trauerspiel* scaturiva da una costellazione molto complessa di influenze filosofiche e letterarie³, cosa non strana per l'ecclettico orizzonte in cui Benjamin si era formato. Tuttavia, è la sua *Auseinandersetzung* con le opere di Friedrich Hölderlin a costituire uno degli aspetti più interessanti del percorso che il berlinese ha condotto verso lo studio sul *Trauerspiel* e che, quindi, lo ha accompagnato verso una formulazione più rigorosa della necessità filosofica di considerare il tragico in letteratura come idea⁴.

La scelta di Benjamin di confrontarsi proprio con Hölderlin non può essere sottovalutata in un saggio che, come questo, si proponga di trattare quella del tragico come idea di frontiera, concetto limite tra filosofia e letteratura. La critica⁵ ha già variamente sottolineato che, quando Benjamin si accosta al poeta di Lauffen per la prima volta, durante la prima metà degli anni '10, si trova pervaso da una «insoddisfazione generalizzata e non ancora chiaramente articolata verso la cultura a lui contemporanea»⁶, cui reagisce accostandosi alla questione epistemologica sollevata dal kantismo, ossia quella dell'abisso tra conoscenza e noumeno che proprio la trattazione hölderliniana dell'opera d'arte tentava di sanare. Il giovane Benjamin cerca nella poesia un nuovo accesso alla verità, capace di rispondere alla delusione sorta per il clima cul-

² W. Benjamin, *Ursprung der deutschen Trauerspiels* (1928), trad. di F. Cuniberto, a cura di G. Schiavoni, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. VIII (dall'introduzione di G. Schiavoni).

³ Che sono state molteplici; elenchiamo solo il platonismo, il messianismo cabbalistico, neo-kantismo di stampo coheniano, circolo di Stefan George, fenomenologia inizio novecentesca. In particolare, sui rapporti di Benjamin con la fenomenologia cfr. P. Fennes, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford University Press, 2011.

⁴ All'inizio del Novecento, sono in tanti a ridiscutere il tragico come concetto filosofico e non soltanto come appartenente alla forma d'arte determinata della tragedia. In questo filone di rivalutazione filosofica si collocano, oltre a Benjamin: Lukàcs, *Metaphysik der Tragödie* (1912), trad. di S. Bologna, Sugarco, Milano 2002, Scheler, *Zum Phänomen des Tragischen* (1915), trad. Di R. Guccinelli, *Sul fenomeno del tragico in Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Bompiani, Milano 2013; Rosenzweig, *La stella della redenzione*, cit.; J. Volkelt, *Asthetik des Tragischen*, Beck, München 1917 (questi i testi con cui Benjamin più si confronta nel *Trauerspielsbuch*. Per approfondire, cfr. anche G. Garelli, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, cit., e C. Gentili, G. Garelli *op. cit.*)

⁵ Soprattutto cfr. M. W. Jennings, *Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origins of Benjamin's Theory of literary Criticism*, in «The German Quarterly», 1983/4, pp. 544-562.

⁶ M. W. Jennings, *op. cit.*, p. 546 (trad. mia). Una riprova di questa insoddisfazione si cerchi in scritti giovanili come *La vita degli studenti*, *Serate studentesche di lettura* e *La posizione religiosa della nuova gioventù*; cfr. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982.

turale e politico che aveva sperimentato partecipando alla *Jugendbewegung* di quegli anni. Allo stesso modo, il giovane Hölderlin aveva rimaneggiato il problema kantiano per trovare una risposta alla crisi dei movimenti che in Germania tentavano di veicolare gli ideali rivoluzionari fine settecenteschi.

Oltre a ciò, l'affinità che sussiste tra le due figure è ancor più profonda. Il Benjamin dello studio sul *Trauerspiel* scopre la sua concezione di intellettuale come figura limite, di frontiera, che si riconosce tanto nel lavoro del filologo quanto nella missione del filosofo e che, anzi, concepisce le due discipline come correlate a tal punto da non poter più reggersi autonomamente. Questa scoperta è la medesima che aveva compiuto Hölderlin durante i suoi anni jenesi e che condizionò considerevolmente tutta la sua produzione; è, infatti, impossibile leggere *Hyperion* o i tentativi di stesura del *Tod des Empedokles* al di fuori dell'analisi chiarita negli scritti critici. Più in generale, il tentativo di incasellare la produzione hölderliniana nel rango angusto della sola disciplina letteraria è destinato inesorabilmente a non favorire la comprensione delle sue opere.

In altre parole, un intellettuale come Benjamin, «che non è precisamente un filosofo, né esattamente un saggista letterario»⁷, che ha tentato di rompere il torpore del dibattito accademico tedesco primo-novecentesco proponendosi come studioso di letteratura e filosofo insieme e che, come il Nietzsche della *Nascita della Tragedia*, è stato per questo tacciato di non aver nulla a che fare con alcuna delle due discipline, doveva lasciare che fosse proprio Hölderlin, con la sua «enorme tensione a essere tutto»⁸ e il suo sfuggire a ogni definizione incasellante, a guidarlo nella formulazione di una filosofia che fosse immanente alla teoria letteraria.

Ciò che questo saggio si propone di dimostrare è che il perno concettuale intorno a cui ruota il percorso di approssimazione di Benjamin a Hölderlin è proprio il tragico, come idea mediana, di confine, che costringe sempre la forma letteraria a ricondursi alle sue premesse filosofiche e, parimenti, la filosofia a riferirsi alle sue *Vorstellungen* finite, alla poesia come *medium* che possa colmare il vuoto che separa l'idea dal fenomeno. In breve, si tenterà di esaminare il confronto a distanza dei temi benjaminiani con la produzione del poeta di Lauffen, nella direzione di una filosofia che sempre si intrecci con la letteratura e che si proponga un abbattimento dei confini tra le due discipline.

1. *Il Gedichtete di Hölderlin*

Durante l'inverno 1914-1915, Benjamin scrisse un saggio intitolato *Due poesie di Friedrich Hölderlin. Il coraggio dei poeti – Timidezza*. Quindici anni

⁷ *Ivi*, p. 549 (trad. mia).

⁸ F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1799), trad. di L. Balbiani, *Iperione o l'eremita in Grecia*, Bompiani, Milano 2015, p. 145.

dopo, egli lo descriverà come uno degli «*berrlichen Grundlagen*»⁹ del suo pensiero successivo; non è quindi azzardato tentare di ravvisare proprio in questo saggio giovanile le radici della concezione del tragico che il berlinese formulò nel libro sul *Trauerspiel*.

Certi elementi preliminari possono chiarire alcuni dei lati distintivi del saggio. Innanzitutto, l'interesse benjaminiano per Hölderlin fu suscitato dalla vicinanza dell'autore alla cerchia di Stefan George¹⁰ e, quindi, dall'attenzione che gli intellettuali del circolo georgeiano dedicavano alla nozione di simbolo. Se si considera anche che questa rivalutazione di Hölderlin, prima praticamente dimenticato, passò per la monumentale costruzione della prima edizione critica delle opere, inaugurata nel '13 da Norbert von Hellingrath – anch'egli legato all'ambiente georghiano, si può comprendere quale importanza abbia assunto la figura di Hölderlin nel dibattito sulla costruzione dell'identità nazionale tedesca di quegli anni e cosa abbia contribuito a creare il «diffuso fraintendimento di Hölderlin come cantore del nazionalismo»¹¹.

In breve, l'interpretazione che il circolo di George dava all'opera del poeta di Lauffen era incentrata sul problema della decifrazione del simbolo, della costruzione di una mitologia nell'opera poetica e della comunicazione dell'artista con il popolo. L'attenzione per il termine holderliniano *Gespräch*¹² e per la questione del contributo politico che l'arte può apportare nella costruzione di un'identità nazionale ha, pertanto, condizionato fortemente la lettura benjaminiana (che, pure, si discosta immediatamente dal «fraintendimento» cui si accennava), così come l'intero dibattito degli anni successivi, che culminò nella reinterpretazione che ne diede Heidegger¹³.

⁹ W. Benjamin, *Briefe (1892-1940)*, in *Gesammelte Briefe*, a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt 1978, p. 513.

¹⁰ Sul rapporto di Benjamin con il circolo georgeiano cfr. G. Guerra, *Figure della comunità poetica in Walter Benjamin lettore di Stefan George*, «Studi Germanici», 2013/2; D. Weidner, *Geschlagener Prophet und tröstender Spielmann: Stefan George, gelesen von Walter Benjamin*, in «Zeitschrift für Germanistik», 1998/8, pp. 145-152; W. Braungart, *Walter Benjamin, Stefan George und die Frühgeschichte des Begriffs der Aura. Anmerkungen mit Blick auf die Geschichte des fotografischen Portraits*, in «Castrum Peregrini», 1997/230, pp. 38-51; M. S. Lane e M. A. Ruehl, *A Poet's Reich. Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, NY 2011, pp. 38 e sg.

¹¹ M. W. Jennings, H. Eliand, *Benjamin. Una vita*, Einaudi, Torino 2015, pp. 126-127.

¹² Cfr. il celebre poema *Friedensfeier*, trad. di L. Reitani, *Festa di pace*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2001, pp. 880-801.

¹³ Sull'influsso di questo fraintendimento nell'opera di Heidegger e su come la lettura di Benjamin, pur concentrandosi sugli stessi temi, abbia un'impronta totalmente opposta e scevra dal pericolo del nazionalismo, cfr. il celebre *Paratassi* di Adorno, in *Note per la letteratura 1961-1968*, cit. In questo saggio, Adorno usa la lettura benjaminiana del *Gedichtete* (poetato) e del *Gespräch* (colloquio) come forte alternativa a quella heideggeriana, che, con la sua «eroicizzazione» (p. 134) e il suo «*modus vivendi* da gesuita» (p. 139) avrebbe favorito il fraintendimento di Hölderlin come cantore della patria tedesca, insabbiando, invece, l'autentico senso politico dell'opera holderliniana, ossia la «ribellione paratattica» (p. 156), il cui «carattere chiave [...] è nella definizione che Benjamin ha dato della «ritrosia [*Blödigkeit*]» quale atteggiamento del poeta» (p. 155).

Un altro elemento da chiarire preliminarmente è la fascinazione di Benjamin per la figura di Friedrich Heinle, il giovane poeta diciannovenne che prese parte attiva alla *Jugendbewegung* di quegli anni, e il profondo sgomento che il nostro autore provò per il suo suicidio, avvenuto in segno di protesta dopo la notizia dello scoppio del primo conflitto mondiale. Il motivo della morte dell'artista e la questione della possibilità o meno di un influsso fecondo della parola poetica nel destino di un popolo assumono, dunque, forma poetica nei versi hölderliniani e un corpo autentico nella vicenda vissuta da Heinle. L'infelice figura di quest'ultimo viene quasi a sovrapporsi a quella di Hölderlin, anche secondo la curiosa coincidenza delle iniziali dei due; uno dei problemi centrali dello studio che Benjamin riserva al poeta di Lauffen diventa, allora, il senso dell'azione del poeta nella comunità e il suo ruolo capitale, la sua solitudine, quella che si imparerà a definire la sua tragicità.

L'analisi di *Il coraggio dei poeti e Timidezza*, ossia di due differenti stesure della medesima poesia¹⁴, è introdotta da una premessa metodologica molto simile a quella che avvierà il saggio sul *Trauerspiel*. Tale premessa ha il senso di individuare e chiarire l'obiettivo principale dell'analisi dei due componimenti, che è la messa in luce della «forma interna, quello che Goethe chiama il contenuto [*Gehalt*], [...] il compito poetico, come premessa per la valutazione di una poesia»¹⁵. La sfera che chiarisce l'obiettivo ultimo del poema, «che contiene», in definitiva, «la verità della poesia»¹⁶ è, poco più avanti, chiamata «il poetato [*das Gedichtete*]»¹⁷ e può essere possibile avervi accesso soltanto distaccandosi da un esame prettamente filologico dell'opera per adottarne uno «estetico»¹⁸.

Se è vero che adottare un'ottica strettamente filologica nell'analisi di un testo poetico comporta «l'esplorazione dei singoli generi dell'arte poetica, e soprattutto alla *tragedia* [corsivo mio] [...], riservato esclusivamente alle grandi opere dell'epoca classica, e più esattamente a opere drammatiche»¹⁹, sviluppare un'estetica del testo poetico significa intercettare il presupposto autentico del poema tentando di prescindere dal suo genere. In breve, cercare di chiarire il *Gedichtete* di due poesie tarde di Hölderlin equivale a ricercarne l'intima verità filosofica, il legame nascosto che sussiste in ogni opera d'arte tra la forma poetica e la vita²⁰, l'immagine più vera del mondo che il

¹⁴ La prima stesura, *Dichtermuth*, è generalmente datata intorno al 1800, mentre l'ultima, *Blödigkeit*, è inserita nella raccolta tarda *Nachtgesänge*. Esiste anche una stesura intermedia che Benjamin non considera.

¹⁵ W. Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1915), trad. di A. Solmi in Benjamin, *Metafisica della gioventù*, cit., p. 111.

¹⁶ *Ivi*, p. 112.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 113.

poema tenta di restituire; ma questo anche è analogo alla ricerca del principio tragico al di là della specifica forma d'arte del dramma, ossia all'esame che Benjamin condurrà dieci anni più tardi. Si noti, tra l'altro, quanto in questa dichiarazione d'intenti risuoni il passaggio hölderliniano che, all'inizio del *Grund zum Empedokles*, ossia il frammento teorico composto nel 1799 tra il secondo e il terzo tentativo di stesura della tragedia su Empedocle di Agrigento, stabilisce che oggetto dell'ode tragica è la «interiorità più profonda [*die tiefste Innigkeit*]»²¹ e che il suo compito è di far emergere «l'ideale che unisce [...] due opposizioni [...], il tono originario [*Grundton*]»²².

Già nella formula d'apertura del saggio, con il riferimento alla tragedia come singolo genere dell'arte poetica, diviene, dunque, evidente che è proprio la ricerca del principio tragico come elemento del *Gedichtete* e svincolato dalla considerazione del genere letterario ad aver guidato la lettura benjaminiana di Hölderlin²³. La riprova si può rintracciare in una delle definizioni²⁴ che Benjamin dà del *Gedichtete* e, in particolare, in quella che lo configura come «determinazione limite [*Grenzbestimmung*]»²⁵ tanto rispetto al singolo poema che lo esprime, tanto rispetto al suo ordine intuitivo, al mondo che lo presuppone, alla vita cui tende.

Ci troviamo, dunque, proprio come nel caso del tragico, di fronte a un concetto limite, che regola in modo immanente e necessario la connessione di forma e materia all'interno del singolo poema²⁶, che si configura come «ideale a priori [...], necessità d'esistere»²⁷; il poetato è l'intimo compito dell'opera d'arte, agente *transcendentale* della verità del poema: sua ultima determinazione è, pertanto, quella di sfera di *relazione* tra la poesia particolare e la vita, in cui «la vita si determina tramite la poesia, il compito tramite la soluzione. [...] La vita, in generale, è il poetato delle poesie»²⁸, dunque «mediazione tra unità funzionali strutturate al loro interno, vita e opera poetica, compito e soluzione, unità a loro volta risultato di una mediazione»²⁹.

²¹ F. Hölderlin, *Grund zum Empedokles* (1799), trad. di L. Balbiani, *L'ode tragica...*, in *La morte di Empedocle*, Bompiani, Milano 2003, pp. 208-209.

²² *Ivi*, pp. 206-207.

²³ Cfr. P. L. Labarthe, *Poetry's courage* in autori vari, *Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, Oxford 2002, p. 159. E, più in generale, del romanticismo tedesco; in realtà, la ricerca del principio tragico funge da direttrice anche dell'analisi benjaminiana delle *Affinità elettive* di Goethe, di qualche anno posteriore; cfr. Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften* (1921), trad. di R. Solmi, *Le affinità elettive in Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 163-247.

²⁴ Che sono diverse: M. Palma ne distingue almeno cinque. Cfr. M. Palma, *L'oggetto poetico come poetato. Benjamin lettore di Hölderlin* in autori vari, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, 2006, pp. 128-131.

²⁵ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 113.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 112.

²⁷ *Ibidem*. Si tratta, in realtà, della rimodulazione benjaminiana di una citazione di Novalis.

²⁸ *Ivi*, p. 113.

²⁹ M. Palma, *op. cit.*, p. 130.

Di più: proprio come il tragico, inenunciabile concetto limite di relazione tra due poli, che descrive «quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione»³⁰, il *Gedichtete* è definito dalla dialettica tra due sfere, quella della vita e quella del poema determinato, dalla loro reciproca irriducibilità e dalla loro tensione ad avvicinarsi, ad entrare in confronto dialettico, pur mantenendo la loro unicità. L'azione reciproca di poesia e vita, che è realizzata nel concetto di *Gedichtete* come idea del poema e che elegge proprio la vita a suo *telos*³¹, è l'obiettivo fondamentale dell'analisi dei due componimenti hölderliniani proprio perché, di nuovo, il senso dell'esame condotto da Benjamin non è filologico, ma estetico, dunque filosofico; questa impostazione, come vedremo, trapasserà nella *Premessa gnoseologica* del libro sul *Trauerspiel*, in cui la linea di connessione tra questa embrionale formulazione di idea del poema verrà più chiaramente ricondotta all'indagine sul principio ideale immanente dell'opera d'arte e non soltanto sulla sua forma storicamente determinata.

Ma come si può avere accesso al *Gedichtete* – ci si può chiedere, mutuando una formula labarthiana³²? Ancor più, cosa dà origine alla tensione che dà vita al poetato, da dove scaturisce quella separazione tra vita e poema che il *Gedichtete* tenta di mediare? Qual è, in ultima istanza, il conflitto che la poesia si propone di sanare?

Per tentare di dare corpo a queste domande, ci volgiamo ora alla vera e propria critica benjaminiana alle poesie di Hölderlin – tanto più che, proprio come accadrà nel caso del libro sul *Trauerspiel*, la nozione pura di *Gedichtete* funge da premessa all'analisi dei singoli casi; il concetto di poetato qui «potrà essere solo illustrato ed esemplificato, ma non trattato a livello teorico», poiché nel saggio si deve considerare solo «il poetato di singole poesie»³³. In altre parole, Benjamin formula in queste pagine la nozione di *Gedichtete* in senso, a prima vista, “puro”, postulando un principio estrapolabile da ogni opera d'arte poetica e formulabile indipendentemente dai singoli componimenti; tuttavia, egli si astiene poi da una trattazione teorica, che dia una definizione generale del concetto di *Gedichtete*, fornendone una strumentale al rinvenimento di tale concetto nelle due poesie di Hölderlin che si propone di analizzare, proprio come succederà nel *Trauerspielsbuch* con l'idea di tragico. Resta da chiedersi, in ultima istanza, quale sia il legame tra la nozione di poetato e quella di tragico, per quale motivo Benjamin non voglia trattare mai tali nozioni «a livello teorico», usandole solo in maniera strumentale all'analisi di poemi o drammi particolari e in che senso, dunque, sia da leggere l'impressione di affinità tra tali nozioni.

Già nell'esame de *Il coraggio dei poeti*, la stesura che realizza solo som-

³⁰ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., pp. 74-75.

³¹ P. Fenves, *op. cit.*, p. 28.

³² P. L. Labarthe, *op. cit.*, p. 170.

³³ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 112.

mariamente lo scopo di esprimere il *Gedichtete* perché «rivela una notevole indeterminazione del momento intuitivo e uno scarso collegamento dei particolari»³⁴, il problema di partenza è configurato come la necessità [*Ananke*] della scissione dell'unità interna di dio e destino, cui il poeta deve andare incontro morendo.

L'unità originaria che Hölderlin e Benjamin possono soltanto postulare prende corpo nel *mito*; il mito, che il poeta di Lauffen definiva il modo di rappresentazione di una relazione religiosa³⁵, diviene nel giovane Benjamin «la forma in cui la più grande, metafisica relazione che si ottiene nel mondo può essere compresa»³⁶. Se, quindi, è il mito la modalità di relazione tra la parola divina e il destino umano, ricondotti così a un'unità più grande, allora sarà il poeta il medium a cui è affidato il compito di pronunciare la parola mitica, dando così figura, all'interno del poema, a quell'unità tra destino e mondo divino retta dalla *Ananke*. La prima stesura tenta di restituire un'immagine del poeta come «*verwandt alle[n] Lebendigen*»³⁷, fiducioso nella connessione di tutto ciò che vive, e la missione che deve compiere e a cui il poema lo esorta è il cantare «*Jedem der eignen Gott*»³⁸, ossia la resa nel poema della sua vicinanza con gli dèi. Nella fissazione radicale di questo compito preciso sta quello che si è definito il *dictamen* del poema secondo Benjamin: il poeta deve riuscire a esprimere il mondo mitico, che è «esistenza stessa nella sua configurazione o nella sua figurabilità, che è il motivo per cui il poema è in definitiva un gesto di esistenza – un gesto per vedere l'esistenza. Il poema [...] è figura della vita»³⁹.

Il mito, pertanto, non è riducibile alla mitologia: quest'ultima resta una rete di storie intrecciate, «mistificazione *par excellences*»⁴⁰, che può addirittura soffocare il mito⁴¹, cioè far sì che il poema non restituisca l'immagine autentica dell'interconnessione reciproca di tutto ciò che vive ma, al contrario, ne dia un'immagine debole, soltanto esteriore, che non consente al poetato di emergere con forza; proprio come succede nella prima stesura del carne hölderliniano. È solo con *Timidezza*, infatti, che il poeta di Lauffen riesce a soddisfare il *dictamen* della sua missione poetica: rendere gli déi «*fühlbar*»⁴² o,

³⁴ *Ivi*, p. 115. Si noti che la resa del poetato deve essere «struttura intellettuale – intuitiva di quel mondo che la poesia testimonia», cfr. *ivi*, p. 111.

³⁵ Cfr. Hölderlin, *Über die Religion* (1796), trad. di R. Ruschi, *Sulla religione*, in Hölderlin, *Scritti di estetica*, SE, Milano 2004.

³⁶ M. W. Jennings, *Benjamin as a reader of Hölderlin*, cit., p. 548.

³⁷ F. Hölderlin, *Poesie*, cit., p. 794. Ho adattato il verso hölderliniano al corpo del testo; il soggetto della frase citata è, in realtà, proprio «*alle Lebendigen*», che sono «*dir* [inteso al poeta...] *verwandt*». Non si è, naturalmente, alterato il senso della frase.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. L. Labarthe, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 115.

⁴² Cfr. L. Ryan, *Hölderlins Dichtersberuf*, in «Hölderlin Jahrbuch», 1962/12, pp. 20-41.

per usare un termine benjaminiano, *plastici*, riconoscibili, «ipostatizzati»⁴³, esprimendo principalmente l'unità del *Gedichtete*, ossia la «compenetrazione reciproca»⁴⁴ di tutti gli elementi che compongono il poema e, infine, la realtà del rapporto tra necessità e destino umano.

La necessità del poeta di restituire la visione mitica del mondo nell'opera d'arte è, però, sintomo di una constatazione, che Benjamin traeva dalla lettura di Hölderlin e che è, probabilmente, il cuore dell'influenza che il poeta di Lauffen ha esercitato sul grande intellettuale berlinese: è la perdita dell'immediatezza del rapporto col divino, denunciata esplicitamente soprattutto dallo Hölderlin del lavoro su *Empedokles* o degli inni tardi, la scissione della familiarità con quelle entità supreme che rende necessaria l'opera poetica. Il poeta, che nella visione holderliniana si confonde ora col filosofo, ora col riformatore politico, ora persino con quello religioso⁴⁵, deve tentare di dare una figura a quell'unità perduta in modo da renderla sensibile, tramite l'espressione dell'intuizione intellettuale, conferendo un senso al mondo frammentato della *Ur-Teilung*⁴⁶. Con l'atto della nominazione, il poeta restituisce un'immagine dell'unità tra uomo e natura che è persa per sempre; il bisogno di poetare scaturisce, dunque, nello Hölderlin maturo, dall'inesorabilità dell'incrinatura dell'armonia della *All-Einheit* e dal tentativo apocalittico di riprodurre, solo provvisoriamente e nello spazio limitato dell'opera d'arte, l'antica coappartenenza di tutti gli elementi del *Lebendiges* per dare conto della loro finitezza e frammentazione.

La lettura benjaminiana delle due poesie pone proprio questo come punto focale, tanto che la critica ha talvolta notato come essa sia irrimediabilmente condizionata dalla lettura del *Grund zum Empedokles*⁴⁷.

Se, infatti, il poeta deve tentare di restituire il *Gedichtete*, ossia un orizzonte mitico di senso, che ricrei un'unità di materia e forma e che sia quindi specchio del vero, questo significa che la verità si trova nel mondo unicamente come frammentata e che la poesia ha il compito di ricomporla per comunicarla al *Volk*. La filosofia del poeta romantico scaturiva dall'elemento della *Trennung* e tentava di offrirne una risposta «estetica», non teoretica; la ricerca dei «frammenti dell'intero originario» si rivelava, così, il tentativo di rinvenimento di «momenti necessari di un'unità più grande»⁴⁸ e costituiva il *dictamen* della poetica holderliniana. Benjamin raccoglie il portato epistemologico di questa visione e concepisce il principio del poetato proprio come il

⁴³ M. W. Jennings, *Benjamin as a Reader of Hölderlin*, cit., p. 548.

⁴⁴ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 118.

⁴⁵ Cfr. T. Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod der Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Vorwerk, Berlin 1996.

⁴⁶ F. Hölderlin, *Urtheil und Seyn* (1794), trad. di R. Ruschi, *Giudizio ed essere in Scritti di estetica*, cit.

⁴⁷ M. W. Jennings, *Benjamin as a Reader of Hölderlin*, cit., p. 554.

⁴⁸ *Ivi*, p. 552.

tentativo di ricomposizione dell'immagine della verità, altrimenti impossibile da rinvenire nel mondo, che non è mai poetizzato di per sé; tutto ciò viene riconnesso alla nozione hölderliniana di *caesura* del vivente, che diventa il vero stimolo alla poesia e che spinge il poeta alla ricomposizione del tutto come vero, ma solo nello spazio dell'opera letteraria.

Nelle poesie hölderliniane il poeta occupa, dunque, uno spazio di mediazione, che lo configura al centro esatto della connessione infinita di cui si è fatto cantore. Perché possa esprimere appieno il poetato, ossia ricomporre la verità che si trova al mondo solo come frammentata, il poeta deve porsi nel fulcro dei rapporti degli esseri umani con la natura, con gli dèi, con la verità, facendosi infine, hölderlinianamente, «segno» del suo nesso con «l'originario»⁴⁹. Per questo motivo il poeta viene esortato al coraggio: egli «vive il centro di tutte le relazioni», ove «il poetato in genere è la sovranità assoluta della relazione»⁵⁰. Ma, seguendo la lezione degli scritti teorici del poeta di Lauffen, chi si presenti come cantore delle relazioni infinite e voglia, con un atto di estrema *hybris*⁵¹, dichiarare la cesura del vivente e la frattura del rapporto con gli dèi per rimediarsi nella finzione del carne, deve anche porsi come «insignificante, senza effetto, mentre l'originario è direttamente messo allo scoperto», dichiararsi «uguale a zero»⁵² e, dunque, unire «la forma infinita e suprema e l'informità, la plasticità temporale e l'esistenza determinata nello spazio, l'idea e la sensibilità»⁵³ nella morte.

La destinazione del poeta al *Gedichteten* si rivela nella morte, nel suo soccombere alla crasi insanabile tra il principio «greco della forma» e quello «orientale, mistico, [...] che supera i confini»⁵⁴. Ecco, allora, che la missione del poeta, che è sempre anche filosofo, viene a coincidere con la ricomposizione della frammentazione del *Lebendiges* e dell'unicità del rapporto tra uomini e dèi, che a sua volta è ricondotta all'urto del principio «greco della forma»⁵⁵ e quello, illimitato, della materia; la collisione insanabile tra i due

⁴⁹ F. Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödie* (1802), trad. di R. Ruschi, *Il significato delle tragedie in Scritti di estetica*, cit., p. 149.

⁵⁰ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 130.

⁵¹ *Ivi*, p. 128.

⁵² F. Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, cit., p. 149.

⁵³ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 130.

⁵⁴ *Ivi*, p. 131. Naturalmente, in questo passaggio non può non risuonare l'influenza della lettura del *Grund zum Empedokles* e della chiarificazione della dialettica tra principio organico e principio aorgico *ivi* esposta. Ma i luoghi hölderliniani confluiti in questa espressione sono molteplici; mi limito a segnalare la celebre lettera a Böhlendorff, 4-12-1801, in cui il principio aorgico è contrapposto a quello della «sobrietà giunonica», ma anche l'ode *Natura e Arte, ovvero Saturno e Giove*, datata probabilmente 1801 e contenuta nel Fascicolo di Stoccarda, lo stesso che include *Coraggio del poeta*. Cfr. *L'ode tragica...*, cit., esp. pp. 212-213, Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 800-803 e il commentario filologico pp. 1698-1706; sulla questione della dialettica tra natura e sobrietà giunonica, cfr. lo studio di F. Dastur, *Hölderlin. Tragédie et modernité*, Encre Marine, Fougères 1992, p. 22.

⁵⁵ W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 131.

principi ricalca quella che Hölderlin aveva descritto tra organico e aorgico e che dava origine al conflitto tragico. Per questi motivi, il compito del poeta si configura come quello dell'eroe tragico, che deve morire per «abbandonarsi interamente alla relazione»⁵⁶, per rendersi segno insignificante della collisione tragica e per porsi, infine, come medium di quella cesura tragica del vivente di cui Hölderlin riferiva nelle *Note a Sofocle*. Il poeta in quanto prodotto della collisione tragica fronteggia la cesura con una «completa passività, che è l'essenza del coraggioso»⁵⁷, si rende simbolo plastico del «divenire nel trapassare»⁵⁸ semplicemente rintanandosi nel silenzio mortifero dell'inattività, in quello *Ausdrucklose* derivato dalla cesura del vivente di cui Benjamin scriverà nel saggio sulle Affinità elettive riguardo al personaggio di Ottile⁵⁹.

L'esito paradossale dell'indagine di Benjamin, che è simile a quello cui perviene Hölderlin al termine del fallimento dello *Empedokles*, è che il silenzio del poeta, avverato nella sua morte, realizza la sua più autentica missione politica. Rendendosi simbolo delle connessioni mitiche e negando, infine, anche la sua possibilità di esprimersi, egli permette la circolazione del mito presso il popolo e «il volgersi delle leggende verso l'umanità», ossia quello *Umkehr* che è oggetto della lirica tarda *L'Autunno*⁶⁰ che Benjamin pone a conclusione del suo studio su Hölderlin. Il destino del poeta si rivela tragico per sua stessa costituzione. Esso è scaturito dalla cesura del *Lebendigen* e dalla collisione di principi, a questa cesura tenta di rimediare e sempre ad essa deve, alla fine, soccombere, per realizzare l'ultimo obiettivo della sua missione; dal tragico scaturisce e al tragico ritorna, dal suo coraggio erompe la sua *Blödigkeit*⁶¹, dalla sua morte l'adempimento della sua missione.

2. La lezione di Hölderlin a margine del tragico

La *Premessa gnoseologica* che inaugura quella che, a detta di Adorno, fu «l'opera [di Benjamin] più evoluta sul piano teorico»⁶² riprende, come detto, la particolare impostazione già adottata nello scritto su Hölderlin. L'idea cen-

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*. Per questo motivo assistiamo al cambio del titolo dalla prima all'ultima stesura: la timidezza diventa la condizione principale del *dictamen* del poeta, cioè il coraggio, e solo in virtù di questa il poeta può accettare il suo destino di morte.

⁵⁸ Cfr. l'omonimo saggio hölderliniano, in *Scritti di estetica*, cit.

⁵⁹ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, cit. Si noti che la trattazione del *topos* del silenzio dell'eroe tragico ricompare nel *Trauerspielsbuch*, dopo la necessaria mediazione di Rosenzweig e della sua *Stella della redenzione*; cfr. F. Rosenzweig, *op. cit.*

⁶⁰ Cfr. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. 1250-1251: «*die Sagen, die der Erde sich entfernen [...] Sie kehren zu der Menschheit sich*».

⁶¹ Il termine, tradotto canonicamente come timidezza per contrasto a *Mut* – coraggio, significa anche ritrosia ma anche imbecillità.

⁶² T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt 1970, p. 13 (trad. mia).

trale, qui formulata espressamente, è quella di «salvare la frammentazione dei fenomeni, adunati attorno all'idea stessa di *Trauerspiel* nella sua compiutezza monadica, attraverso un accurato procedimento analitico che ricorda la sistemazione dei tasselli di un mosaico»⁶³. La metafora del mosaico, qui riportata da Giulio Schiavoni e impiegata da Benjamin proprio nella *Premessa gnoseologica*⁶⁴ per figurare il procedimento teorico adottato, non solo è molto efficace per porre l'accento sulla questione della frammentazione e ricomposizione della verità, che costituisce il punto di partenza dell'indagine benjaminiana sul *Trauerspiel*, ma è anche fondamentale per ricollegare questa dichiarazione di metodo proprio allo scritto *Due poesie*.

Qui, infatti, il filosofo berlinese impiegava proprio la metafora del mosaico per designare il rapporto del poeta con il popolo, analizzando *Timidezza*: «il poeta, insieme al popolo di cui è la voce, viene interamente collocato all'interno del cerchio del canto, e una unità piena del popolo col suo cantore (nel destino poetico) è nuovamente la conclusione. Ora – possiamo ricordare i mosaici bizantini? Il popolo appare spersonalizzato, come appiattito, intorno alla figura piatta del sacro poeta»⁶⁵. In breve, riprendendo questa metafora nella parte del *Trauerspielsbuch* in cui espone la concezione filosofica su cui baserà la sua ricerca, Benjamin prova che l'assunto epistemologico dei due scritti è il medesimo e che la filosofia hölderliniana ha costituito «l'impeto primario, anche se non quello esclusivo, per lo sviluppo benjaminiano di queste idee»⁶⁶.

La frammentazione del *Lebendigen*, che dava origine alla cesura tragica nello scritto del '15, trapassa nella Premessa al *Trauerspielsbuch* in una teoria della scissione e dispersione della verità che caratterizza l'idea come «coordinazione virtuale oggettiva, interpretazione»⁶⁷, rappresentazione di più fenomeni finiti; nell'idea, le cose vengono raggruppate, riassembleate in un nuovo orizzonte di senso. Questo la rende il dispositivo speculativo, non dato direttamente nel mondo finito, che solo consente di «salvare» i fenomeni; perciò, usando un'altra, convincente metafora di Benjamin, si può argomentare come segue:

le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle. [...] sono costellazioni eterne, e se gli elementi vengono concepiti come punti di tali co-

⁶³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. XXV (dall'introduzione di G. Schiavoni).

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 4: «Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. [...] Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso».

⁶⁵ Cfr. W. Benjamin, *Due poesie*, cit., p. 122.

⁶⁶ M. W. Jennigs, *Benjamin as a Reader of Hölderlin*, cit., p. 550. L'autore evidenzia anche l'influenza che gli studi cabalistici, che Benjamin aveva condotto sotto la spinta di Scholem, devono aver avuto nella formulazione di questa concezione.

⁶⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 9.

stellazioni, i fenomeni si troveranno ad essere, nello stesso tempo, analizzati e salvati. [...] Le idee [...] sono le madri faustiane. Esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si raccolgono in esse e non si raccolgono intorno ad esse. La raccolta dei fenomeni è un'incombenza di concetti, e la *frammentazione* [corsivo mio] operata in essi dall'intelletto analitico è tanto più significativa per il fatto di conseguire in un sol colpo un duplice risultato: la salvazione dei fenomeni e la rappresentazione [*Vorstellung*] delle idee⁶⁸.

L'idea, dunque, esiste per sanare la frammentazione dei fenomeni e la loro non autonomia. Soltanto se ricondotti a costellazioni tramite concetti, i fenomeni possono acquisire una comprensibilità e contribuire alla costruzione della verità dispersa nella dimensione del finito, sebbene quest'ultima sia impossibile da percepire direttamente e totalmente. Benjamin si scaglia così contro la nozione di "intuizione intellettuale [*intellektuale Anschauung*]", postulata soprattutto dal romanticismo tedesco⁶⁹, tacciandola di «esoterismo filosofico»⁷⁰; l'acquisizione della verità è un processo infinito, «un essere inintenzionale formato di idee, [...] la morte dell'intenzione»⁷¹, qualcosa che si svuoterebbe di senso non appena qualcuno la cogliesse appieno, proprio come accade alla fine del novalisiano *I discepoli di Sais*. In questa concezione si riflette il monito di Hölderlin contro il «quietismo scientifico»⁷² e la sua interpretazione della verità come «approssimazione infinita, come quella del quadrato al cerchio»⁷³, ossia, in ultima istanza, il fondamento della sua teoria del tragico.

Se, infatti, è impossibile conoscere teoricamente la verità, il processo di approssimazione infinita che il filosofo conduce verso di essa deriva dal contrasto tra la «scissione [*Trennung*] reale – e con essa tutto ciò che è materiale e caduco»⁷⁴ e il presentimento di una unitezza originaria, impossibile da rinvenire nel mondo fenomenico. Da questo contrasto e, in definitiva, dall'accettazione del «pericolo» del mondo dell'eroe e della sua condanna ad approssimarsi infinitamente a una verità che non possiederà mai, scaturisce il valore più autentico del tragico nella speculazione di Hölderlin. Postulare la *All-Einheit* come idea regolativa del procedere poetico e filosofico equivale a sopporre l'unità delle molteplici relazioni – con la natura, con gli dèi – che l'essere umano sperimenta nel finito soltanto come spezzate; quelle stesse relazioni al cui centro, nello scritto *Due poesie*, si poneva l'eroe tragico.

È fondamentale notare come, a questo punto, si realizzi la massima convergenza del pensiero di Hölderlin con quello di Benjamin. Quando,

⁶⁸ *Ivi*, p. 10.

⁶⁹ Anche da Hölderlin, per cui è fondamento proprio della tragedia.

⁷⁰ *Ivi*, p. 11.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Idem*, *Ermokrates an Cephalus* (1794), trad. di R. Ruschi, *Ermocrate a Cefalo* in *Scritti di estetica*, cit., p. 52.

⁷³ *Idem*, lettera a Schiller 4 settembre 1795.

⁷⁴ *Idem*, *Sulla differenza dei generi poetici*, in *Scritti di estetica*, cit., p. 126.

infatti, Benjamin passa all'analisi del dramma barocco come idea, che quindi «non definisce una classe»⁷⁵ ma una costellazione, che sta in rapporto col tragico come una delle «idee più ricche» della filosofia dell'arte, chiarisce come in entrambi i casi ci troviamo di fronte a «figure il cui spessore e la cui realtà è almeno pari a quello del singolo dramma, e non commensurabili ad esso»⁷⁶; di cui i singoli drammi partecipano, quindi, ma che non possono essere a loro ridotte drasticamente.

Nel designare, oltretutto, il «tono fondamentale», come direbbe Hölderlin, del *Trauerspiel*, Benjamin lo individua nel lutto [*Trauer*], che deriva proprio dall'interruzione dell'immediatezza del rapporto tra uomini e dèi e dallo svuotamento del cielo: «il lutto è quello stato d'animo per cui il sentimento rianima il mondo svuotato gettandovi sopra una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista. [...] La teoria del lutto, che si è delineata come necessario pendant alla teoria del tragico, può dunque svilupparsi solo come descrizione di quel mondo che si apre allo sguardo del melancolico»⁷⁷. Il sentimento del lutto è ciò che sgorga dalla perdita di significato del mondo, che va ora interpretato e decifrato. Preda per eccellenza di questo sentimento è il melancolico: la figura di chi, spiazzato da tale mancanza di senso, si assume il compito di andare alla ricerca di quei frammenti della verità disfatta nei fenomeni e tenta, senza mai riuscirci, di recuperare quell'unità del tutto che è persa per sempre. Il protagonista melancolico del dramma luttuoso è per questo spesso rappresentato come un principe⁷⁸, un sovrano, ossia quello, tra gli individui, chiamato a reggere la frammentazione del mondo per governarla, conferirle una forma nel suo operato politico.

Il principe, proprio come il poeta-filosofo dello *Empedokles* di Hölderlin, è colui che più soffre l'abbandono degli dèi e la mancanza di un senso rinvenibile direttamente nelle cose. Egli è colui che più è esposto al caso e all'intrigo, «il cui motivo è il discontento e che lavora come un coreografo»⁷⁹ e che più deve ergersi a simbolo di tale mancanza; perciò, la morte dell'eroe del dramma barocco è quella di un martire, che soccombe in silenzio ai meccanismi dell'intrigo e al malcontento scaturito dal lutto per la frammentazione che la sua opera non è riuscita a sanare. Il protagonista del *Trauerspiel* cade sotto la sovranità degli oggetti esteriori, delle cose prive di anima e di senso, delle forme espanse del barocco, e si condanna alla follia. Egli si rifu-

⁷⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 13.

⁷⁶ *Ivi*, p. 19.

⁷⁷ *Ivi*, p. 115.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 118, «il principe è il paradigma del melancolico».

⁷⁹ J. Tambling, *Hölderlin and the poetry of Tragedy. Readings in Sophokles, Shakespear, Nietzsche and Benjamin*, Sussex Academic Press, 2014, p. 221. Sul melancolico in Benjamin, cfr. M. Pinsky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, 1993.

gia in un silenzio sconsolato⁸⁰, dovuto tanto al fallimento della sua missione quanto alla sua impossibilità di continuare a celebrare il lutto, proprio come accade per lo Hölderlin di *Mnemosyne*. Il senso del dramma luttuoso è, in definitiva, una «parodia della tragedia»⁸¹, esattamente come lo era quello del dramma martiriologico, da cui il *Trauerspiel* deriva la sua concezione della morte come martirio e non più come sacrificio. La morte del protagonista del *Trauerspiel*, a differenza di quella dell'eroe della tragedia greca, è individuale, consapevole ma non assoluta, proprio come quella di Socrate⁸². A detta dello stesso Benjamin, «la parodia di una forma ne annuncia la fine»⁸³.

*

Come il dramma martiriologico ha qualcosa a che fare con il dramma barocco, la tragedia classica ha a che fare anche con le altre due forme artistiche in quanto storicamente determinate. Si fa qui evidente, dunque, quale sia il punto più nebuloso e debole del modo in cui Benjamin tratta il tragico. I rapporti che il tragico come idea fondamentale per la filosofia dell'arte intrattiene con il *Trauerspiel*, che è idea esso stesso, con il compito di «dimostrare il molteplice»⁸⁴, non sono mai chiariti esplicitamente, né è sistematizzata una definizione di tragico, come quella che più tardi diede Szondi, che ne chiarisca il senso filosofico e che ne delimiti i confini, rendendo possibile la sistematizzazione di una differenza netta con l'idea di tragico. Si stabilisce, invece, esplicitamente che il procedimento utilizzato dal filosofo per determinare il tragico non può essere induttivo, come quello che aveva adottato, per esempio, Scheler; la verità di un'idea deve essere derivata dal «rapporto armonico»⁸⁵ degli elementi che costituiscono la sua molteplicità, dunque si configura come la ricerca di un criterio omogeneo e generale per concetti tra loro diversi e «discontinui»⁸⁶.

Ora appare, dunque, chiaro che, da quello che emerge dall'analisi dei rapporti tra *Trauerspiel* e tragedia, i fondamenti filosofici del *Trauerspiel* sono riconducibili a quelli della tragedia e ne sono la parodia; il *Trauerspiel* esprime in linguaggio moderno la secolarizzazione dei presupposti della tragedia greca. Entrambe le idee hanno a che fare col tragico che, però, non è compreso compiutamente dalla filosofia: verosimilmente perché, seguendo

⁸⁰ Un ottimo esempio, che ricorre in tutto il testo di Benjamin, è l'esito luttuoso dello *Amleto* shakespeariano; la celebre chiosa "the rest is silence", che risulta dal duello finale, valga come cifra di quanto chiarito sopra.

⁸¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., 89.

⁸² Qui Benjamin segue chiaramente Nietzsche, ma anche la scelta hölderliniana di non scrivere una tragedia sulla morte di Socrate può avere influito in questa concezione; cfr. J. Tambling, *Op. cit.*, p. 225.

⁸³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 89.

⁸⁴ *Ivi*, p. 13.

⁸⁵ *Ibidem*. Altra eco hölderliniana.

⁸⁶ *Ibidem*.

la lezione di Szondi, tentare di cogliere il tragico in una definizione filosofica è impossibile. Infatti, «laddove una filosofia, in quanto filosofia del tragico, diviene qualcosa di più di quella dialettica cui concorrono i suoi concetti fondamentali, laddove essa non definisce più la sua tragicità, essa non è più filosofia». Pertanto, come afferma convintamente lo studioso ungherese commentando proprio lo studio benjaminiano sul *Trauerspiel*, «la filosofia non sembra poter concepire il tragico, ovvero il tragico non esiste»⁸⁷. Di conseguenza, Benjamin si è astenuto dall'offrire una definizione filosofica compiuta del tragico perché ha compreso che affermarlo teoreticamente sarebbe equivalso a svuotarne il *pathos* e la potenza raggiungibile solo dal dramma. Poiché «quando si eleva dalla concretezza dei problemi filosofici all'altezza dell'astratto il concetto di tragico va verso la propria rovina, se invece deve salvarsi esso è costretto a immergersi nell'elemento quant'altri mai concreto delle tragedie»⁸⁸ e poiché, parimenti, l'idea non va determinata in base a un procedimento induttivo, allora si comprende perché il lavoro di Benjamin non vada mai in direzione di una compiuta e formale definizione filosofica dell'idea di tragico.

Allo stesso tempo, però, è rinvenibile nella sua ricerca un *Grundton*, un tono fondamentale comune a tutte le idee che del tragico comunque partecipano, che riesce a ricondurre il sentimento del lutto, fondamentale per il *Trauerspiel*, all'agonismo tipico della tragedia classica e, quindi, il concetto barocco di martirio a quello greco di sacrificio; ognuna di queste determinazioni storiche e, quindi, le idee di cui esse partecipano trovano la loro radice più autentica nella violenza della scissione della relazione originaria tra uomini e dèi: ossia, nella lacerazione della *All-Einheit* di cui scriveva Hölderlin.

Il fondamento della teoria del tragico benjaminiano appare come guidata da quella hölderliniana. Benjamin intende l'idea della cesura del vivente come *Ursprung*, nel senso di ciò che «sta nel flusso del divenire come un vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della sua propria nascita»⁸⁹, del conflitto tragico. Questo è il nucleo fondamentale della lezione di Hölderlin sul legame tra filosofia e poesia; entrambe le discipline hanno il carattere della «*besideness*», ossia la tendenza a «essere, o parlare, a margine della questione [*beside the point*]»⁹⁰. O, per riallacciarci al Benjamin che nel 1916 compone *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, sono due discipline essenzialmente linguistiche, che nascono, di nuovo, dalla messianica promessa di una ricostituzione dell'immediatezza del rapporto col divino, di un «contenuto spirituale».

Il tragico secondo Benjamin è una modalità essenzialmente linguistica;

⁸⁷ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 64.

⁸⁸ *Ivi*, p. 76.

⁸⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 20.

⁹⁰ P. Fenves, *Measure for measure. Hölderlin and the place of Philosophy* in autori vari, *The solid letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, 200, p. 27.

non si dà tragico se non nella lingua, nella comunicazione. La parola dell'eroe, che «diventa un grido di indignazione»⁹¹, culmina nel silenzio, come la sua azione sfocia nella morte, nella passività assoluta, nel suo porsi come zero. Come nella filosofia di Hölderlin, infine, del tragico non viene mai fornita una definizione universale; il tragico come idea viene sempre sfiorato, trattato come una figura della cesura del vivente. Dal poeta di Lauffen, Benjamin impara, in definitiva, proprio il carattere di *besidenness* dell'indagine linguistica, tanto filosofica quanto poetica, e si concentra sull'idea di tragico per porla come immagine dialettica della funzione ricompositiva e apocalittica, destinata all'insuccesso, dell'opera dell'intellettuale; proprio per questo, al tragico egli si approssima infinitamente, facendosi guidare dalla «traiettoria eccentrica» della filosofia hölderliniana, per rimanere solo ai suoi pressi.

⁹¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 92.

Il sistema come tragedia

Tragicità e sviluppo della coscienza nel primo Schelling

Niccolò Izzi

Introduzione

Se nel corso del XVIII sec. la tragedia rientrava ancora in quella «estetica dell'effetto» che traeva la propria origine fin dalla *Poetica* di Aristotele, è solo a partire dalle *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* del 1795 che si può parlare di una «filosofia del tragico»¹, «che non rivolge più la propria attenzione all'effetto da esso suscitato, ma al fenomeno stesso»². Con queste parole Peter Szondi, nel saggio del 1961 *Saggio sul tragico*, introduce un percorso storico che dal filosofo di Leonberg fino a Scheler, passando per Hegel, Kierkegaard e altri ancora, tenta di individuare l'essenza di tale fenomeno.

Si cercherà, in questo contributo, di analizzare come, a partire da questa stessa interpretazione della tragicità in Schelling, si possa ricostruire l'intero pensiero del filosofo inquadrandolo in quella che Szondi chiama «[la] struttura dialettica del tragico»³. Infatti, nelle opere di Schelling che fanno da anticamera alla filosofia dell'identità, è possibile applicare come chiave interpretativa quello stesso movimento dialettico che, secondo Szondi, costituisce «un tratto fondamentale di ogni tragico»⁴:

Quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione [...] una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica»⁵.

A partire dal fenomeno del tragico per la coscienza greca, Schelling individua nelle *Lettere* l'essenza di questo proprio nel ribaltamento della necessità in libertà, cioè in un'opposizione che rende complementari gli opposti. Tuttavia, si dimostrerà che tale unità non rimane confinata nell'ambito del dram-

¹ Sebbene il corso sulla *Filosofia dell'Arte* contenga una poetica dei generi, la critica all'«estetica dell'effetto» rimane una costante in tutto il pensiero di Schelling. Inoltre, a causa dei presupposti della filosofia dell'identità, la divisione dei generi schellinghiana, più che distinguere i vari generi, si occupa di mostrarne la sostanziale identità. Cfr. P. Szondi, *Schellings Gattungsphilosophie* (1974), trad. di A. Marietti Solmi, *La poetica dei generi di Schelling in La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1986.

² *Idem*, *Saggio sul tragico*, cit., p. 10.

³ *Ivi*, p. 75.

⁴ *Ivi*, p. 79.

⁵ *Ivi*, pp. 74-75.

ma come genere letterario ma, al contrario, si riproduce in tutto il pensiero schellinghiano. Infatti, poiché libertà e necessità, come si vedrà, non possono essere riconciliate nella coscienza finita, è al piano trascendentale del sistema filosofico che spetta di risolvere tale conflitto.

Ripercorrendo la «storia progressiva dell'autocoscienza»⁶, il sistema riproduce così l'opposizione complementare di libertà e necessità sotto forme più generali, quali spirito e natura, soggetto e oggetto, al fine di istituire un'unità che contenga tutti gli opposti. È a questo scopo che Schelling pone quella «identità immediata di speculazione e vita»⁷, sistema e coscienza, che fa di ogni fase del primo un momento dello sviluppo della seconda. Ma poiché il conflitto originario fra libertà e necessità è risolvibile solo tramite l'unità dialettica, ogni fase del sistema schellinghiano non potrà che ripresentare il «tratto fondamentale di ogni tragico».

Inoltre, se al conflitto tragico «perire non è consentito»⁸, lo sviluppo del sistema potrà proseguire solo finché il conflitto rimane come tale, mantenendo la tensione degli opposti in una dialettica che unicamente nell'alternarsi di «salvezza» e «annientamento» può garantire sé stessa. Infatti, come rileva Szondi nell'interpretazione dell'*Edipo re*, «tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento»⁹. Come l'eroe tragico si muove in una dialettica che è in sé stessa portatrice del positivo e del negativo, così sistema e coscienza si sviluppano negando continuamente le loro fasi precedenti. Merito delle *Lettere* sarà stabilire l'irriducibilità del conflitto; ma è solo con la filosofia della natura che gli opposti verranno inseriti in un unico processo dialettico, costruendo un «sistema come tragedia».

Finché la dialettica del tragico sostiene il pensiero schellinghiano, si assiste dunque a uno sviluppo del sistema e, di conseguenza, della «storia progressiva dell'autocoscienza». Ma poiché solo questo movimento garantisce il progresso del sistema schellinghiano, proprio la dissoluzione del conflitto determinerà, nella *Identitätsphilosophie*, l'esaurirsi dell'evoluzione del sistema e della coscienza.

1. Le Lettere filosofiche: convertibilità e irriducibilità degli opposti

Le *Lettere* consentono d'individuare i primi movimenti di quella dialettica degli opposti che costituirà il cuore dell'intero sistema schellinghiano.

⁶ F. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), tr. it. di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006, p. 45.

⁷ A. Massolo, *Schelling e l'idealismo tedesco*, in *La storia della filosofia come problema*, Vallecchi, Firenze 1973.

⁸ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 75.

⁹ Ad esempio, l'incesto tra Edipo e Giocasta, che causerà l'epidemia di Tebe, è reso possibile solo dall'uccisione della Sfinge, a sua volta motivata proprio dall'intento di salvare la città dalla minaccia della bestia. Cfr. *ivi*, pp. 79 e sg.

A tal fine sarà necessario prendere le mosse dalle prime pagine della decima lettera, dedicate a una breve riflessione sulla tragedia. È il passo in cui più chiaramente è trattata l'opposizione fondamentale di libertà e necessità, rintracciabile in tutte le *Lettere* e nel saggio *Dell'Io*. In questa coppia, la prima di una serie attorno a cui si struttura il pensiero del giovane Schelling, si rivelano i caratteri propri del tragico individuati da Szondi.

All'inizio della lettera Schelling si domanda come potesse essere sopportabile, per i Greci, l'insanabile contraddizione propria di ogni tragedia: come poteva l'eroe tragico essere punito per un delitto che il destino stesso aveva preparato, rendendo vana ogni lotta contro di esso?

Il *fondamento* di questa contraddizione, ciò che la rendeva sopportabile, si trovava ben più in profondità di dove la si cercava – si trovava nella lotta della libertà umana con la forza del mondo obiettivo nella quale il mortale, se quella forza è una forza superiore – (un fato) – doveva necessariamente soccombere, e tuttavia, giacché soccombeva non *senza lotta*, doveva essere *punito* per la sua stessa sconfitta. [...] La tragedia greca onorava la libertà umana per il fatto che faceva *combattere* il suo eroe contro la superiore forza del destino [...] Soltanto un essere, che fosse privo della libertà, poteva soggiacere al destino. Era una grande idea quella di sopportare volontariamente anche la punizione per un delitto *inevitabile*, al fine di dimostrare attraverso la perdita della propria libertà appunto questa libertà, e inoltre soccombere con un'aperta affermazione del libero volere¹⁰.

A prima vista, nella tragedia, l'eroe sembra perdere completamente la propria libertà, soccombendo alla necessità del mondo esteriore. Eppure proprio nella reciproca opposizione libertà e necessità si mostrano realmente incondizionate; come dirà Schelling anni dopo nella *Filosofia dell'arte*, «nessuna delle due è infatti realmente vincibile. Non la necessità che, se fosse vinta non sarebbe necessità; non la libertà che è libertà proprio perché non può essere vinta»¹¹. Infatti, è solo nella lotta contro la necessità che la libertà dell'eroe si mostra incondizionata, cioè come assoluta contrapposizione del soggetto al mondo oggettivo. Al tempo stesso, la necessità è realmente incondizionata solo se si mostra invincibile alla forza dell'eroe. È così che libertà e necessità si risolvono in quell'unità che rende «sopportabile» alla coscienza greca la tragedia.

Tuttavia, avverte Szondi, «Schelling ammette il conflitto solo nell'arte tragica, non nella vita»¹². Infatti, come sostiene il filosofo di Leonberg, solo una «generazione di titani» potrebbe sostenere una simile lotta, che «anche quando sia svanita innanzi alla luce della ragione, deve tuttavia essere conservata

¹⁰ F. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), trad. di G. Semerari, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, Laterza, Bari 1995, pp. 77-78.

¹¹ *Idem*, *Philosophie der Kunst* (1802/1803), trad. di A. Klein, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli 1997, p. 336.

¹² P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 11.

per l'arte»¹³. Queste due affermazioni risultano essenziali per ricostruire la «struttura dialettica del tragico» in Schelling, che si mostra come tale proprio discostandosi dall'analisi appena descritta.

Infatti, il carattere «tragico» del suo pensiero non si ferma al «ribaltamento» degli opposti, come nel caso appena richiamato, ma nel fatto che questo stesso ribaltamento sia raggiungibile solamente nell'arte: alla «vita» non resta che un infinito tendere all'unità che solo «nella tragedia si fa evento»¹⁴. È per questo motivo che le *Lettere* e il saggio *Dell'Io* sono interpretabili tramite la «struttura dialettica del tragico»: essenziale non è tanto la convertibilità degli opposti, che sarà centrale nelle opere di *Naturphilosophie*, quanto piuttosto l'irriducibilità del conflitto per la coscienza e per la filosofia.

L'idea secondo cui la conciliazione di libertà e necessità possa essere raggiunta solo nell'arte, escludendo la ragione da questa possibilità, affonda le proprie radici nell'analisi del dogmatismo e del criticismo contenuta nelle lettere precedenti. Infatti, come libertà e necessità entrano in conflitto nella tragedia, così i due sistemi filosofici si contrappongono nel pensiero sotto le stesse vesti. Ponendo l'incondizionato nel non-Io, cioè nell'oggetto, il dogmatismo si configura come il sistema dell'assoluta necessità, poiché, facendo di un oggetto l'Assoluto, «il mio destino [...] è di annientare in me ogni libera causalità, [...] di restringere sempre più i limiti della mia libertà, per allargare sempre più quelli del mondo obiettivo». Al contrario, il criticismo pone nel soggetto la causalità assoluta dell'incondizionato, permettendo così di allargare «i limiti del mio mondo»¹⁵.

Dogmatismo e criticismo tentano di raggiungere, nell'Assoluto, la stessa unità di libertà e necessità propria della tragedia, permettendo agli opposti di compenetrarsi rimanendo incondizionati: «la libertà – poiché l'Assoluto agisce in virtù della propria incondizionata forza, la necessità appunto perché agisce solo secondo le leggi del suo essere»¹⁶. Tuttavia, al contrario della tragedia, per entrambi i sistemi questa riconciliazione è impossibile. Dal momento che, come insegna Kant, ogni oggetto è condizionato dalle strutture conoscitive del soggetto, per il dogmatismo parlare di un oggetto incondizionato è una contraddizione *in adjecto*. Ugualmente, se il criticismo ponesse come effettivamente realizzabile l'identità del soggetto con l'Assoluto, ricadrebbe nello stesso errore del dogmatismo, dal momento che l'incondizionato diventerebbe oggetto non più dell'agire, ma del sapere. L'u-

¹³ F. Schelling, *Lettere filosofiche*, cit., pp. 77-79.

¹⁴ P. Szondi, *La poetica dei generi*, cit., p. 230.

¹⁵ F. Schelling, *Lettere filosofiche*, cit., p. 74-75. Cfr. la lettera di Schelling a Hegel del 4 febbraio 1795: «La filosofia deve prendere le mosse dall'*incondizionato*. Si tratta però di vedere dove risiede questo incondizionato, nell'Io o nel Non-Io. Se questo problema viene risolto, tutto è risolto», in G. W. F. Hegel, *Epistolario I. 1785-1808*, trad. di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983, p. 115. Per comprendere l'importanza di questa decisione, si ricordi l'identità di «speculazione» e «vita».

¹⁶ *Ivi*, p. 70.

nità dell'Assoluto è dunque realizzabile solamente come un'esigenza (*Sollen*) dell'azione mai completamente realizzabile. Alla ragione, perciò, questa unità risulta necessariamente irrealizzabile, tanto per il dogmatismo quanto per il criticismo: solo la tragedia permette l'unione effettiva di libertà e necessità nella tensione degli opposti.

Tuttavia, a causa della corrispondenza tra speculazione e vita, la conciliazione degli opposti non dev'essere considerata irrealizzabile solo dal punto di vista logico, ma anche da quello empirico della coscienza. Come ipotizza il saggio *Dell'Io*, se la coscienza potesse raggiungere un simile scopo, «la legge di libertà (del dover essere) otterrebbe la forma di una legge di natura (dell'essere)»¹⁷. Libertà e necessità, come nella tragedia, si capovolgerebbero così l'una nell'altra, riconciliando soggetto e oggetto: ma la coscienza finirebbe così nel «passaggio al non-essere, [nel] momento dell'*autoannientamento*». Infatti, «vivente si chiama l'attività, che è diretta soltanto agli oggetti, morta un'attività che si perde in sé stessa». Finché la coscienza persiste come tale, ogni conciliazione di soggetto e oggetto, libertà e necessità, risulta impossibile. Solo il continuo conflitto tra i due permette all'io empirico di sussistere, dal momento che «solamente attraverso il ritorno in sé stessi, si sviluppa coscienza»¹⁸. Infatti, il ritorno in sé stessi, la riflessione, non può essere pensata in un'attività assolutamente libera che, come tale, non si scontra con alcun oggetto¹⁹. È per questo motivo che l'intuizione intellettuale, con la quale l'Io intuisce momentaneamente l'unità dell'Assoluto, viene equiparata alla condizione della morte: «Dove ogni obiettività scompare, non resta che estensione infinita, senza ritorno in sé stessi. Se continuassi l'intuizione intellettuale, io cesserei di vivere»²⁰.

Come Schelling scrive nel saggio *Dell'Io*, «lo scopo finale del mondo è la sua *annichilazione* in quanto mondo, in quanto insieme di finitezza (dell'Io finito e del Non-Io)»²¹. In altri termini, l'identità con l'Assoluto comporterebbe al tempo stesso l'annientamento del mondo e della coscienza: soggetto e oggetto, Io e non-Io, sarebbero finalmente riuniti, ma solo perché nessuno dei due sussisterebbe più come tale. Perciò per l'io finito, cosciente, l'Assoluto è realizzabile solo in un'«approssimazione infinita»²², dal momento che l'identificazione con esso ne comporterebbe la soppressione. Per questo motivo la tragedia porta necessariamente l'eroe alla morte: laddove l'unità di libertà e necessità, soggetto e oggetto, è raggiunta, la coscienza deve perire. È

¹⁷ *Idem*, *Vom ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795), trad. di A. Moscati, *Dell'Io come principio della filosofia*, Cronocopio, Napoli 1991, p. 133.

¹⁸ *Idem*, *Lettere filosofiche*, cit., p. 61.

¹⁹ Proprio questa è la condizione dell'Assoluto, che «essendo l'unità più pura, pone tutto come uguale a sé stesso e non si oppone a niente»; cfr. *idem*, *Dell'Io*, cit., p. 118.

²⁰ *Idem*, *Lettere filosofiche*, cit., p. 62.

²¹ *Idem*, *Dell'Io*, cit., p. 81.

²² *Ibidem*.

logico dunque, come si accennava, che solo una «generazione di titani» potrebbe sostenere la lotta tragica: ogni individuo sarebbe destinato a porre fine a sé stesso, determinando così la «più grande distruzione dell'umanità»²³.

Come la coscienza tende all'identificazione con l'Io assoluto, e quindi al suo stesso annientamento, ugualmente la filosofia, nella tensione all'Assoluto, procede verso la sua fine²⁴. Perciò, come prevede la «struttura dialettica del tragico», la riconciliazione è raggiungibile solo in una lotta in cui i termini in opposizione restano tali, senza risolversi mai in un'effettiva unità. Solo nella soppressione di entrambi l'unione può essere raggiunta; ma a questo soccombere, per la coscienza e per la filosofia, «perire non è consentito».

2. *Dall'autoscissione dell'Io all'autoscissione dell'Assoluto.* *La Naturphilosophie nelle Lezioni monachesi*

La reversibilità degli opposti, che abbiamo visto in gioco nell'analisi della tragedia, porterà Schelling a una rottura sempre più netta con Fichte. Grazie all'unione di soggetto e oggetto nell'Assoluto, infatti, il carattere di incondizionato non sarà più riconosciuto esclusivamente nell'Io fichtiano, ma verrà individuato anche lì dove il dogmatismo poneva l'Assoluto, ovvero nel non-Io. Proprio nella misura in cui i caratteri originali della filosofia di Schelling si sviluppano in antitesi alla *Dottrina della scienza* fichtiana, la «struttura dialettica del tragico» si radicalizza nel suo tratto più precipuo, ovvero quello dell'«autoscissione» dell'unità negli opposti. Schelling riconoscerà nell'Assoluto la presenza non solo dell'Io soggettivo, come voleva Fichte, ma anche del non-Io oggettivo. È così che nella dialettica dell'autoscissione Schelling trova una via alternativa per sviluppare il proprio sistema, le cui singole ripartizioni non potranno che portare, a loro volta, i segni del tragico.

Curiosamente, è già nelle opere «fichtiane» che Schelling prende le distanze dal maestro. Infatti, proprio nei *Saggi per la chiarificazione dell'idealismo della Dottrina della scienza* del 1797, il reale viene riconosciuto come «tanto necessario ed eterno quanto l'ideale»²⁵, dunque come assoluto. È a partire da questa affermazione che il filosofo di Leonberg si emancipa dalla *Dottrina della Scienza* fichtiana, sviluppando ulteriormente la dialettica del tragico già presente nelle *Lettere*. Già in quest'ultima opera Schelling rico-

²³ *Idem, Lettere filosofiche*, cit., p. 79.

²⁴ Ancora una volta, questo esito comune è dovuto all'identità di filosofia e coscienza: cfr., *ivi*, p. 18: «Se a un certo punto toccasse all'uomo [...] di poter abbandonare questo dominio [del finito], nel quale è venuto dopo essere uscito dall'Assoluto, allora finirebbero ogni filosofia e quello stesso dominio».

²⁵ *Idem, Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*, (1796/1797) in *Ausgewählte Werke, bd. I Schriften von 1794-1798*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, p. 276 (trad. mia).

nosceva la compresenza di ideale e reale nel «contrasto *originario* dello spirito umano»²⁶, a sua volta intravisto da Kant nella *Critica della ragione pura* tramite la deduzione del criticismo e del dogmatismo. Come si è visto nella precedente sezione, unicamente questo contrasto permetteva la sopravvivenza della filosofia e della coscienza.

Eppure, solo nelle *Lezioni monachesi* del 1827 Schelling vedrà l'importanza del riconoscimento dell'oggettivo nella natura umana, avvenuto già nel 1795. Infatti, solo in questo modo il giovane pensatore aveva potuto concepire la filosofia della natura, poiché, come scrive lo Schelling maturo, «il limite che Fichte poneva fuori dell'Io fu posto [...] nell'Io stesso, e il processo [tramite cui si genera un mondo oggettivo] divenne un processo puramente immanente, nel quale l'Io si occupava soltanto di sé stesso»²⁷.

In altri termini, è pur vero che Fichte aveva realizzato l'unità dell'Io riconciliando l'io teoretico con l'io pratico; tuttavia, un'unità veramente assoluta, per essere tale, deve ricomprendere in sé tanto la natura quanto lo spirito, tanto l'Io quanto il non-Io. Solo in questo modo la natura può essere indagata di per sé, senza essere relegata a un ruolo secondario rispetto all'Io. Da semplice non-Io la natura diventa così il volto oggettivo dell'Assoluto, in cui la coscienza riconosce il passato della propria «storia trascendentale»²⁸ ovvero l'origine del soggettivo a partire dal dominio dell'oggettivo. È l'Assoluto stesso dunque che si presenta da principio scisso in libertà e necessità, rispettivamente incarnate in spirito e natura, soggetto e oggetto.

Compito della filosofia, allora, sarà ricomporre le tappe della scissione avvenuta in seno all'Assoluto per risalire dalla natura allo spirito, mostrando così il carattere intimamente unitario di entrambi. Per questo motivo, scrive Schelling nella *Lezioni monachesi*, si può «spiegare la genesi della natura, sia che si concepisca questa natura come qualcosa di esistente oggettivamente [...] sia che la si concepisca *idealisticamente* come esistente soltanto nella nostra rappresentazione»²⁹. Infatti, è un medesimo Assoluto che prende le vesti della natura e dello spirito, di reale e ideale. Se inizialmente esso si pone come matrice oggettiva del soggetto, in seguito esso si fa spirito, cioè natura giunta finalmente ad autocoscienza³⁰.

²⁶ *Idem, Lettere filosofiche*, cit., p. 18.

²⁷ *Idem, Münchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus* (1827), trad. di G. Durante, *Lezioni monachesi sulla storia della filosofia moderna ed esposizione dell'empirismo filosofico*, Sansoni, Firenze 1950, p. 114.

²⁸ La necessità della «storia trascendentale dell'Io» deriva infatti dalla possibilità di raggiungere un'unità più completa dell'Io «con un mondo esterno, che egli necessariamente si rappresenta, mediante un passato [...] anteriore alla coscienza reale o empirica [...] giacché lo "Io sono" [fichtiano] è appunto soltanto l'espressione del ritorno a sé, e quindi [...] presuppone uno stato in cui l'Io era fuori di sé», *ivi*, pp. 110-111.

²⁹ *Ivi*, pp. 100-101.

³⁰ Cfr. *idem, Sistema dell'idealismo*, cit., p. 83: «[la natura] nella sua più alta potenza di nuovo non è altro che autocoscienza».

Il carattere «tragico» della reversibilità degli opposti si mostra solo adesso in tutta la sua importanza. Mentre nelle *Lettere* il ribaltamento dell'ideale nel reale veniva riconosciuto perlò più nella complementarità dei sistemi filosofici, ora l'oggetto stesso dell'idealismo e del realismo si mostra come uno solo, sebbene scisso in sé stesso. Infatti, Io e non-Io, pur rimanendo contrapposti, ritrovano la propria unità nell'assolutezza che spetta a entrambi: come nella tragedia solo la necessità permetteva alla libertà di mostrarsi in quanto tale e viceversa, ugualmente spirito e natura sono tali solo nella loro contrapposizione³¹. Se lo spirito ha bisogno della natura per diventare sé stesso, ritrovando la propria identità nel contrapporsi al suo «passato», a sua volta la natura ha bisogno dello spirito per diventare cosciente di sé stessa. In questa maniera l'intero sistema filosofico, ripartito in filosofia naturale e trascendentale, diventa uno e molteplice, in sé diviso eppure unitario. Ora che il «limite» del non-Io è posto nell'Io stesso, nell'Assoluto, la dialettica di salvezza e annientamento, unita all'irriducibilità dell'opposizione, è finalmente pronta a svilupparsi in sistema.

3. Il sistema come tragedia

La convertibilità degli opposti e l'autoscissione permettono non solo di ricostruire le ragioni che portano Schelling all'ideazione della *Naturphilosophie* quale controparte dell'idealismo trascendentale, ma anche di illustrare la dialettica interna a queste due componenti dell'intero sistema schellinghiano. Filosofia trascendentale e filosofia della natura, nel loro insieme, si presentano come gli opposti costituenti l'unità dell'Assoluto; ma anche all'interno di ciascuna di esse si possono ritrovare i caratteri propri del tragico. Infatti, poiché l'Assoluto è tale sia nello spirito, sia nella natura, entrambi i volti di esso prenderanno gli stessi caratteri dell'intero sistema: l'unità degli opposti nella loro stessa contrapposizione.

Nello sviluppo del sistema in filosofia naturale e trascendentale Schelling espone lo sviluppo della coscienza in maniera del tutto analoga alla definizione del tragico data da Simmel nel suo scritto del 1912: proprio questa è valutata da Szondi come la più vicina al carattere dialettico del tragico, che ruota attorno ai poli di salvezza e annientamento. Secondo Simmel

il tragico si dà [...] quando una e una medesima forza, che consente a una cosa di

³¹ Cfr. *idem, Lezioni monachesi*, cit., pp. 11-12: «(l'Io [...] individuale) ha percorso incoscientemente e senza saperlo la via che lo doveva condurre alla coscienza. Qui si spiega la cecità e la necessità delle sue rappresentazioni del mondo esterno [...] in questo senso la filosofia non è altro per l'Io se non un'anamnesi». Solo nel momento in cui, in seno alla natura, sorge un Io cosciente, la natura diventa effettivamente tale, cioè rappresentazione necessaria dell'Io; perciò, natura e Io cosciente sono in realtà un unico Assoluto in sé stesso diviso, riconciliabile solo ripercorrendo l'intero cammino che ha percorso dalla natura alla coscienza.

realizzare un elevato valore positivo (relativo a sé o a un'altra cosa), anche quando agisce in questo modo diviene essa stessa causa di annientamento proprio di tale cosa³².

Tragico è quel processo che, nel suo dipanarsi, cela in sé un momento positivo e un momento negativo, opposti e al tempo stesso indissolubili. Questa stessa struttura dialettica può essere individuata per la prima volta nell'*Anima del mondo*, opera di filosofia naturale del 1798 nella quale Schelling abbandona definitivamente le posizioni fichtiane³³. Se lo scopo del saggio consiste nell'individuare «un principio organizzatore costituente il mondo in sistema»³⁴, è proprio questo stesso principio che risulta riconducibile alla definizione simmeliana. Infatti, già nelle prime pagine, esso viene descritto come

una forza positiva che (in quanto impulso) inizia il movimento (e produce in qualche maniera la disposizione lineare) e una forza negativa che (in quanto attrazione) riporta il movimento indietro su sé stesso (altrimenti detto, gli impedisce di svilupparsi linearmente)³⁵.

L'«anima del mondo» altro non è che un processo di continua autoscissione e riconciliazione di sé, illustrato da Schelling nella dialettica di una forza positiva continuamente ostacolata da una forza negativa. È il loro reciproco concorso che permette alla natura sensibile di sussistere in quanto tale, poiché «la forza originariamente positiva, se fosse *infinita*, cadrebbe totalmente al di fuori dei limiti della *percezione possibile*. Limitata dalla forza opposta, diventa una grandezza finita [...] ossia si manifesta all'interno dei *fenomeni*»³⁶. Paradossalmente, solo seguendo questo infinito movimento contraddittorio la natura può costituirsi in un principio unitario, la cui attività positiva, cioè costruttiva, per essere veramente tale, non può prescindere da un momento negativo.

Se *L'anima del mondo* pone al centro dello sviluppo naturale il carattere tragico dell'autoscissione, nel *Primo abbozzo di un sistema della filosofia naturale* questo elemento viene ripreso accentuandone il carattere d'irriducibilità. Infatti, afferma Schelling, «perché da un'attività produttiva infinita (in quanto ideale) ne derivi una reale, la prima deve essere ostacolata, *ritardata*.

³² G. Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1912), trad. di M. Monaldi, *Concetto e tragedia della cultura*, in *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985, citato in Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 57.

³³ Ancora nelle *Idee per una filosofia della natura* del 1797, Schelling, «quando presuppone il fatto che noi affermiamo la realtà della materia, e assegna alla filosofia il compito di dedurre la necessità di questa persuasione (*Überzeugung*) si muove sul piano dell'idealismo fichtiano», cfr. A. Massolo, *Il primo Schelling*, Sansoni, Firenze 1953, p. 36.

³⁴ F. Schelling, *Von der Weltseele - Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798), in *Schellings Werke - Erster Hauptband*, hrsg. von M. Schröter, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1927 (tr. mia).

³⁵ *Ivi*, p. 13.

³⁶ *Ivi*, p. 14.

Tuttavia, trattandosi di un'attività originariamente infinita, anche se ostacolata non può giungere a prodotti finiti»³⁷. In altri termini, la natura si configura ancora una volta come un'infinita produttività che solo essendo ostacolata può generare dei fenomeni. Ma in quanto attività infinita, la natura non può che distruggere nel suo continuo sviluppo quei prodotti che essa stessa ha creato, generandone sempre di nuovi.

Perciò, è la natura stessa che per potersi sviluppare è portata a negare ogni fase precedente del suo sviluppo. Infatti, solo così si può raggiungere la conciliazione di finito e infinito, oggetto e soggetto; questa conciliazione, tuttavia, è destinata a non essere mai definitiva. Se l'attività produttrice è il soggetto, ogni fenomeno sarà l'oggetto prodotto da questa stessa attività assoluta, che «può apparire empiricamente solo sotto negazioni infinite»³⁸. Solo negando infinitamente sé stessa la natura può farsi oggettiva, rimanendo al contempo infinita in una «finità mai compiuta»³⁹: è precisamente questa irriducibilità dell'opposizione della natura con sé stessa che ne permette la «costruzione»⁴⁰, cioè lo sviluppo fenomenico.

Se «il filosofo della natura tratta la natura come il filosofo trascendentale tratta l'Io»⁴¹, non sarà difficile individuare anche nella sezione trascendentale del sistema la stessa dialettica in opera nella *Naturphilosophie*. Mentre in quest'ultima Schelling illustrava il processo evolutivo della natura, nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* l'oggetto di ricerca sarà invece lo sviluppo dell'autocoscienza. Dal momento che questa «riluce solo in avanti, non all'indietro»⁴², lo sviluppo della natura dovrà essere considerato come il momento evolutivo della coscienza presupposto dalla coscienza empirica.

Anche nel *Sistema dell'idealismo* sussiste una dialettica tra un «processo di sviluppo e occupato nella produzione dell'autocoscienza, e l'Io che riflette su di esso»⁴³. Essi riflettono i poli opposti di prodotto e produttore che abbiamo già visto in azione nel *Primo abbozzo*, descrivendo un processo evolutivo analogo a quello della natura, che in questo caso coinvolge però l'Io oggettivo e l'Io filosofante. Come per la natura, anche qui, affinché si possa mostrare in che modo l'Io divenga tale, cioè autocosciente, è necessario che l'Io riflettente, ideale, ostacoli di volta in volta lo sviluppo dell'Io reale, oggettivandolo e costringendolo a negare lo stadio evolutivo appena raggiunto. Non è difficile riconoscere in questo schema dialettico lo stesso procedimento che animava l'argomentazione schellinghiana nelle *Lettere*. Se la libertà

³⁷ *Idem, Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799) trad. di G. Grazi, *Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura*, Cadmo, Roma 1989, p. 91.

³⁸ *Ivi*, p. 113.

³⁹ *Ivi*, p. 107.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 109-110.

⁴¹ *Ivi*, p. 104, n. 2.

⁴² *Idem, Sistema dell'idealismo*, cit., p. 85.

⁴³ *Idem, Lezioni monachesi*, cit., p. 115.

dell'eroe, nella tragedia, si mostrava come tale solo contrapponendosi alla necessità e viceversa, anche qui l'attività reale dell'Io può venire alla luce solo grazie all'opposizione dell'Io ideale.

Nella continua oggettivazione dell'attività infinita dell'Io «l'atto dell'autocoscienza [...] appare oggettivamente come *l'eterno divenire*, soggettivamente come *l'infinito produrre*»⁴⁴; nell'Io si riproduce la stessa autocoscienza che caratterizzava anche la «costruzione» del processo naturale. Se la natura è soggetto nella produzione e oggetto nel prodotto, allo stesso modo l'Io riflettente si fa soggetto limitando l'attività dell'Io oggettivo, producendo così i diversi stadi in cui l'Io reale di volta in volta si oggettiva. Solamente questa limitazione permette lo sviluppo graduale dell'autocoscienza, che in tale maniera può oggettivarsi, cioè intuirsi, nelle diverse «epoche» del suo cammino.

Inoltre, come per la natura, anche per l'Io l'autoscissione si configura come il dispositivo interno del suo sviluppo. Infatti, «essendo l'io nient'altro che sforzo per essere uguale a sé stesso, l'unico principio che possa determinarlo ad agire è una persistente contraddizione in lui stesso»⁴⁵. Come la natura si rende fenomenica solo negando la propria attività, così l'Io deve contraddirsi continuamente per sviluppare l'identità tra io soggettivo e io oggettivo, la cui sintesi finale conduce all'autocoscienza. È questa, secondo Schelling, «l'infelicità di ogni esistenza», per la quale «il soggetto non può arrivare a possedersi *come* ciò che esso è; giacché appunto nel rivestirsi di sé diventa un altro»⁴⁶. Così, se l'infelicità della natura, per così dire, si mostra nell'impossibilità di farsi oggetto in un unico prodotto definitivo, l'infelicità dell'Io consiste nell'impossibilità d'identificarsi pienamente con sé stesso, poiché ogni volta che l'Io s'intuisce in uno dei suoi stadi evolutivi, il suo sviluppo raggiunge un livello superiore. Ma proprio l'incapacità della sintesi è condizione dell'essere dell'Io, come per la natura lo era l'infinita costruzione di sé, «giacché o esso si lascia com'è, e allora è come nulla; o esso si riveste, e allora è diverso e dissimile da sé».

4. L'unità come dissoluzione

È solo nell'ultimo capitolo del *Sistema dell'Idealismo trascendentale* che all'Io è data la possibilità di un'intuizione che ponga fine al processo contraddittorio del suo sviluppo. Tale è la contemplazione dell'opera d'arte, la quale, in quanto frutto di un'attività in cui «l'io è cosciente secondo la produzione,

⁴⁴ *Idem, Sistema dell'idealismo*, cit., p. 119.

⁴⁵ *Ivi*, p. 153.

⁴⁶ *Idem, Lezioni monachesi*, cit., p. 119. Già il terzo principio del «concetto della filosofia trascendentale» implicava questa conseguenza. Parlando dell'identità di soggettivo e oggettivo, Schelling afferma infatti che «nell'atto di voler spiegare questa identità, devo già averla tolta», cfr. *idem, Sistema dell'idealismo*, cit., p. 53.

privo di consapevolezza quanto al prodotto»⁴⁷, mostra in un unico oggetto la sintesi di conscio e inconscio, soggettivo e oggettivo.

Come abbiamo visto, dalle *Lettere filosofiche* fino ai primi capitoli del *Sistema*, la possibilità di raggiungere una sintesi definitiva era perennemente negata sia alla natura, sia allo spirito cosciente. Infatti, solo il reiterarsi del conflitto permetteva lo sviluppo di entrambi i volti dell'Assoluto. Ora, invece, all'Io viene concesso il «sentimento di un'infinita armonia» proprio grazie alla risoluzione di quella «contraddizione apparentemente insolubile»⁴⁸ che aveva accompagnato lo sviluppo della coscienza sin dal suo «passato trascendentale».

Negli anni seguenti alla pubblicazione del *Sistema* la soppressione della contraddizione non sarà più prerogativa dell'arte, ma diventerà il compito stesso della filosofia. Per esempio, nell'*Esposizione del mio sistema filosofico*, pubblicato nel 1801, la filosofia non dovrà più mostrare l'identità di soggettivo e oggettivo nella loro opposizione, quanto piuttosto nella loro «indifferenza», visibile dal punto di vista dell'«In sé»⁴⁹. In altri termini, decisivo non è più lo sviluppo della coscienza a partire dalla dialettica di ideale e reale, ma il mostrare la sostanziale illusorietà di ogni opposizione, dal momento che «la vera filosofia consiste nella dimostrazione che l'Identità assoluta (l'Infinito) non sia mai uscita fuori di sé stessa»⁵⁰. In questo modo né l'oggettivo, né il soggettivo sono veramente tali: è solo una differenza quantitativa, fenomenica, a determinarli in questo modo.

Nel *Primo abbozzo*, come abbiamo visto, «costruire la natura» consisteva nel mostrare il perenne ricostituirsi della contraddizione tra prodotto e produzione. Ora, invece, la «costruzione», se è considerata rispetto a qualcosa di diverso della stessa identità assoluta, è distruzione»⁵¹, ossia soppressione di ogni opposizione. Così, se nel *Sistema* «la produzione artistica è messa in moto dalla contraddizione iniziale fra l'attività inconscia e l'attività conscia»⁵² nell'*Esposizione* è l'identità a essere «l'originario», e tutto ciò che è «fuori di essa [...] è niente»⁵³. Se la risoluzione della contraddizione nel *Sistema* risultava pur sempre da una processualità contraddittoria, nella filosofia dell'identità ogni cosa è già da sempre l'Identità assoluta.

Nel momento in cui la coscienza incontra un punto d'arresto nel suo sviluppo, alla filosofia non resta che contemplare l'assoluta Identità. Venuta

⁴⁷ *Ivi*, p. 551. Il binomio conscio e inconscio, ovviamente, rispecchia i poli di libertà e necessità, spirito e natura, gli stessi che hanno occupato gli opposti costitutivi del cammino della coscienza.

⁴⁸ *Ivi*, p. 559.

⁴⁹ *Idem*, *Darstellung meines Systems der Philosophie (Zeitschrift für spekulative Physik*, 1801) trad. di E. Ferri, *Esposizione del mio sistema filosofico*, Laterza, Bari 1923, p. 11.

⁵⁰ *Ivi*, p. 18.

⁵¹ P. Szondi, *La poetica dei generi*, cit., p. 266.

⁵² L. Pareyson, *L'estetica di Schelling - corso di estetica a.a. 1963-64*, Giappichelli, Torino 1963-1964, p. 10.

⁵³ F. Schelling, *Esposizione*, cit., p. 28.

meno la dialettica del tragico, anche «l'uomo come soggetto»⁵⁴ scompare dal sistema. Coscienza, filosofia e tragicità riconfermano così il loro legame indissolubile e contraddittorio, poiché proprio risolvendo il conflitto in unità esse trovano la loro dissoluzione.

⁵⁴ A. Massolo, *Schelling e l'idealismo*, p. 161.

Il tragico e la comunicazione

Kierkegaard fra tragedia greca e cristianesimo

Nicola Ramazzotto

Introduzione

Kierkegaard nutre verso il tragico un interesse profondo. Tale interesse è riconoscibile lungo la sua intera produzione letteraria e, in particolare, nell'uso della polifonia di pseudonimi, che impersonano più punti di vista.

Qui ci si propone di esaminare il tema del tragico kierkegaardiano intersecandolo con un'altra tematica che è sottesa a tutta la produzione del filosofo danese, quella della comunicazione. Le opere di Kierkegaard sono divise in tre grandi classi: quelle autografe, quelle pseudonime e quelle "metadirette", che affrontano proprio questo tema: *Sulla mia attività di scrittore*¹ e il *Punto di vista sulla mia attività di scrittore*. In questi testi, Kierkegaard spiega: «la mia produzione *nel suo complesso* è religiosa dall'inizio alla fine». Il problema qui posto è quello di comunicare il cristianesimo in quanto esperienza di esistenza: sorge però il paradosso, poiché, nell'ottica kierkegaardiana, il cristianesimo non può essere pensato, tanto che in *Timore e tremore* si arriva ad affermare che «la fede comincia appunto là dove il pensiero finisce»².

Dove non c'è pensiero non ci può essere parola e ciò che non può essere pensato non può essere neppure comunicato. Tuttavia non è solo il cristianesimo a creare dubbi di questo tipo per quanto riguarda la pensabilità e la comunicabilità: problemi simili si incontrano anche nell'affrontare il tragico. Come dice Szondi: «Al culmine dello sguardo all'interno della struttura del tragico, il pensiero ricade su sé stesso»³. Anche in questo caso, il pensiero fallisce nel suo tentativo di concettualizzare qualcosa che non permette di lasciarsi racchiudere in un universale e la ragione si trova bloccata forse che si oppongono al suo tentativo di unificare e di definire in un concetto. Le difficoltà che nascono dalla pensabilità del tragico si ripercuotono direttamente anche sulla sua comunicabilità: se scrivere del cristianesimo rappresenta l'impossibile lotta per comunicare ciò che è oltre il pensiero, ora è da vedere quali forme di contatto tra esseri umani sono possibili per il protagonista

¹ Per uno sguardo complessivo sulla questione degli pseudonimi e sulla partizione degli scritti di Kierkegaard, cfr. l'introduzione di A. Scaramuccia a S. Kierkegaard, *Om min Forfatter-Virksomhed* (1851), trad. di A. Scaramuccia, *Sulla mia attività di scrittore*, ETS, Pisa 2006.

² S. Kierkegaard, *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio* (1843), trad. di C. Fabro, *Timore e tremore*, BUR, Milano 2010, p. 78.

³ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 64.

della tragedia. Il problema della comunicazione si declina così in due direzioni, quella che porta verso il tragico e quella che porta verso il religioso; si tratta di capire come queste due tematiche, caratterizzate da questi punti in comune, si snodino attraverso le principali opere di Kierkegaard, in modo da delinearne le essenziali differenze per quanto riguarda l'origine, lo sviluppo e infine l'esito del problema.

A tal fine, questo testo è diviso in tre sezioni: la prima analizzerà il tragico e la sua comunicabilità in ambito estetico attraverso la figura di Antigone contenuta nel saggio sul tragico antico e moderno in *Enten-Eller*: si ripercorrerà brevemente la sua riscrittura in chiave moderna e ci si interrogherà sul concetto di segreto. Nella seconda parte si utilizzerà invece la figura di Abramo contenuta in *Timore e tremore* e si porrà un diretto confronto tra eroe tragico, demoniaco e cavaliere della fede, mostrando le diversità tra comunicazione interumana e quella creatore-creatura. Infine passeremo a un testo che Kierkegaard pubblica a proprio nome: *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*. Qui sarà possibile avere uno sguardo diretto sul cristianesimo per scoprire come esso mandi in cortocircuito il rapporto tra pensiero, comunicazione e silenzio. Si aprirà così la strada verso una soluzione che, ponendosi su un superiore piano d'esistenza, risolve la contraddizione tragica, svuotandola di ogni significato e annichilendola.

1. Antigone: il tragico riflesso e la comunicazione negata

Tra le carte che compongono la prima parte di *Enten-Eller*, si trova un breve «saggio di ricerca frammentaria»⁴ intitolato *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*: il fittizio autore è A., pseudonimo che corrisponde a un *Aesthetiker*⁵. Il problema affrontato in questo saggio «non è tanto il rapporto fra il tragico antico e moderno», piuttosto il tentativo è quello di «mostrare come le caratteristiche del tragico antico possano essere assunte dentro il tragico moderno in modo da mettere in luce la vera essenza della tragedia»⁶. A tal fine A., pseudonimo adottato dall'autore in questo testo, abbozza un'analisi sul tragico, per come esso era nell'antichità e secondo la forma che ha invece assunto nel mondo moderno.

Secondo un procedimento dialettico⁷, A. mostra come il concetto di tra-

⁴ S. Kierkegaard, *Enten-Eller, Et Livs-Fragment* (1843), trad. di A. Cortese, *Enten-Eller*, Adelphi, Milano 2008, vol. II p. 17.

⁵ Sul termine *Aesthetiker*, al confine tra esteta ed estetologo, cfr. P. D'Angelo, *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2004, p. 7 e p. 119. Sulla storia della parola nei dizionari danesi, cfr. E. Rocca, *Tra estetica e teologia, Studi kierkegaardiani*, ETS, Pisa 2004, p. 35.

⁶ S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., vol. II p. 21.

⁷ A proposito del concetto di dialettica in questo testo, in costante riferimento a Hegel, cfr. *ivi*, pp. 20-21.

gico sia sorto nel mondo greco e come il suo successivo sviluppo, pur differenziandosi dalla sua origine, non segni una rottura con essa, ma piuttosto «arricchisca il concetto»⁸ di una nuova determinazione che esso stesso si è dato. Già da questo breve accenno è possibile notare come il linguaggio qui utilizzato richiami l'estetica hegeliana: proprio Hegel è l'interlocutore privilegiato per il confronto tra mondo antico e mondo moderno e, conseguentemente, tra arte classica e arte romantica⁹. Kierkegaard organizza dapprima un'analisi teorica del tragico e delle differenze tra antico e moderno per poi applicarlo alla riscrittura della tragedia di Antigone; qui si analizzeranno le differenze che secondo Kierkegaard separano antichità e mondo cristiano e ricaveremo gli elementi che ci permetteranno di capire come il tragico antico si possa riflettere in quello moderno, per poi intrecciarli coi problemi della comunicabilità e del segreto.

Edipo ha ucciso la Sfinge e liberato Tebe, meritandosi il titolo di eroe; ma egli è anche l'oggetto dell'ira degli dei, poiché ha ucciso suo padre e si è unito a sua madre. A questo punto A. inizia a modificare la tragedia antica con l'intento di renderla moderna: Edipo non muore, nessuna piaga imperversa sulla città che, anzi, vive rigogliosa sotto la guida del suo re. Solo Antigone è a conoscenza delle colpe del padre, tanto che ella ignora persino se egli fosse consapevole delle conseguenze dei suoi gesti.

La giovane donna rimane così all'interno di un paradosso insanabile: non può comunicare ciò che sa e non lo può fare proprio per amore del padre. L'eroina rimane l'unica custode di questo segreto, al quale dedica la propria esistenza. L'ultima speranza per uno sbocco esterno del suo segreto viene meno quando Edipo muore, lasciandola in mezzo a un dubbio eterno. Ora la sua vita diventa totalmente proiettata verso l'interiorità, senza che nulla di ciò che la agita possa trasparire dai suoi gesti esteriori: il segreto che ella custodisce la costringe a un mutismo dell'anima e la separa essenzialmente dal resto degli uomini. Fino a qui però manca quell'unità nella contraddizione (*Modsigelse*¹⁰), che è la condizione necessaria perché il conflitto diventi *tragico*¹¹: ciò avviene quando alla devozione verso il padre si contrappone

⁸ *Ivi*, p. 19.

⁹ Riguardo all'influenza di Hegel su questo testo, cfr. l'articolo di J. Stewart, *Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of Antigone*, «Persona y derecho», 1998/39. L'altro interlocutore eccellente è Aristotele; a tale riguardo cfr. D. Greenspan, *The Passion of Infinity: Kierkegaard, Aristotle and the Rebirth of Tragedy*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2008.

¹⁰ Kierkegaard utilizza il termine danese *Modsigelse*, traducibile come «contraddizione», preferendolo ad altri che indicano semplicemente il conflitto e o l'opposizione, per rimarcare l'originaria unità delle due forze in gioco. Interessante è, inoltre, vedere che *Modsigelse* è anche un termine che Kierkegaard riprende dalla traduzione di Hegel in Danimarca. A proposito cfr. D. Greenspan, *op. cit.*, pp. 143-148 e Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 45.

¹¹ Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 45. Fino ad ora solo una forza spinge Antigone, ed è la memoria verso il padre: questo può sì essere causa di sofferenza, ma non si può ancora dire tragico.

una forza simpatetica, ovvero l'amore verso un uomo. Quando Antigone si innamora il segreto è minacciato, poiché ella teme di rivelarlo in un momento di debolezza: così, per onorare la memoria del padre, Antigone decide di sacrificare se stessa e la propria passione.

L'uomo, tuttavia, comprende che qualcosa di oscuro impedisce alla giovane di amarlo e si impegna nella disperata lotta per strapparle il suo segreto, finendo però per affondare ancora di più l'amata nel suo dolore. La soluzione si ha quando Antigone comprende che solo tramite la morte potrà ricomporre quella contraddizione: solo nel «soccombere che deriva dall'unità degli opposti e dal ribaltamento dell'uno nell'altro»¹², si può restare fedeli al tragico. Il ribaltamento e la dialettica consiste nel fatto che proprio il gesto che doveva salvarla, il tentativo di strapparle il suo segreto, è quello che la condanna a morte.

Ora, per mano di chi ella cade? Per quella del vivo o per quella del morto? In un certo senso per quella del morto, [...] nella misura in cui il ricordo del padre è la ragione della sua morte; in un altro senso per quella del vivo, nella misura in cui il suo amore infelice è l'occasione affinché il ricordo la uccida¹³.

La differenza essenziale tra mondo antico e moderno risiede nel diverso rapporto che lega singolo e universale: mentre «il mondo antico non aveva la soggettività riflessa in sé»¹⁴ e «l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali»¹⁵, la modernità «ha perduto tutte le determinazioni sostanziali»¹⁶, e il soggetto si è infine riflesso entro di sé e ha acquisito autonomia propria.

In quanto si è detto si nota come il testo assuma «movenze hegeliane»¹⁷: Kierkegaard ha in mente soprattutto il passaggio tra dramma antico e dramma moderno¹⁸ nelle *Lezioni di Estetica*¹⁹ e la figura di Antigone nella *Fenomenologia dello spirito*²⁰. Secondo Hegel, ripreso da A., nel mondo antico l'autocoscienza, in quanto termine medio tra sostanza e singolo²¹, è solamente particolarizzata, mai individuale²²: per questo il soggetto è separato dalla

¹² Cfr. *ivi*, p. 75.

¹³ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. II p. 50.

¹⁴ *Ivi*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 31.

¹⁷ E. Rocca, *Kierkegaard*, Carocci, Roma 2012, p. 105.

¹⁸ Cfr. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), trad. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 299-302.

¹⁹ Cfr. E. Rocca, *Kierkegaard*, cit., p. 105, oltre che J. Stewart, *Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of «Antigone»*, cit., pp. 14-15.

²⁰ Cfr. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008, pp. 295-309.

²¹ Cfr., *ivi*, p. 294.

²² Cfr., *ivi*, p. 307.

sostanza, di cui diventa semplice forma pura²³. Il singolo esiste solo perché ha al suo inizio e come suo fine la sostanza e la virtù diventa la vita dell'universale per l'universale²⁴. Così Hegel sintetizza in un'immagine:

La coscienza etica [...] ha bevuto dalla coppa della sostanza assoluta l'oblio di ogni unilateralità dell'essere per sé, dei suoi scopi e dei suoi concetti peculiari, e nel contempo ha annegato in quest'acqua stigia ogni essenzialità sua propria e ogni autonomo significato della realtà effettiva oggettiva²⁵.

Ogni parzialità viene annichilita nell'universale: il soggetto in quanto tale non è ancora sorto. Questa è la differenza essenziale dal mondo moderno: mentre «il mondo antico non aveva la soggettività riflessa in sé»²⁶ e «l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali»²⁷, la modernità «ha perduto tutte le determinazioni sostanziali»²⁸, e il soggetto si è infine riflesso entro di sé e ha acquisito autonomia propria.

Mutato il rapporto tra individuo e sostanza, anche la dialettica tra libertà e responsabilità trova un nuovo equilibrio. Nel mondo greco il singolo non ha mai in sé l'intera responsabilità dei gesti che compie, poiché il suo fine è sempre dettato dall'universale: da questo lato l'azione assume un tratto di passività. Questo aspetto è individuato da Kierkegaard come il momento epico del dramma, con una definizione che richiama lo sviluppo delle arti poetiche in Hegel²⁹. Da Hegel, inoltre, Kierkegaard riprende un altro punto fondamentale per comprendere la colpa greca, quello di «Fato»; questo è la terribile necessità che tutto inghiotte nella sua semplicità³⁰ e in Kierkegaard diviene la nota di fondo immutabile di ogni vita greca.

Così Antigone non compie una decisione puramente autonoma, ma alla volontà del singolo si mescola la passività del fato; la colpa diviene propriamente tragica solo nel momento in cui è presente questa ambiguità estetica che oscilla tra innocenza e colpa:

Per provare la pena, la colpa tragica deve oscillare fra la colpa e l'innocenza; ciò per cui la colpa penetra nella sua coscienza, dovrà essere sempre una determinazione della sostanzialità. Ma dato che per provare la pena la colpa tragica deve avere una tale indeterminatezza, la riflessione non dovrà essere presente nella sua infinitezza³¹.

Una tale riflessione porterebbe infatti l'uomo al di fuori della dimensione

²³ Cfr., *ivi*, p. 309.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 297.

²⁵ *Ivi* p. 309.

²⁶ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. II, p. 24.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 31.

²⁹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., p. 293.

³⁰ Cfr. *idem*, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 307.

³¹ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., p. 37.

tragica, conducendolo nella modernità, nella totale autonomia del soggetto che è responsabile anche dei propri errori. Ma questo, secondo A., significherebbe la fine della rappresentabilità artistica della colpa che, divenendo peccato, assumerebbe una determinazione etica e non più estetica. Nel mondo greco la colpa è oggettiva e sostanziale, mentre nella modernità diventa anch'essa qualcosa di soggettivo e riflesso. Ma se il tragico risiede nell'equilibrio di colpa e innocenza, come è possibile ricreare il tragico nell'epoca della totale responsabilità dell'uomo di fronte al suo peccato?

La distinzione tra immediatezza e riflessione in antico e moderno si riscontra anche quando si voglia andare a vedere come la dialettica di dolore e tragico si sviluppi storicamente. Nel mondo antico, la sofferenza assume la forma della pena (*Sorg*): un'astratta e indeterminata nostalgia «la cui origine si perde nell'oscurità ed incoscienza»³². Si tratta di un sentimento “superficiale”, poiché lo spirito greco non distingue tra “interno” ed “esterno”³³ e tutto diventa universale, comunicabile ed evidente: la pena esige manifestazione e apertura al sostanziale.

Diversamente, il dolore (*Smerte*) è un sentimento che nasce dalla riflessione sulla sofferenza e dalla presa di coscienza del proprio stato, esso è essenzialmente moderno e privatamente individuale. Per questo motivo è quindi «invisibile per uno spettatore»³⁴ in modo tale che l'interno risulterà incommensurabile con l'esterno. L'Antigone antica è quindi caratterizzata dalla pena, che risulta tragica proprio nel suo lato di innocenza e passività, dal momento che la sua colpa è il riflesso dell'odio degli dei verso il padre. Ella non è del tutto innocente, la qual cosa provocherebbe fastidio e non pietà³⁵: la sua colpa deve essere compresa nel suo momento sostanziale come un «crimine della stirpe»³⁶ correlato al destino del padre.

Per quanto riguarda l'Antigone moderna, il tragico antico è mantenuto in quanto riflesso attraverso la soggettività. Come ha notato Greenspan:

La tragedia moderna introduce la soggettività nell'equazione tragica, dividendo le forze oggettive della famiglia, della politica razionale, di un dio o di un insieme di dèi e un altro, ecc., contro se stesse nello spazio riflessivo della coscienza individuale³⁷.

La scena della tragedia non è più la *polis*, ma l'interiorità dell'animo di Antigone e la sua colpa non sono più conseguenza di un'azione ma un

³² E. Rocca, *Kierkegaard*, cit., p. 105.

³³ Cfr. *ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. *ibidem*. Kierkegaard qui riprende la definizione di Aristotele, secondo la quale la tragedia deve suscitare terrore e pietà: qualora l'eroe fosse completamente innocente, al posto del terrore nascerebbe nello spettatore il fastidio di vedere rappresentato un uomo giusto perire. A questo proposito cfr. D. Greenspan, *op. cit.*, pp. 70-95 e 140-158 e cfr. Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 2006, 1453a

³⁶ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. II, p. 39.

³⁷ D. Greenspan, *op. cit.*, p. 154 (trad. mia).

conoscere. Esternamente, agli occhi di tutti, Antigone è una figlia devota e una donna onorevole, al contrario, internamente, ella custodisce il segreto come una madre custodisce il proprio figlio nel grembo: ecco perché lo pseudonimo afferma che Antigone, in riferimento al padre, è una «virgo mater»³⁸ del segreto.

In questo modo la pena, originata dall'essere involontariamente venuta a conoscenza delle azioni del padre, si trasforma gradualmente in dolore: da qui l'angoscia di Antigone. L'angoscia è un sentimento della riflessione³⁹, che permette al soggetto di assimilare la propria pena e di trasformarla in dolore. Il movimento dell'angoscia è tuttavia interminabile e non permette all'individuo di distaccarsi dal proprio dolore, poiché esso non trova soluzione: Antigone non saprà mai se il padre ha agito per propria intenzione o se sia stato trasportato dal fato. La pena che le deriva da Edipo rimane sempre presente nell'eterno movimento dell'angoscia e la costringe sempre di più a riflettersi entro di sé, precludendole ogni manifestazione. L'angoscia si potrebbe definire come il «cattivo infinito»⁴⁰ della pena, che non compie la propria infinita riflessione e non sublima così in puro dolore etico, ma rimane in un eterno circolo nel quale si muove senza risolversi.

In questo senso la pena antica si mantiene nell'età della riflessione e il tragico trova il proprio posto nel mondo del peccato. L'equilibrio tra colpa e innocenza è preservato e il conflitto tra sostanzialità e individualità permette la collisione delle due forze contrapposte⁴¹.

Resta da vedere come tutto questo si intersechi col problema della comunicazione. La nuova Antigone vive l'intera sua esistenza nel segreto⁴². Come mostra Ettore Rocca⁴³, il segreto non è la semplice assenza, ma piuttosto la negazione della comunicazione, che nel suo obbligare in modo assoluto si trasforma in un atto di violenza e di dominio sul prossimo. Contrariamente alla libertà, che è sempre comunicante⁴⁴, il segreto è chiusura, rifiuto dell'altrità e ostinazione.

³⁸ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. II, p. 42.

³⁹ Kierkegaard mostra come il linguaggio stesso mostri che l'angoscia sia una determinazione della riflessione: si dice infatti "io mi angoscio" per qualcosa. Cfr. S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. II p. 38.

⁴⁰ Cfr. G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), trad. di V. Verra, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, UTET, Torino 1981, §93-94, p. 275.

⁴¹ Questo trova ulteriore conferma nel fatto che queste due istanze non sono più entrambe determinate sostanzialmente, ma lo scontro è tra due forze simpatetiche entrambe legate all'amore: la prima, quello verso il padre, sostanziale, la seconda, quello verso Emone, soggettiva.

⁴² In generale sul segreto nella produzione kierkegaardiana, cfr. E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., pp. 33-47.

⁴³ *Ivi*, pp. 33-34.

⁴⁴ Kierkegaard utilizzava spesso il gioco di parole tra la comunicazione e la comunione come sacramento: quest'ultimo rappresenta infatti l'atto di accogliere la divinità entro di sé e quindi di entrare in una comunione comunicante con Dio.

Per questo motivo, Kierkegaard paragona lo sguardo dell'angoscia verso il dolore a quello dell'amante verso l'amato: perché il dolore riflessivo è geloso, non vuole condividersi – «Ad Antigone non passa per la mente che qualcuno possa provare il suo dolore»⁴⁵. Se come diceva Goethe «Ogni tragico si fonda su una opposizione non riconciliabile. Non appena tale ricomposizione si profila [...] il tragico viene meno»⁴⁶, l'uomo non vuole risolvere il proprio dramma, ma, tramite l'angoscia, vuole restare eternamente presso di esso per provare la propria fedeltà. Sempre secondo Rocca, «il tragico moderno si rivela essere l'espressione del segreto»⁴⁷ di cui Antigone diventa sposa fedele. L'uomo moderno si rinchiude in sé stesso e nel proprio segreto, rifiutando l'universale della ragione e del linguaggio: l'individuo intraprende la lotta titanica per bastarsi da sé, ponendosi contro un sostanziale verso il quale si rivolta. Così facendo però il singolo non può che soccombere, perciò Antigone trova infine la morte:

Quel vigore, quel coraggio che in tal modo vogliono essere creatori della propria fortuna, sì creatori di sé stessi, sono un'illusione e perdendo il tragico [antico n.d.A.] la nostra epoca trova la disperazione⁴⁸.

L'etico in quanto tale, poiché fa uso degli universali e del pensiero, non è in grado di rendere conto dell'esperienza del singolo in quanto singolo. La rottura tra individuo e universale trova la propria espressione suprema nella vicenda tragica, la quale porta alla luce questo squilibrio fondamentale. Il pensiero, nella propria autonomia, pretende di rendersi superiore alla tragedia, nel momento in cui il singolo è levato nell'universale: così facendo, però, non riconosce l'abisso esistenziale che il singolo continua a possedere per sé. La soluzione che si prospetta a questo conflitto moderno tra singolo e sostanza non potrà essere un nostalgico ritorno alla tragedia, né la forza della ragione moderna con la sua etica autofondantesi, ma è il religioso:

In un certo senso, perciò, è una misura ben appropriata da parte della nostra epoca il voler rendere l'individuo responsabile di tutto, ma il guaio è che essa non vi s'impegna abbastanza [...]; essa è stata abbastanza presuntuosa da disdegnare le lacrime della tragedia [antica n.d.A.], ma è anche abbastanza presuntuosa da voler fare a meno della misericordia. E che è pur la vita umana [...] quando si tolgano queste due cose? O la melanconia del tragico, o la profonda pena e la profonda gioia della religione⁴⁹.

⁴⁵ S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., vol. II, p. 43.

⁴⁶ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1843), trad. it. di A. Vigliani, Einaudi, Torino 2008 citato in P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 33.

⁴⁷ E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 41

⁴⁸ S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., vol. II p. 26.

⁴⁹ *Ivi*, p. 28.

2. Abramo: il silenzio della comunicazione infinita

Dopo il grande successo di *Enten-Eller*, Kierkegaard pubblica nel 1843 *Timore e tremore*, una «lirica dialettica»⁵⁰ composta dal fittizio Johannes de Silentio. Già dal titolo e dal nome dello pseudonimo si può intuire l'orizzonte dell'opera: «timore e tremore» è un'espressione paolina⁵¹ che rende evidente lo spostamento del contenuto dall'estetica al problema del cristianesimo. Tuttavia Johannes è anche il nome dello *Aesthetiker* delle prime carte di *Enten-Eller*, che si trasforma qui in *De Silentio*.

La connessione tra estetica e religione è da comprendere come un tentativo «demoniaco»⁵² nel quale Johannes De Silentio tenta, fallendo, di tradurre la lingua divina in lingua umana, ossia di avere un'espressione estetica del religioso. Ma cosa differenzia Abramo dal tragico antico⁵³ e dal tragico demoniaco della modernità?

Gli dei si oppongono alla partenza della flotta achea verso Troia: avvisato da Calcante, Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia per placare la furia divina e salvare le sorti del suo popolo. Agamennone è la rappresentazione perfetta dell'eroe della tragedia antica: il suo movimento consiste nel levare la propria singolarità per entrare nell'universale. La virtù dell'eroe consiste nel sacrificare il proprio desiderio personale a favore dell'unico fine che è la *polis*, la sostanza universale rispetto alla quale l'individuo e i suoi scopi sono un accidentale senza valore.

Il messaggio del Dio coinvolge Agamennone non come singola persona, ma come re, identificandolo col ruolo politico che ricopre. Egli nasconde il proprio dolore, ma ha comunque dei confidenti: il sacrificio di Ifigenia ha uno scopo politico e lo spettacolo, pur portando alle lacrime, è perfettamente razionale, così che quando lo spettatore guarda il re, l'occhio trova riposo su di lui. Diversamente Abramo. Egli entra in un rapporto personale con l'Assoluto, non ha bisogno di intermediari⁵⁴: il messaggio di Dio lo coinvolge nel suo intimo⁵⁵, ovvero come padre di quel figlio che proprio Dio gli ha donato. Abramo e Agamennone sono chiamati entrambi a sacrificare il proprio figlio⁵⁶, ma se l'eroe tragico può avere il supporto del popolo, dell'universale per il quale sacrifica la propria individualità, Abramo deve innalzarsi in quanto singolo al di sopra del generale ed entra così nel paradosso:

⁵⁰ Il titolo originale infatti è *Timore e tremore. Una lirica dialettica di Johannes De Silentio*.

⁵¹ Cfr. II Cor., 7, 16.

⁵² E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 97.

⁵³ Per quanto riguarda il tragico antico, seguendo Kierkegaard, si è deciso di utilizzare come figura-tipo l'Agamennone della *Ifigenia in Aulide* di Euripide, cfr. Euripide, *Ifigenia in Aulide*, trad. di F. Ferrari, in *Ifigenia in Aulide-Ifigenia in Tauride*, BUR, Milano 1988.

⁵⁴ Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 125.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 86.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 83.

Infatti la fede è questo paradosso, che il Singolo è più alto del generale però, si badi bene, in modo che il movimento si riprende; il Singolo quindi, dopo essere stato nel generale, ora come Singolo esso si isola come più alto del generale⁵⁷.

Kierkegaard delinea così, in maniera definitiva, la differenza tra eroe tragico e cavaliere della fede: il primo rinuncia al proprio desiderio privato per il dovere universale, l'altro deve rinunciare a entrambi: se il cavaliere della fede ha già compiuto il movimento dell'eroe perdendo la propria individualità immediata, ora deve rinunciare anche al suo dovere "politico", e con esso a ogni compassione. Infatti, dal momento che il singolo rinuncia a ogni mediazione e agisce in opposizione al generale, diventa *skándalon* per il pensiero⁵⁸, si rende assolutamente incomprensibile: uno spettatore esterno che osservasse Abramo non avrebbe modo di comprendere ciò che lo spinge ad uccidere Isacco. Abramo infatti non parla, *non può* parlare. Seguendo Ettore Rocca:

Ogni comunicazione richiederebbe proprio quel pensiero che qui è sospeso. Abramo tace [...] anche se parlasse non sarebbe capito: la lingua umana è possibile solo tramite gli universali. [...] la lingua di Abramo è alle orecchie umane silenzio⁵⁹.

Abramo parla la lingua di Dio⁶⁰, «parla in lingue»⁶¹. Dopo il tramonto della greicità e della sua sostanza assoluta⁶², il singolo in quanto singolo acquisisce dignità autonoma, ponendosi di contro all'universale. Non rimane che il silenzio:

Se vado più avanti, allora io inciampo sempre nel paradosso, in quello divino e demoniaco poiché il silenzio è l'uno e l'altro. Il silenzio è la seduzione del diavolo e più si tace e più il demone diventa terribile, ma il silenzio è anche la mutua intesa tra la divinità e il singolo⁶³.

Il demoniaco⁶⁴ è uno stato della vita essenzialmente moderno: dopo che la sostanza semplice si mostra come una vuota astrazione, il singolo sorge e fa il suo ingresso nel mondo romantico-cristiano. Fino a quando non si entra nel campo della fede, la contraddizione moderna secondo la quale l'individuo è isolato rispetto alla sostanza può assumere due forme: la prima è il comico, in quanto «ogni personalità isolata diventa sempre comica con il fatto che vuol far valere la sua accidentalità di fronte alla necessità del processo»⁶⁵.

⁵⁷ *Ivi*, p. 80.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 81.

⁵⁹ E. Rocca, *Kierkegaard*, cit., p. 128.

⁶⁰ Cfr. E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 95.

⁶¹ *Atti degli apostoli* 1:15 e 2:1-6.

⁶² Per Kierkegaard è evidente l'impossibilità di un ritorno a una nuova sostanzialità: le uniche alternative nel mondo moderno sono ironia, demoniaco e fede.

⁶³ S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 118.

⁶⁴ Anche l'Antigone moderna è a tutti gli effetti un esempio di demoniaco, così come la leggenda di Agnese e Tritone raccontata in S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., pp. 125-130.

⁶⁵ S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., vol. II, p. 23.

Quando, però, il singolo rinuncia non solo alla lingua dell'ironia, ma alla parola stessa, rinchiudendosi così nel proprio silenzio, ci troviamo di fronte al demoniaco. Il singolo si fa valere puramente come singolo, negando ogni verità all'universale contro il quale si ribella con l'arma del silenzio: il demoniaco rifiuta ogni manifestazione e contrappone ad essa la propria chiusura (*Indesluttethed*). Si arriva così a quella «ostinazione»⁶⁶ dell'uomo moderno che vuole essere creatore assoluto del proprio destino, in modo che l'intera realtà ricada sotto il suo arbitrio⁶⁷.

Il demoniaco è la non libertà che vuole chiudersi in sé. [...] Il demoniaco non si chiude con qualcosa, ma rinchiude se stesso, e in questo risiede la profondità di questo fenomeno dell'esistenza, che la non libertà rende prigioniera se stessa⁶⁸.

Tuttavia, al Singolo in quanto tale manca la forza per poter farsi valere come Assoluto e il suo tentativo è destinato al fallimento. Così, esattamente come Antigone, il demoniaco sconta la propria *hybris* con la morte.

L'unica soluzione contro questa chiusura e gravità dell'animo è l'apertura totale, non più però verso una sostanza astratta che neghi la libertà e la verità del singolo, ma verso una vera universalità che sia capace di entrare in relazione con ciascuno individuo in quanto individuo, ovvero la parola divina.

[Il demoniaco n.d.A.] sarebbe il Singolo il quale come Singolo è più alto del generale. Il demoniaco ha la stessa proprietà del divino, cioè che il Singolo può entrare in un rapporto assoluto con esso. Questa è l'analogia, la controparte di quel paradosso di cui stiamo parlando⁶⁹.

Il tema della comunicazione, come si è accennato, è la discriminante per comprendere la differenza tra demoniaco e cavaliere della fede: entrambi compiono il movimento della rassegnazione infinita, constatando il dolore della contraddizione tra finito e infinito, tra individuo e assoluto. Tuttavia, se il demoniaco rimane all'interno di questa «contraddizione sofferente»⁷⁰, tentando titanicamente di sostituirsi all'universale, il cavaliere della fede compie un ulteriore passo, quello di aprirsi a un'alterità con la quale comunica individualmente. Abramo è chiamato da Dio personalmente senza che oracoli o sacerdoti fac-

⁶⁶ Citato in E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 24.

⁶⁷ Secondo Kierkegaard la figura per eccellenza che riassume questo titanismo è Faust, protagonista dell'opera omonima di Goethe, cfr. J. W. Goethe, *Faust*, trad. di F. Fortini, *Faust*, Mondadori, Milano 2012, a questo proposito Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., pp. 139-144.

⁶⁸ Citato in E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., pp. 24-25.

⁶⁹ S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 128.

⁷⁰ *Idem*, *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift til de Philosophiske Smuler* (1846), trad. di C. Fabro, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, in *Opere*, Sansoni, Firenze 1972, p. 545. Questa è la definizione che Kierkegaard dà del tragico nelle *Briciole di filosofia*, ed è anche quella su cui si concentra Szondi quando nel suo *Saggio sul tragico* si interessa di Kierkegaard. Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 44.

ciano da intermediari, obbedisce senza esitazioni all'ordine che gli è imposto; il cavaliere della fede impara dal tragico antico l'obbedienza e dal demoniaco moderno la capacità di rapportarsi in modo individuale con l'Assoluto.

Si mostra così la differenza tra il silenzio demoniaco e il silenzio religioso: se nel tragico moderno, una volta che il destino è riflesso nella soggettività individuale «occultamento e manifestazione sono libera azione dell'eroe della quale egli è responsabile»⁷¹ così che il silenzio diventa una *scelta*, per il cavaliere della fede esso è invece una *necessità*. In virtù dello squilibrio tra finito e infinito, quando Abramo si apre alla comunicazione infinita che va oltre il generale del linguaggio, egli rinuncia allo stesso tempo alla parola finita della ragione interumana. Abramo «è e resta per tutta l'eternità un paradosso, inaccessibile per il pensiero»⁷², poiché «ogni pensiero è universale, e dunque, se si provasse a pensare ed esprimere questo paradosso, si universalizzerebbe tanto il singolo quanto l'assoluto, riportandoli entrambi all'immanenza del pensiero»⁷³.

L'uomo moderno è escluso dal mondo dell'etica, poiché la sostanza che univa il popolo si è sciolta in determinazioni soggettive: per questo motivo l'esempio di Abramo resta un *unicum*⁷⁴: egli non era eterogeneo con l'etico, ma *ha scelto* di sovraordinarsi ad esso. Al contrario, l'uomo contemporaneo può diventare cavaliere della fede solo passando attraverso l'esperienza demoniaca del peccato: per questo deve cercare altrove nuovi maestri che lo portino a comprendere il valore di quel silenzio che si fa obbedienza e che già Abramo aveva sperimentato. La caratterizzazione di questi nuovi maestri nella fede si trovano ne *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*.

3. *Il giglio e l'uccello: esprimersi nell'ascolto*

Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo appartiene alle opere che Kierkegaard pubblica a proprio nome ed è definito come una raccolta di «discorsi di devozione»⁷⁵. L'obiettivo non è dunque quello di dimostrare, ma di *edificare*: il punto di vista del cristianesimo è qui dato come acquisito e si tratta di fatto di un lungo commento a *Matteo 6, 24-34*: in questo passo del Vangelo, durante il discorso della montagna, Gesù invita i discepoli a prendere esempio dal giglio e l'uccello, i quali, senza preoccupazioni, vivono nella gioia e nella bellezza. Kierkegaard procede dividendo l'insegnamento del giglio e

⁷¹ S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 114.

⁷² *Ivi*, p. 81.

⁷³ E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 89.

⁷⁴ Sull'unicità di Abramo e sul paradosso di un esempio che non si può seguire, cfr. E. Rocca, *Kierkegaard*, cit., pp. 93-94.

⁷⁵ Il titolo originale infatti è *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo. Tre discorsi di devozione*. S. Kierkegaard, *Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen* (1849), trad. di E. Rocca: *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*, Donzelli, Roma 2011.

dell'uccello in tre momenti fondamentali: silenzio, obbedienza e gioia.

Il tema del silenzio è portato avanti tramite una dicotomia tra il giglio e «il poeta»⁷⁶. Il poeta ricerca il silenzio per distaccarsi dalla chiacchiera del mondo e invidia al giglio la sua leggerezza e spensieratezza; tuttavia, il poeta non «prende sul serio»⁷⁷ il Vangelo e *dispera* di poter effettivamente essere come il giglio: il poeta è assimilabile al tragico demoniaco moderno, è un animo disperato, «in frantumi»⁷⁸, gravato da pesantezza dell'animo. Infatti:

Il poeta non può intendersi con il Vangelo. Perché a fondamento della vita del poeta c'è proprio il disperare di poter diventare ciò che si desidera; e questa disperazione genera il desiderio. Ma «il desiderio» è l'invenzione dello sconforto⁷⁹.

Il poeta è figlio della disperazione e trova conforto solo nel pianto, non ricerca la soluzione alle proprie contraddizioni ma vi si immerge. Il poeta che così apparentemente sembrava cercare il silenzio finisce per trovare solo lamentazioni e lacrime.

Qui risiede la diversità col giglio: esso è un «silenzioso maestro» che insegna a tacere, prendendo sul serio il messaggio del Vangelo. Il silenzio del giglio è una conquista, un'arte che si ottiene: infatti se il parlare è ciò che distingue l'uomo dall'animale, è altrettanto vero che per questo motivo solo l'uomo può in senso pieno tacere. Tacere è la nuova immediatezza, il silenzio oltre il linguaggio, così come il cristianesimo è la fede oltre al pensiero: «così religiosamente, si giunge all'inizio [...] a ritroso. L'inizio non è ciò con cui si inizia, ma ciò a cui si giunge; e vi si giunge a ritroso. L'inizio è quest'arte di *diventare* silenziosi»⁸⁰.

Il silenzio è la condizione necessaria per essere presenti a sé stessi, così da saper accogliere senza esitazioni l'istante in cui l'alterità, la parola di Dio, si dà a noi: il silenzio si caratterizza come ascolto. L'obbedienza discende direttamente dall'ascolto: obbedire è *ob-audire*, prestare ascolto. Quando, nel silenzio assoluto, il singolo ascolta la parola di Dio, ha esperienza dell'assoluta sproporzione tra l'Incondizionato e sé, così che la scelta in favore dell'Incondizionato deve a sua volta essere incondizionata.

Resta da vedere in che modo questo silenzio e questa obbedienza possano trasformarsi in gioia: questa conclusione si dimostrerà anche come una soluzione al problema del tragico e al paradosso che lega silenzio, ascolto e comunicabilità.

Il tragico antico «è cieco»⁸¹: l'apparente soluzione che trova riposo nell'universale si dimostra essere semplicemente una consolazione che non scioglie la contraddizione. Il conflitto tragico non può infatti essere risolto *immanen-*

⁷⁶ *Ivi*, p. 33.

⁷⁷ *Ivi*, p. 35.

⁷⁸ *Ivi*, p. 33.

⁷⁹ *Ivi*, p. 34.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

⁸¹ *Idem*, *Timore e tremore*, cit., p. 113.

temente, poiché proprio del tragico è il paradosso per cui ogni tentativo di salvezza si trasforma in annientamento⁸²: questo vale sia per l'antico, basti pensare all'*Edipo Re*, sia per il moderno, quando Emone invece di salvare Antigone la conduce verso la morte.

Il tentativo demoniaco di soluzione del tragico è altrettanto fallimentare: volendo rinunciare a ogni consolazione interumana, il singolo si chiude in se stesso e si sostituisce titanicamente all'assoluto, fallendo e perendo. La soluzione al problema del tragico è legata alla sua comunicabilità: entrambi i tentativi precedenti falliscono, perché tanto la contraddizione non può essere risolta, quanto non può neppure essere comunicata. Nel caso dell'antico la comunicazione non permette all'individualità di esprimersi e il singolo in quanto singolo non ha diritto di parola; nel caso del moderno invece, i muri dell'animo che il demoniaco crea per separarsi da ogni alterità costringono l'individuo a un mutismo che diventa segreto. Anche quando il demoniaco parla, si fa poeta e non abbandona la propria individualità, né il proprio dolore, infatti il poeta è «un uomo infelice che nasconde profonde sofferenze nel cuore, ma le cui labbra sono fatte in modo che se il sospiro, se il grido sopra vi scorre, suonano come bella musica»⁸³. Il poeta, così come A., vive dell'eterna eco del dolore ed è figlio di un desiderio frustrato. Il tragico antico e il tragico moderno non possono trovare la soluzione alla propria contraddizione, perché il nodo dialettico che è dietro a ogni conflitto tragico non può in alcun modo essere sciolto. Se il dolore non può essere tolto, si può però imparare dal giglio e dall'uccello come affrontarlo.

Anzitutto, tramite il silenzio, il singolo impara a cogliere l'istante nella sua immediatezza: l'individuo impara a stare presso di sé e scopre la propria radice nell'anima immortale secondo la quale è in comunione con Dio e la sua immutabilità. Il singolo, ormai straniero dai rumori del mondo, prende atto della sua chiamata all'eternità e a questa concentra tutto sé stesso. Così facendo, le pene del mondo terreno non scompaiono, ma ci «si libera da ciò che rende la sofferenza più pesante: la partecipazione fraintendente degli altri [...] dal gran parlare di sofferenza [...] dal peccato di impazienza e tristezza»⁸⁴.

Diversamente dal poeta, che cerca negli altri uno specchio per rappresentarsi il proprio dolore, il giglio e l'uccello non gridano, ma insegnano a tacere, in modo che la pena non si renda immensa a causa del suo eterno riflettersi. «Per il giglio soffrire è soffrire, né più né meno. [...] allora la sofferenza diventa [...] per quanto possibile piccola»⁸⁵. Questa sofferenza trova poi riposo nella gioia incondizionata che deriva dall'essere eternamente presenti in sé stessi e aperti all'istante: «Il giglio e l'uccello vivono solo un giorno, [...] eppure sono la gioia, perché [...] sono davvero OGGI, sono presenti a sé

⁸² Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 79.

⁸³ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, cit., vol. I, p. 73.

⁸⁴ *Idem*, *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*, cit., p. 40.

⁸⁵ *Ivi*, p. 41.

stessi in questo “oggi”»⁸⁶. Nell’incondizionata apertura all’assoluto, il singolo impara a caricare su Dio tutte le pene del mondo: ciò che non era possibile per la ragione diventa possibile a Dio e il tragico, in quanto elemento finito, viene annichilito una volta gettato nell’infinità della misericordia.

Ecco che si mostra infine il paradosso tragico. La parola e il pensiero, spesso considerati come la massima espressione dell’apertura interpersonale del singolo, si mostrano come aventi l’unico fine nell’eterno e solipsistico riflettersi dell’io in sé stesso o, nell’antichità, come strumenti di potere dell’universale per impedire al singolo di emanciparsi e trovare espressione. Al contrario, il silenzio diventa, tramite l’ascolto, apertura alla comunicazione con una alterità assoluta. Il pensiero ricade su sé stesso quando è messo alla prova dal tragico e mostra i suoi limiti e la sua impotenza: in quanto cosa finita, il pensiero umano non è in grado di sciogliere i nodi del tragico e finisce anzi per immergere ancor di più l’uomo nel suo dolore. La ragione mostra la necessità di qualcosa che la superi: l’unica “soluzione” al tragico, che non risolve la contraddizione, ma che la annega nella propria infinità è, infine, Dio.

⁸⁶ *Ivi*, p. 69.

Rappresentazioni tragiche della libertà in Machiavelli e Milton

Valentina Serio

Introduzione

Jean-Pierre Vernant ha rilevato l'efficacia del motto eracliteo, *ethos anthropoi daimon*, nel condensare il significato profondo della tragedia. In particolare, tale efficacia risiede nel duplice significato che esso veicola: «affinché vi sia tragedia, il testo deve poter significare allo stesso tempo: nell'uomo, ciò che vien chiamato demone è il suo carattere – e all'inverso: nell'uomo ciò che si chiama carattere è in realtà un demone»¹. *Ethos* e *daimon* rappresentano dunque le due coordinate entro le quali si definisce l'individualità tragica, e dalla loro concomitanza si produce quella peculiare tensione che sostanzia il carattere specificamente tragico, la sua problematicità.

Inoltre, attraverso tale prospettiva, è possibile porre in evidenza la questione – centrale in molte rappresentazioni tragiche – del principio di causalità nell'agire umano, ovvero l'individuazione del principio che in ultima istanza le determina.

Tuttavia, l'ammissione della concomitanza di *ethos* e *daimon* nel prodursi dell'azione è possibile solo per il pensiero mitico: successivamente, il pensiero dialettico ha scisso nettamente i due termini (agente esterno – agente interno) riconoscendoli come contraddittori, e infine, il pensiero cristiano ha assegnato il primato, dal punto di vista morale, alla sola coscienza quale agente "interno".

Ciò nonostante, il problema del rapporto tra autodeterminazione e determinismo conserva un carattere problematico ancora nella tragedia moderna, sebbene assuma una diversa configurazione.

Si pensi, ad esempio, al *Macbeth* shakespeariano. All'inizio del dramma, Macbeth è rappresentato come un personaggio positivo, solo successivamente fuorviato dalla profezia delle *sorelle fatali*, la quale funge da motore della vicenda. Pertanto, si potrebbe identificare nelle streghe la personificazione di una potenza estranea al protagonista ma con un valore dirimente rispetto alle sue vicissitudini. Tuttavia, osservando in velina, è possibile guardare alle streghe come alla proiezione simbolica di una passione, ov-

¹ J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972), trad. di C. Pavanello e A. Fo, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1977, p. 18. Vernant a sua volta sviluppa la sua riflessione a partire dalle considerazioni di Winnington-Ingram, come lo stesso autore chiarisce in questa sede.

vero l'ambizione, il cui seme era già latente nel cuore di Macbeth. La forza numinosa, soprannaturale, può dunque assumere un carattere metaforico, ridefinendo il problema della tensione tragica tra i fattori causali e riconducendolo all'interno della dimensione umana. Il fatalismo finisce così per configurarsi come la lotta della coscienza con le proprie passioni, e il suo soccombervi: l'agente tragico è in qualche modo *agito* da una dimensione che gli è propria, ma che non controlla.

1. *Niccolò Machiavelli e la teoria del riscontro con i tempi*

Una simile tensione strutturale tra autodeterminazione e coercizione può essere ricercata anche al di fuori del terreno più squisitamente letterario e riproporsi nel pensiero filosofico. È questo il caso, ad esempio, della riflessione di Niccolò Machiavelli – «storico, comico, *tragico*»² – sulle forme della libertà umana. A ragione, tanta parte della critica ha riconosciuto l'impronta radicalmente tragica del suo pensiero, che qui si cercherà di far emergere a partire dalla sua posizione circa il libero arbitrio. Benché Machiavelli non sviluppi estensivamente la trattazione di tale problema, pure esso costituisce un motivo precoce e ricorrente nella sua produzione, e il cui rilievo è senz'altro centrale: da esso, infatti, dipende il darsi stesso delle condizioni di possibilità dell'azione politica.

Nella prospettiva machiavelliana, non v'è spazio né per i disegni della Provvidenza, né per l'incombere di un Fato che trascende la storia, informandola. La storia, invece, è fatta dagli uomini, dalla fisiologia delle passioni e dei bisogni, dalle leggi necessarie della natura e dagli esiti impreveduti degli eventi. Già nei *Ghiribizzi al Soderino*, dunque, Machiavelli cerca di risolvere un'apparente *aporia*. Infiniti esempi sembrerebbero dimostrare che una stessa linea di condotta può essere talvolta vincente e talaltra fallimentare, così come due strategie antitetiche possono parimenti risultare efficaci rispetto ad un medesimo fine. Da ciò potrebbe dedursi che l'esito dell'agire umano si pone al di là di ogni studio e previsione, e che gli uomini sono pienamente in balia della Fortuna. In effetti, tale persuasione giustifica l'atteggiamento fatalistico dei più, i quali attribuiscono alle stelle e alla *disposizione de' fati* i rovesciamenti di fortuna.

In realtà, sostiene Machiavelli, ciò che la vulgata ritiene essere il capriccio di una potenza trascendente, di fatto non è altro che un limite della natura umana. Ciascun individuo presenta un'indole peculiare, fondamentalmente immutabile nel tempo, la quale impronta il carattere delle sue azioni: coloro i quali sono più prudenti, tendono a ponderare con attenzione le proprie scelte, mentre, al contrario, i temperamenti più sanguigni agiscono d'impul-

² Machiavelli si firma aggiungendo tali appellativi in una lettera a Guicciardini del 1525.

so. A fronte di un'indole pressoché costante, stanno invece i *tempi e li ordini delle cose*, ovvero le circostanze storiche concrete, le quali sono molteplici e sempre mutevoli. Fintantoché l'*ethos* di ciascuno è adeguato al contesto in cui si trova a operare, e dunque si realizza un *riscontro* tra indole e tempi, le azioni dispiegate hanno un felice esito. Laddove, invece, i tempi mutano, tale consonanza viene meno, e con essa la buona fortuna. Lo scarto che così si produce è condannato a restare incolmabile: anche laddove l'uomo fosse dotato di tanta lungimiranza da comprendere il mutamento che si è verificato attorno a sé, pure non sarebbe in grado di intervenire efficacemente sulla propria natura, alla quale resta fatalmente vincolato.

E veramente chi fussi tanto savio, che conoscessi e' tempi e l'ordine delle cose et accomodassisi a quelle, arebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, e verrebbe ad esser ver che 'l savio comandassi alle stelle et a' fati. Ma perché di questi savi non si truova, avendo li uomini prima la vista corta e non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la fortuna varia e comanda a li uomini e tiegli sotto el giogo suo³.

L'uomo è pertanto schiacciato tra ciò che nella dimensione dell'oggettività è già dato e continua a costituirsi indipendentemente da lui, e dall'impossibilità di «cangiar persona»⁴, ovvero di cambiare a piacimento la propria natura, come fosse una maschera.

Da questo punto di vista, sembra possibile riconoscere nella riflessione machiavelliana sull'agire umano qualcosa di analogo alla tensione eraclitea tra *ethos* e *daimon* vista inizialmente: il destino dell'uomo sta sì nel suo carattere, ma, allo stesso tempo, il limite che gli è connaturato è tale da condannarlo a subire il proprio *ethos* alla stregua di una coercizione esterna – un *daimon*, che assume le sembianze di una «diva crudel»⁵, ovvero la dea Fortuna. Tuttavia, mentre nella versione mitica dello *ethos anthropoi daimon* è il demone a eccedere l'*ethos* dell'individuo (senza distinguersene necessariamente), qui lo scarto che si produce tra i due poli è tutto interno all'individuo.

Machiavelli, per quanto profondamente disilluso rispetto a un preteso libero arbitrio, pure non esclude che vi siano grandi individualità che con la propria «virtù eccessiva»⁶, eroica, hanno saputo forzare i vincoli imposti dalla natura umana, mitigando così i colpi della fortuna. E tuttavia, non si sono sottratti al comune destino degli uomini, e hanno dovuto infine soccombere alle leggi della storia e al proprio *ethos*.

Eppure, proprio a partire da questa amarissima riflessione sulla libertà

³ N. Machiavelli, *Ghiribizzi al Soderino*, (1786) in *Opere*, vol. 2, Einaudi, Torino 1997-2005, pp. 137-138.

⁴ *Idem*, *Di Fortuna*, v. 112, in *Capitoli*, a cura di G. Inglese, Bulzoni, Roma 1981, p. 119.

⁵ *Ivi*, v. 19, p. 116.

⁶ *Idem*, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531), a cura di G. Inglese, BUR, Milano 2011, p. 525.

individuale scaturisce una più alta concezione della libertà politica. Machiavelli mostra sempre la forte consapevolezza che la libertà non è mai un bene scontato, aprioristicamente fruibile, ma dev'essere coscientemente perseguito, coltivato e preservato dal corpo politico. La sua acquisizione, infatti, non è mai definitiva⁷. È sufficiente, ad esempio, che di generazione in generazione si spenga la memoria del prezzo pagato per ottenerla, e così la capacità di comprenderne il valore reale viene meno⁸.

Ancora, Machiavelli sembra intravedere un altro aspetto, controverso, dell'attitudine dei popoli verso la libertà. Infatti, quando un popolo degenera nella più radicata corruzione, può accadere che esso non solo non difenda più il *vivere civile*, che non comprenda il senso autentico della libertà, ma che arrivi persino a desiderare la propria sudditanza. Da questo punto di vista, Machiavelli parrebbe anticipare il concetto canonicamente definito da Étienne de La Boétie come *servitù volontaria*⁹: egli, infatti, non manca di ricordare al suo lettore quanto sia rischioso «voler fare libero un popolo che *voglia in ogni modo essere servo*»¹⁰. Ancora una volta si pongono in una relazione

⁷ Cfr. E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi 1966, p. 730. Negli ultimi decenni sono stata avanzate interpretazioni profondamente diversificate circa la questione del libero arbitrio nel pensiero di Machiavelli. Da un lato, Sebastian De Grazia e Maurizio Viroli hanno sostenuto l'affermazione, da parte del Segretario, del libero arbitrio in senso pienamente cristiano. Alison Brown, similmente, ha argomentato la medesima adesione all'idea di libero volere, tuttavia giustificandola alla luce dell'influenza esercitata su Machiavelli dal *De rerum natura* lucreziano e, più in particolare, del concetto di *clinamen*. Sul versante opposto, Vittoria Perrone Compagni ha invece sostenuto che negli scritti di Machiavelli sia possibile riscontrare l'asserzione del determinismo astrologico, a partire dal quadro della cosmologia aristotelica; Gennaro Sasso e Michele Ciliberto, infine, hanno argomentato la negazione del libero arbitrio a partire dall'antropologia machiavelliana e dalla tensione del Segretario verso un'interpretazione razionale della Fortuna. Scrive Sasso: «L'apparente paradosso per il quale fini diversi possono essere "conseguiti" con mezzi identici, e, al contrario, fini identici con mezzi diversi, ha perciò la sua radice non già nel profondo abisso del consiglio di Dio, non nell'imperscrutabile "necessità" del fato, alla quale anche il dio soggiace, ma in questo limite della natura umana, adatta a certe situazioni, disadatta ad altre, e perciò del tutto incapace di trasformare se stessa con il continuo trasformarsi dei tempi e delle cose». Cfr. A. Brown, *Machiavelli e Lucrezio*, Carocci, Roma 2013, pp. 77-94; M. Ciliberto, *Pensare per contrari*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, pp. 133-154; S. De Grazia, *Machiavelli all'Inferno*, Laterza, Bari 1990; V. Perrone Compagni, *Machiavelli metafisico*, in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli*, Mantova, 1-3 dicembre 2010, a cura di S. Caroti e V. Perrone Compagni, Leo Olschki Editore, Firenze 2012, pp. 223-252; G. Sasso, *Niccolò Machiavelli*, Il Mulino, Bologna 1980, pp. 193-207; M. Viroli, *Machiavelli filosofo della libertà*, Castelvecchi, Roma 2013. Per una risposta puntuale alla tesi avanzata da Brown, cfr. G. Sasso, *Su Machiavelli*, Carocci, Roma 2015, pp. 179-162.

⁸ N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, I.ii, cit., pp. 64-67. Sul valore della memoria nella conservazione dei buoni ordini e delle buone leggi, cfr. *ivi*, III.i, pp. 461-465.

⁹ De La Boétie, *Discours de la servitude volontaire* (1576), trad. di E. Donaggio, *Discorso della servitù volontaria*, Feltrinelli, Milano 2014.

¹⁰ N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, III, UTET, Torino 2007, p. 27. Cfr. ancora N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, cit., III.viii: «E però debbeno i cittadini che nelle republiche fanno alcuna impresa, o in favore della libertà o in favore della tirannide,

problematica i termini di autodeterminazione e coercizione, benché questa volta tale relazione si espliciti su un livello non più individuale ma collettivo.

La *forma* di un governo non è mai un elemento estrinseco rispetto alla *materia* del corpo politico; pertanto, la sussistenza della tirannide si giustifica anche in ragione della connivenza della comunità su cui si esercita¹¹: la passività con cui si sopporta un potere degenerato non dipende dalla ineluttabilità di una condizione dettata dal fato, ma piuttosto è sintomo di una malattia che affligge per intero le membra dello stato, non solo il capo.

Nelle proprie azioni, si diceva, l'uomo dovrà tener conto dei tempi e degli ordini delle cose: per gli individui virtuosi che desiderassero restituire al proprio popolo la libertà, uno dei rischi più grandi e sicura causa di sconfitta è l'isolamento.

2. John Milton: libertà e caduta nelle figure di Satana e Sansone

Motivi per certi versi affini percorrono la produzione politica e letteraria di John Milton, esponente della prima generazione di repubblicani inglesi, nonché attivo sostenitore del *Commonwealth*¹². Milton, infatti, in seguito al processo e all'esecuzione di Carlo I (1649), aveva consacrato la propria penna alla causa della Rivoluzione, ricoprendo inoltre per conto del *Commonwealth* l'incarico di *Latin Secretary*. Nella prospettiva miltoniana, il popolo inglese partecipava in tal modo alla realizzazione del disegno divino, attuando una riforma dello stato intimamente legata alla riforma spirituale, volta a liberare le coscienze dal giogo della superstizione.

Milton, a differenza di Machiavelli, muove dal presupposto per cui l'uomo è un ente per sua stessa natura libero, in quanto creato a immagine e somiglianza di Dio. Una forma di governo che impone agli uomini la soggezione, non può che essere in contraddizione con tale pristina natura, e dipendere unicamente dall'intima corruzione dei popoli.

La soggezione servile istituita nella dimensione politica, infatti, può rea-

considerare il soggetto che egli hanno, e giudicare da quello la difficoltà delle imprese loro. Perché tanto è difficile e pericoloso volere fare libero uno popolo che voglia vivere servo, quanto è volere fare servo uno popolo che voglia vivere libero», cit., p. 494.

¹¹ «Però è bisogno, a volere pigliare autorità in una republica e mettervi trista forma, trovare la materia disordinata dal tempo, e che a poco a poco e di generazione in generazioni si sia condotta al disordine». N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, III.viii, cit., p. 494.

¹² Cfr. C. Brown, *John Milton: a literary life*, Macmillan, London 1995, pp. 118-133; B. Worden, *Literature and politics in Cromwellian England*, Oxford University Press, New York 2007, pp. 155-358. Sul rapporto di Milton con la tradizione repubblicana cfr. D. Armitage, A. Himy, Q. Skinner, *Milton and Republicanism*, Cambridge University Press, New York 1998; J. T. Shawcross, *The Development of Milton Thought: Law, Government, and Religion*, Duquesne University Press, Pittsburg 2008, pp. 49-62.

lizzarsi solo a condizione di una tirannia interiore: un intelletto prostrato da passioni irrazionali non è in grado di desiderare la libertà, che invece ha il suo solo sostegno nella ragione e nella rettitudine. Così, infatti, si apre *The Tenure of Kings and Magistrates*, opera che inaugura la produzione politica di Milton:

Se gli uomini dentro di sé fossero governati dalla ragione, e non consegnassero in generale il proprio intelletto a una doppia tirannia, l'una della tradizione all'esterno e l'altra delle passioni cieche all'interno, capirebbero meglio che cosa significhi favorire e sostenere il tiranno di una nazione. Ma, schiavi dentro di sé, non stupisce che si sforzino tanto di far sì che lo Stato sia governato in conformità a quella perversa norma interiore con cui governano se stessi¹³.

In un modo analogo a quello già incontrato in Machiavelli, Milton istituisce una corrispondenza tra *materia* civile e *forma* di governo, tra un popolo votato, per la propria corruzione, alla servitù e la tirannide. Il servilismo interiore si traduce immediatamente in soggezione esteriore, producendo da sé la disposizione ad accettare e difendere l'azione coercitiva di un sovrano degenerato. Un popolo guidato dalla ragione, invece, riconoscerebbe che la libertà e l'autorità gli appartengono per natura, e che la *delega* di tale autorità al sovrano e ai magistrati non costituisce in alcun modo una rinuncia irrevocabile: «e sicuramente, quando si rinuncia all'obbedienza, in quello stesso momento il re (o la regina) di fatto è deposto»¹⁴.

Un decennio più tardi, con il fallimento dell'esperienza repubblicana e alla vigilia del ripristino della monarchia, Milton ha la forte consapevolezza che quella che si stava perdendo fosse un'occasione irripetibile: il *Commonwealth* sembrava partecipare alla realizzazione di un disegno divino sulla terra, Dio stesso aveva mostrato i segni del suo favore: ma il popolo inglese sembrava ormai pronto a rinunciare ai risultati conseguiti per consolidare la propria libertà, ricadendo nei lacci di una servitù autoinflitta. Tali sono le riflessioni di Milton in *The Ready and Easy Way* (1660), in cui egli si apprestava a pronunciare quelle che sembravano essere «*the last words of our expiring liberty*», in un ultimo, disperato tentativo di scongiurare la restaurazione della monarchia.

Tuttavia, nel 1662 Carlo II recupera il trono, e Milton sperimenta in prima persona quanto sia pericoloso *voler fare libero un popolo che voglia in ogni modo essere servo*¹⁵, soffrendo la prigionia e l'emarginazione; gli anni dell'esclusione sono proprio gli anni in cui Milton compone le sue opere maggiori, il *Paradiso Perduto*, il *Paradiso Riconquistato* e il *Sansone Agonista*.

Si tratta di opere in cui la questione delle forme della libertà umana è assolutamente centrale, e si sposa, di volta in volta, con il problema della teodicea

¹³ J. Milton, *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649), trad. di G. Raimondi, *Uccidere il tiranno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011, p. 28.

¹⁴ *Ivi*, p. 46.

¹⁵ Cfr. *supra*, nota 10.

sul piano religioso, e con quello della libertà civile sul piano politico.

I primi libri del *Paradiso Perduto* sono fortemente dominati dalla figura di Satana, il quale si erge dall'abisso infernale simile a uno splendido eroe dell'epica antica. Com'è noto, attorno a tale personaggio è acceso un annoso e vivissimo dibattito circa il suo effettivo statuto; sono state avanzate letture variegiate, che vanno dall'interpretazione nobilitante d'origine romantica, a quella antitetica che tende a fare di Satana una figura grottesca, finanche comica¹⁶. Non è mia intenzione prendere parte a tali discussioni: il mio rapido riferimento al personaggio miltoniano è limitato alla particolare prospettiva attraverso cui sembrerebbe possibile ricondurre Satana al paradigma tragico qui preso in esame, senza pretese di esaustività. In altri termini, metterò a fuoco alcuni passaggi in cui Satana si trova ad affrontare il problema del rapporto tra libertà e soggezione, tra autodeterminazione e coercizione, mostrando in che misura si realizzi una tensione tra tali poli.

Nel libro I del *Paradiso Perduto*, egli presenta subito se stesso quale campione della libertà, strenuamente difesa contro la tirannia del Cielo.

Prima della caduta, egli aveva infatti raccolto proseliti tra gli angeli accendendo la ribellione servendosi abilmente di una retorica tutta permeata dal motivo del rifiuto della servitù e del perseguimento della libertà stessa: «Davvero noi ci sottometteremo / piegando il collo, davvero sceglieremo di piegare / le ginocchia in un gesto supplichevole? No, non lo vorrete mai [...] se voi / riconoscete d'essere nativi, figli del cielo che mai / prima d'ora nessuno ha posseduto, e se non tutti uguali / certo ugualmente liberi»¹⁷.

Adesso, in uno scenario di esilio e sconfitta, precipitato con il suo esercito in un desolato golfo di fuoco e di tenebra, Satana trae coraggio dalla disperazione, esortando i suoi a ricompattarsi e prepararsi ad una nuova azione. La condizione di assoluta rovina nella quale si trovano parrebbe non smorzare tale indomita aspirazione, la quale ne risulta piuttosto rinvirgita:

Hail, horrors, hail,
Infernal world, and thou, profoundest hell,
Receive thy new possessor: one who brings
A mind not to be changed by place or time.
*The mind is its own place, and in itself
Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n*¹⁸.

¹⁶ Sul dibattito attorno alla figura di Satana si veda J. Carey, *Milton's Satan*, in *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 131-146. Sulla figura di Satana in relazione al genere epico, cfr. B. K. Lewalski, *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Form*, Princeton University Press, Princeton 1985, pp. 3-78.

¹⁷ J. Milton, *Paradise Lost* (1667), V.787-788, 790-92, trad. di R. Sanesi, *Paradiso Perduto*, Einaudi, Torino 1992, pp. 249-251.

¹⁸ *Ivi*, I.250-255, pp. 18-19; «E a voi salute, orrori / mondo infernale; e tu, profondissimo inferno, ricevi / il tuo nuovo possidente: uno che tempi e luoghi / mai potranno mutare la sua mente. / *La mente è il proprio luogo, / è può fare in sé un cielo dell'inferno, un inferno del*

Nella prospettiva delineata da Satana, il potere di autodeterminazione della coscienza è in grado di imporsi sulla stessa dimensione dell'oggettività. Nessun condizionamento esterno, infatti, può scalfire il dominio dello spirito, il quale ha facoltà di far scaturire da se stesso le forme della propria esistenza: tale facoltà non può che apparire tanto più potente, quanto più ha occasione di manifestarsi e dar prova di sé all'interno di un contesto ostile e arduo.

Ancora una volta, si esprime l'idea per cui la libertà non è un bene scontato, ma richiede di essere consapevolmente costruita e difesa, anche a costo di rinunciare agli agi e alle mollezze che spesso si accompagnano a una condizione servile. Tale principio è enunciato ancor più chiaramente dal demone Mammone nel corso dell'assemblea stigia (l. II). Costui esclude sin da subito la possibilità di chiedere perdono al Monarca celeste, per mezzo di un nuovo voto d'obbedienza a un sovrano detestato

Let us not then pursue,
By force impossible, by leave obtained
Unacceptable, though in heav'n, our *state*
Of splendid vassalage, but rather seek
Our own good from ourselves, and from our own
Live to ourselves, though in this vast recess,
Free and to none accountable, *preferring*
Hard liberty before the easy yoke
*Of servile pomp*¹⁹.

Gli angeli ribelli, dunque, difendono il carattere auto-fondativo della libertà, in ciò misconoscendone, tuttavia, quella che ne era la fonte prima e autentica, ovvero Dio.

Non avendo perduto del tutto la propria virtù, l'anelito che li muove è autentico, così come autentica è la fiducia tributata al proprio comandante; allo stesso tempo, le loro menti sono a tal punto ottenebrate dal peccato da non riuscire a comprendere le mire effettive di Satana.

Tuttavia, è egli stesso a mettere a nudo i propri pensieri in un monologo nel libro IV, nel quale dibatte con se stesso le ragioni della sua ribellione, dimostrando un altissimo livello di profondità psicologica. In questo passaggio, dopo aver attraversato il regno del Caos, lo vediamo giungere agli estremi confini dell'Eden, il cui splendore suscita in lui amarissimi ricordi. Nel corso delle proprie riflessioni, Satana ammette di essere stato mosso alla disobbedienza dall'orgoglio e dall'ambizione, e che, trattato da Dio come

cielo». Corsivi miei.

¹⁹ *Ivi*, II.249-257, pp. 63-65; «E quindi guardiamoci bene / dal ricercare con forza impossibile, oppure con non meno / inaccettabile assenso, un simile stato di *splendida / dipendenza* da lui, sia pure in cielo, e piuttosto cerchiamo / il nostro proprio bene da noi stessi, e viviamolo / liberamente, anche se chiusi in quest'ampio recesso, / senza doverne rendere alcun conto, poiché *preferiamo / la dura libertà al più facile giogo di un lusso servile*». Corsivi miei.

una creatura prediletta, la propria ingratitudine fosse del tutto ingiustificata. Il rifiuto dell'obbedienza, dunque, non era stato – e non avrebbe potuto esserlo – realmente suscitato da un genuino desiderio di libertà, poiché questa gli era già stata pienamente donata dal Padre, al pari di tutte le creature razionali.

Ancora, egli si spinge a scandagliare a fondo le radici della propria perdizione, non riuscendo a trovare altri responsabili che se stesso: neppure il favore particolare di cui aveva goduto, infatti, poteva dimostrarsi sufficiente a giustificare l'insorgere dell'ambizione cui aveva ceduto.

Nay cursed be thou, since against his thy will
 Chose freely what it now so justly rues.
 [...] *Which way I fly is hell; myself am hell;*
 and in the lowest deep a lower deep
 still threat'ning to devour me opens wide,
 to which the hell I suffer seems a heav'n.
 [...] But say I could repent and could obtain
 By act of grace my former state; how soon
 Would highth recall high thoughts, how soon unsay
 What feigned submission swore²⁰.

Satana, dunque, è sospinto con spietata lucidità a riconoscere nella propria natura, nel proprio *ethos*, la radice di un uso perverso del libero volere. Così, scopre se stesso ineluttabilmente schiavo della propria *hybris*, che lo incatena ad un abisso dal quale non può fuggire. Viene in tal modo drammatizzato lo scarto che si produce tra una soggettività pienamente razionale, e il dominio di passioni e inclinazioni che, pur appartenendole, la eccedono, sfuggendo al suo controllo. Realizzando compiutamente il principio di autodeterminazione, Satana vi soccombe, votandosi infine alla disperazione eterna: che egli ne sia consapevole autore, infine, è decisivo ai fini della teodicea.

Se, come appena visto, Satana è una guida mendace, un falso liberatore oppresso da una tirannia interiore, specularmente opposto è invece il caso di Sansone: un uomo eletto da Dio, promesso a grandi imprese e alla liberazione di Israele, ora accecato e ridotto in catene dai nemici.

Figura tratta dal Libro dei Giudici, egli è rappresentato nella tragedia *Samson Agonistes* nella fase della sua prigionia imposta dai nemici Filistei. Pur muovendo dal materiale biblico, Milton introduce *ex novo* nella suc-

²⁰ *Ivi*, IV.71-72, 75-78, 93-96, pp.156-157; «Ma no, maledetto piuttosto / Tu che liberamente scegliesti la tua volontà / Contro la sua volontà, e così giustamente ti rammarichi. / [...] *Perché dovunque fugga è sempre inferno: sono io l'inferno;* / e nell'abisso più fondo un altro abisso / ancora più profondo si spalanca, e minaccia / di divorarmi, e a confronto l'inferno che subisco / mi sembra essere un cielo. / [...] Ma anche ammettendo che io possa pentirmi, e ottenere / Per un atto di grazia il precedente stato: / con che rapidità l'altezza mi potrebbe indurre / di nuovo a più alti pensieri, con che rapidità sarei sospinto / a contraddire il finto giuramento della sottomissione?». Corsivi miei.

cessione degli episodi narrati nelle Scritture²¹ una – per così dire – ideale discesa agli Inferi, attraverso la quale Sansone esplora a fondo la dimensione del peccato e della disperazione, riuscendo infine a recuperare il contatto col divino e con esso la strada per un estremo atto di redenzione e liberazione.

È interessante notare come nello svolgimento dell'opera nessuna azione effettiva trovi rappresentazione: l'azione drammatica, infatti, è tutta interna alla coscienza di Sansone, e si dispiega attraverso il confronto tra il protagonista e una serie di figure significative: il padre Manue, la moglie ripudiata Dalila, il gigante Harafa, l'interazione con il Coro.

Inoltre, accanto all'assenza di un vero e proprio intreccio, occorre ricordare che l'esclusivo canale di fruizione della tragedia designato dall'autore è la lettura, e non la rappresentazione scenica. L'effetto così conseguito è quello di consentire una diretta interiorizzazione della lotta spirituale combattuta da Sansone²². Può così prodursi quel processo di catarsi che Milton riprende da Aristotele e rielabora nel paratesto – una apologia *Della specie di poema drammatico chiamato tragedia*:

la tragedia, come veniva composta anticamente, è sempre stata considerata più grave, più morale e più profittevole d'ogni altro poema; e perciò fu detto da Aristotele che *essa ha il potere di purgare la mente dalla pietà, dalla paura e dal terrore e simili passioni, suscitandole: vale a dire di temperarle e ridurle alla giusta misura con una specie di diletto, mosso dalla lettura o dal vedere queste passioni ben imitate*. [...] Perciò i filosofi e altri tra i più gravi scrittori, come Cicerone, Plutarco, e altri, citano di frequente i poeti tragici, sia per adornare che per illustrare il loro discorso²³.

Se da un lato Milton si serve dell'autorità dei Padri della Chiesa e dei filosofi morali per rivendicare la dignità del genere tragico, dall'altro parrebbe avvalersi di tale genere per restituire in tutto il suo carattere problematico il tema della libertà umana, proprio in ragione del potenziale esplicativo della tragedia.

Pur tenendo ferma la fede del libero arbitrio, infatti, Sansone è presentato nel suo interrogarsi sulla possibilità che la missione divina e il dono ricevuto per attuarla potessero costituire un limite o un condizionamento rispetto alla propria capacità di autodeterminazione. Mentre Sansone assume pienamente su di sé la responsabilità della propria caduta, determinata dall'aver ceduto

²¹ *Giudici*, 13-16. Nella Bibbia, infatti, si passa senza soluzione di continuità dall'imprigionamento alla realizzazione della vendetta, consumata nel giorno delle festività in onore dell'idolo Dagon.

²² W. Chernaik, *Tragic freedom in "Samson Agonistes"*, in «The European Legacy», 2012/2, pp. 197-211.

²³ Sulla ripresa della definizione aristotelica di *tragedia* cfr. L. Russ, «Milton's aristotelian experiments: tragedy, Lustratio, and 'Secret refreshings' in *Samson Agonistes* (1671)», in «Milton Studies», 2011/52, pp. 221-261.

J. Milton, *Samson Agonistes* (1671), trad. di M. Lombardi, *I nemici di Sansone*, Bompiani, Milano 1943, p. 85. Corsivi miei.

alle suppliche di Dalila, pure lamenta la sproporzione tra la possanza straordinaria di cui Dio lo aveva dotato, e la scarsa saggezza:

God, when He gave me strength, to show withal,
 how slight the gift was, hung it in my hair.
 But peace! I must not quarrel with the will
 Of highest dispensation, which herein
 Happ'l'y had ends above my reach to know²⁴.

Un dono fragilissimo, dunque, ma che allo stesso tempo sembra aver schiacciato Sansone. Egli, inoltre, aveva sì sposato una donna filisteo, appartenente al popolo nemico, ma giustifica tale scelta in quanto sollecitata da una oscura e più alta ispirazione. Lo stesso stridore tra la gloria passata, le grandi profezie di cui era oggetto, e la miseria presente, alimentano il senso di disperazione e di abbandono. Quanto più in profondità egli tenta di comprendere il proprio destino, le dinamiche della propria vicenda, tanto più la sua ragione finisce con lo smarrirsi su di un terreno insondabile. Può essere l'operato divino ingiusto o in contraddizione con i suoi stessi editti? «Ma ora mi respinge, come uno sconosciuto, e m'abbandona a quei nemici che io, per suo comando, avevo provocati»²⁵.

Ancora, egli vive, accanto al paradosso di una forza vulnerabile, del ruolo di liberatore ridotto in catene, l'isolamento e l'ostilità dimostratagli dagli Israeliti. In effetti, il fallimento nella sua missione non è imputabile alla sua sola umana fragilità e al peccato in cui è incorso. Benché agisse col crisma dell'elezione divina, egli non viene seguito dai suoi compatrioti; e quando il Coro gli rammenta che, nonostante la sua sollecitudine, Israele sopportasse ancora il giogo filisteo, Sansone richiama la responsabilità degli stessi israeliti «che vedendo le gesta che Dio aveva compiute servendosi di me solo contro i loro oppressori, non le vollero riconoscere, o non apprezzarono l'offerta della liberazione»²⁶.

Milton riprende ancora una volta il motivo della *servitù volontaria*:

But what more oft, in nations grown corrupt
 And by their vices brought to servitude,
 Than to love bondage more than liberty,
 bondage with ease than strenuous liberty,
 and to despise, or envy, or suspect
 Whom God hath of his special favor raised
 As their deliverer? If he augh begin,

²⁴ J. Milton, *Samson Agonistes*, cit., vv. 58-62, in *The Annotated Milton: Complete English Poems*, Bantam Classics, New York 1999, p. 752. «Quando Dio mi diede la forza, per mostrare allo stesso tempo quanto fragile fosse il dono, la fece dipendere dai miei capelli. Ma non più; non debbo insorgere contro la suprema volontà dispensatrice, che forse così seguiva un suo scopo che è al di sopra di me comprendere» *I nemici di Sansone*, cit., p. 90.

²⁵ *Ivi*, p. 116.

²⁶ *Ivi*, p. 98.

how frequent to desert him, and at last
to heap ingratitude on worthiest deeds;²⁷

Similmente, nel confronto col gigante Harafa, accusa:

I was no private but a person raised
With strength sufficient, and command from Heav'n,
to free my country. *If their servile minds.*
Me their deliverer sent would not receive,
but to their masters gave me up for nought,
*th' unworthier they. Whence to this day they serve*²⁸.

Sansone arriva a disperare del perdono divino, e i fumi della melancolia offuscano ai suoi occhi qualsiasi valore della vita terrena: per questo, egli giunge a rifiutare la proposta del padre Manue che lavorava per ottenere col denaro il riscatto dalla prigionia. Sono infine il pentimento e la fermezza d'animo che preparano il cuore di Sansone ad accogliere una nuova, intima forza, e il conforto divino, che giunge inaspettato a risollevarlo. Nel giorno in cui si svolge la narrazione drammatica, i Filistei sono intenti a celebrare con feste e giochi l'idolo Dagone, per ringraziarlo della loro vittoria su Sansone. Quando il pubblico ufficiale lo raggiunge per condurlo ad esibirsi al teatro in prove di forza, Sansone comprende che gli viene così offerta l'occasione per portare a compimento la propria missione. Facendo crollare l'intero edificio in cui egli si ritrova assieme ai suoi nemici, egli ricorre al sacrificio di sé per distruggere l'oppressore e offrire un'estrema occasione di liberazione al proprio popolo: «A Israele ha lasciato onore e libertà, se soltanto troverà l'ardire di approfittare di questa occasione»²⁹.

In conclusione, Machiavelli e Milton sviluppano delle significative riflessioni sui caratteri della libertà umana e sui suoi limiti. Certamente, i due autori muovono da prospettive profondamente differenti: l'uno, inscrivendosi in un orizzonte di pensiero tutto mondano, l'altro muovendosi sul terreno di una religiosità profonda e sofferta. Tuttavia, affini sono le istanze d'ordine politico cui rispondono, così come affine è il paradigma tragico che innerva le rispettive posizioni, sostanziato della ferma coscienza del rapporto conflittuale tra autodeterminazione e determinismo.

²⁷ J. Milton, *Samson Agonistes*, cit., vv. 268-276, cit., p. 761; «Ma quale cosa più comune, nei popoli corrotti e ridotti in servitù dai loro vizi, che amare la schiavitù più della libertà, la schiavitù tranquilla più della strenua libertà: e disprezzare, o invidiare o sospettare colui che Dio, per sua speciale grazia, ha suscitato a liberarli? Se egli inizia un'impresa, quanto spesso lo abbandonano; e infine coprono d'ingratitude le sue gesta più degne» *I nemici di Sansone*, cit., p. 99.

²⁸ *Ivi*, vv. 1211-1216, p. 799; «Non ero un privato cittadino, ma un uomo suscitato con forza sufficiente, dal volere del cielo, a liberare la mia patria. *Se quelle anime schiave non mi vollero riconoscere come loro liberatore*, ma mi consegnarono ai loro padroni senza compenso, *tanto più si dimostrarono indegne: e per questo servono ancora*», p. 144.

²⁹ *Ivi*, p. 150.

Bibliografia generale delle opere citate

- Adorno Theodor W., Skoteinos oder wie zu lesen sei (1963), trad. di G. Zanotti, *Skoteinos ovvero come si debba leggere*, in *Tre studi su Hegel*, introduzione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 2014.
- Id., *Parataxis* (1963), trad. di E. De Angelis, *Paratassi in idem, Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1961) trad. di E. De Angelis, *Tentativo di capire Finale di partita* in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Negative Dialektik* (1966), trad. di C. A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970.
- Id., *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt 1970.
- Agamben Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982.
- Aristofane, *Le Rane* in *Commedie*, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano 1998.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Armitage David, Himy Armand, Skinner Quentin, *Milton and Republicanism*, Cambridge University Press, New York 1998.
- Barale Alice, *Più vicino di qualunque cosa [si] pensasse di dirne»: Benjamin, Rang e i giganti*, «Rivista italiana di Filosofia del Linguaggio», 2014/2, pp. 1-13.
- Beckett Samuel, *Fin de partie/Endgame* (1955-57), trad. di C. Fruttero, *Finale di partita*, in Id., *Teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994.
- Id., *Watt* (1953), trad. di C. Cristofolini, SugarCo, Milano 1978.
- Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974-.
- Id., *Goethes Wahlverwandschaften* (1922), trad. di E. Ganni, *Affinità elettive*, in: *Opere complete*, vol 1: *Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 523-589.
- Id., *Das Passagen-Werk* (1927-40), trad. cit., *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, vol. 9, Einaudi, Torino 2008.
- Id., *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1916), trad. cit., *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Opere complete*, vol. 1: pp. 177-280.
- Id., *Hugo von Hofmannsthal , Der Turm* (1928), trad. cit., *La torre di Hugo von Hofmannsthal* , in *Opere complete*, vol. 3: *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010, pp. 30-33.

- Id., *Hugo von Hofmannsthal*, *Der Turm* (1926), trad. cit., *La torre di Hugo von Hofmannsthal*, in *Opere complete*, vol. 2: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, pp. 382-385.
- Id., *Trauerspiel und Tragödie* (1916), trad. di E. Ganni, *Trauerspiel e tragedia*, in *Opere complete*, vol. 1: pp. 173-176.
- Id., *Schicksal und Charakter* (1919), trad. cit., *Destino e carattere*, in *Opere complete*, vol. 1: pp. 452-458.
- Id., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), trad. cit., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Opere complete*, vol. 1: pp. 281-295.
- Id., *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, trad. cit., *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. 2: pp. 69-268.
- Id., *Ursprung der deutschen Trauerspiels* (1928), trad. di F. Cuniberto, a cura di G. Schiavoni, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.
- Id., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), trad. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Briefe (1892-1940)*, in *Gesammelte Briefe*, a cura di Scholem e Adorno, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt 1978.
- Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.
- Birkenhauer Theresia, *Legende und Dichtung. Der Tod der Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Vorwerk, Berlin 1996.
- Braungart Wolfgang, *Walter Benjamin, Stefan George und die Frühgeschichte des Begriffs der Aura. Anmerkungen mit Blick auf die Geschichte des fotografischen Portraits*, in «Castrum Peregrini», 1997/230, pp. 38-51.
- Brown Alison, *Machiavelli e Lucrezio*, Carocci, Roma 2013.
- Brown Cedric C., *John Milton: a literary life*, Macmillan, London 1995.
- Buck-Morss Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1989.
- Ead., *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977.
- Calderón de La Barca Pedro, *La vida es sueño* (1635), trad. di D. Puccini con introd. di A. Baldissera, *La vita è sogno*, Garzanti, Milano 2014.
- Carey John, *Milton's Satan*, in *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Cassin Barbara, *L'effet sophistique* (1995), trad. di C. Rognoni, prefazione di G. Dalmaso, *L'effetto sofisticato. Per un'altra storia della filosofia*, Jaca Book, Milano 2002.
- Chernaik Warren, *Tragic freedom in "Samson Agonistes"*, in «The European Legacy», 2012/2, pp. 197-211

- Ciliberto Michele, *Pensare per contrari*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.
- D'Angelo Paolo, *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2004.
- Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (1977), trad. di B. Concolino Mancini: *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche Editrice, Parma 1994.
- Dastur Françoise, *Hölderlin. Tragédie et modernité*, Encre Marine, Fougères 1992.
- De Grazia Sebastian, *Machiavelli all'Inferno*, Laterza, Bari 1990.
- Eckermann Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1843), trad. di A. Vigliani, Einaudi, Torino 2008.
- Eschilo, *Tragedie e frammenti*, a cura di G. e M. Morani, Einaudi, Torino 1987.
- Esslin Martin, *Dionysos's Dianoetic Laugh* (1986), trad. it. di E. Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso* (1986), in S. Beckett, *Teatro completo*.
- Euripide, *Ifigenia in Aulide*, trad. di F. Ferrari, in *Ifigenia in Aulide-Ifigenia in Tauride*, BUR, Milano 1988.
- Fenves Peter, *The messianic reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford University Press, 2011.
- Id., *Measure for measure. Hölderlin and the place of Philosophy* in autori vari, *The solid letter. Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, 2004, pp. 25-43.
- Ferber Ilit, *Philosophy and Melancholy. Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2013.
- Ferrarin Alfredo, *Il pensare e l'io*, Carocci, Roma 2016.
- Freud Sigmund, *Trauer und Melancholie* (1915), trad. di C. L. Musatti, *Lutto e melancolia*, in *Opere complete*, vol. 8: 1915-17, Boringheri, Torino 1976, pp. 102-120.
- Fo Dario, *L'amore e lo sgbignazzo*, Guanda, Parma 2007.
- Garelli Gianluca, *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015.
- Id., *La filosofia del tragico: nuove forme di un'antica discordia*, in «Nuova informazione bibliografica», VIII/1, 2011.
- Id. (a cura di), *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Mondadori, Milano 2001.
- Garin Eugenio, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi 1966.
- Gentili Carlo e Garelli Gianluca, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Gide André, *Journal 1889-1939*, Pléiade Gallimard, Parigi 1948.
- Givone Sergio, *Nilismus und tragisches Denken*, in *Das Tragische: Dichten als Denken*, a cura di M. Menicacci, Winter, Heidelberg 2016.
- Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, trad. di F. Fortini, *Faust*, Mondadori, Milano 2012.
- Greenspan David, *The Passion of Infinity: Kierkegaard, Aristotle and the Rebirth of*

- Tragedy*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2008.
- Guerra Gabriele, *Figure della comunità poetica in Walter Benjamin lettore di Stefan George*, «Studi Germanici», 2013/2.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), trad. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Id., *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad.it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
- Id., *Wissenschaft der Logik* (1831), trad. di A. Moni, rivista da C. Cesa, *Scienza della logica*, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 2004.
- Id., *Epistolario I. 1785-1808*, trad. di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983.
- Id., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), trad. di V. Verra, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, UTET, Torino 1981.
- Hofmannsthal Hugo von, *Ein Brief* (1902), trad. di C. Magris, *Lettera di Lord Chandos*, BUR, Rizzoli 1985.
- Hölderlin Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1799), trad. di L. Balbiani, *Iperione o l'eremita in Grecia*, Bompiani, Milano 2015.
- Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 2004.
- Id., *Grund zum Empedokles* (1799), trad. di L. Balbiani, *L'ode tragica...*, in *La morte di Empedocle*, Bompiani, Milano 2003.
- Id., *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001.
- Iser Wolfgang, *Samuel Beckett's Dramatic Language* (1966), trad. di M. Ortrelino, *Il linguaggio teatrale di Samuel Beckett*, in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 699-707.
- Jennings Michael W. e Eliand Howard, *Benjamin. Una vita*, Einaudi, Torino 2015.
- Id., *Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origins of Benjamin's Theory of literary Criticism*, in «The German Quarterly», 1983/4, pp. 544-562.
- Kierkegaard Søren, *Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen* (1849), trad. it. Di E. Rocca: *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*, Donzelli, Roma 2011.
- Id., *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio* (1843), trad. di C. Fabro, *Timore e tremore*, BUR, Milano 2010.
- Id., *Enten-Eller, Et Livs-Fragment* (1843), trad. di A. Cortese, *Enten-Eller*, Adelphi, Milano 2008.
- Id., *Om min Forfatter-Virksomhed* (1851), trad. di A. Scaramuccia, *Sulla mia attività di scrittore*, ETS, Pisa 2006.
- Id., *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift til de Philosophiske Smuler* (1846), trad. di C. Fabro, *Postilla conclusiva non scientifica alle Briciole di filosofia*, in *Opere*, Sansoni, Firenze 1972.
- La Boétie Étienne de, *Discours de la servitude volontaire* (1576), trad. di E. Donaggio, *Discorso della servitù volontaria*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Labarthe Philip L., *Poetry's courage* in Aa. Vv., *Benjamin and Romanticism*, The Athlone Press, Oxford 2002.

- Lane Melissa S., *A poet's Reich. Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, NY 2011, pp. 38 e sg.
- Lewalski Barbara K., *Paradise Lost and the Rethoric of Literary Form*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- Lukács György, *Metaphysik der Tragödie* (1912), trad. di S. Bologna, Sugarco, Milano 2002.
- Id., *Theorie des Romans* (1920), trad. di G. Raciti, *Teoria del Romanzo*, SE, Milano 1999.
- Machiavelli Niccolò, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531), a cura di G. Inglese, BUR, Milano 2011.
- Id., *Istorie fiorentine*, III, UTET, Torino 2007.
- Id., *Ghiribizzi al Soderino*, (1786) in *Opere*, vol. 2, Einaudi, Torino 1997-2005.
- Id., *Capitoli*, a cura di G. Inglese, Bulzoni, Roma 1981.
- Massolo Arturo, *Schelling e l'idealismo tedesco*, in *La storia della filosofia come problema*, Vallecchi, Firenze 1973.
- Id., *Il primo Schelling*, Sansoni, Firenze 1953.
- Milton, *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649), trad. di G. Raimondi, *Uccidere il tiranno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- Id., *Paradise Lost* (1667), trad. di R. Sanesi, *Paradiso Perduto*, Einaudi, Torino 1992.
- Id., *Samson Agonistes* (1671), trad. di M. Lombardi, *I nemici di Sansone*, Bompiani, Milano 1943.
- Moroncini Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida, Napoli 1984.
- Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), trad. di S. Giametta, introd. di G. Colli, *La nascita della tragedia*, Adelphi Milano 2012.
- Palma Massimo, *L'oggetto poetico come poetato. Benjamin lettore di Hölderlin* in autori vari, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, 2006.
- Pareyson Luigi, *L'estetica di Schelling - corso di estetica a.a. 1963-64*, Giappichelli, Torino 1963-64.
- Pensky Max, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, 1993.
- Perrone Compagni Vittoria, *Machiavelli metafisico*, in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli*, Mantova, 1-3 dicembre 2010, a cura di S. Caroti e V. Perrone Compagni, Leo Olschki Editore, Firenze 2012.
- Platone, *La Repubblica*, trad. di B. Centrone, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Rang Christian, *Agon und Theater* (1924), trad. di A. Marietti e G. Backhaus, *Teatro e Agone*, in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.
- Restivo Giuseppina, *Le soglie del postmoderno: «Finale di partita»*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Rocca Ettore, *Kierkegaard*, Carocci, Roma 2012.

- Id., *Tra estetica e teologia. Studi kierkegaardiani*, ETS, Pisa 2004.
- Romilly Jacqueline de, *La Tragédie grecque* (1970), trad. di A. Panciera, *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 1996.
- Rosenzweig Franz, *Der Stern der Erlösung* (1921), trad. di G. Bonola, Marietti, Genova 1985.
- Ryan, Lawrence, *Hölderlins Dichtersberuf*, in «Hölderlin Jahrbuch», 1962/12, pp. 20-41.
- Sasso Gennaro, *Su Machiavelli*, Carocci, Roma 2015.
- Id., *Niccolò Machiavelli*, Il Mulino, Bologna 1980.
- Scheler Max, *Zum Phänomen des Tragischen* (1915), trad. Di R. Guccinelli, *Sul fenomeno del tragico in Il formalismo nell'etica e l'etica materiale die valori*, Bompiani, Milano 2013.
- Schelling Friedrich, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), trad. di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006.
- Id., *Philosophie der Kunst* (1802/1803), trad. di A. Klein, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli 1997.
- Id., *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), trad. di G. Semerari, *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, Laterza, Bari 1995.
- Id., *Vom ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795), trad. di A. Moscati, *Dell'io come principio della filosofia*, Cronocopio, Napoli 1991.
- Id., *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799) trad. di G. Grazi, *Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura*, Cadmo, Roma 1989.
- Id., *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*, (1796/1797) in *Ausgewählte Werke, bd. I Schriften von 1794-1798*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980.
- Id., *Von der Weltseele - Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798), in *Ausgewählte Werke, bd. I Schriften von 1794-1798*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980.
- Id., *Münchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des philosophischen Empirismus* (1827), trad. di G. Durante, *Lezioni monachesi sulla storia della filosofia moderna ed esposizione dell'empirismo filosofico*, Sansoni, Firenze 1950.
- Id., *Darstellung meines Systems der Philosophie (Zeitschrift für spekulative Physik*, 1801) trad. di E. Ferri, *Esposizione del mio sistema filosofico*, Laterza, Bari 1923.
- Schiller Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96), trad. di E. Franzini, W. Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 2005.
- Shawcross John T., *The Development of Milton Thought: Law, Government, and Religion*, Duquesne University Press, Pittsburg 2008.
- Simmel Georg, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1912), trad. M. Monaldi, *Concetto e tragedia della cultura*, in *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985.

- Sofocle, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2007.
- Steiner George, *Antigones* (1984), trad. di N. Marini, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, prefazione di S. Givone, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996.
- Id., *Briefe*, a cura di C. König e T. Sparr, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.
- Id., *Schellings Gattungsphilosophie*, tr. it. di A. Marietti Solmi, *La poetica dei generi di Schelling in idem, La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1986.
- Id., *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung* (1972), trad. di R. Buzzo Murgari, *L'ingenuo è il sentimentale*, in Id. *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, pp. 45-90.
- Id., *Theorie des modernen Dramas* (1956), trad. di C. Cases, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962.
- Stewart Jon B., *Hegel's influence on Kierkegaards' interpretation of Antigone*, «Persona y derecho», 1998/39.
- Tambling Jeremy, *Hölderlin and the poetry of Tragedy. Readings in Sophokles, Shakespeare, Nietzsche and Benjamin*, Sussex Academic Press, 2014.
- Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972), trad. di C. Pavanello e A. Fo, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1977.
- Viroli Maurizio, *Machiavelli filosofo della libertà*, Castelvechi, Roma 2013.
- Volkelt Johannes, *Ästhetik des Tragischen*, Beck, München 1917.
- Id., *Der Turm* (1923-1928), trad. di S. Bortoli Cappelletto, *La torre*, Adelphi, Milano 1978.
- Weidner Daniel, *Geschlagener Prophet und tröstender Spielmann: Stefan George, gelesen von Walter Benjamin*, in «Zeitschrift für Germanistik», 1998/8, pp. 145-152.
- Worden Blair, *Literature and politics in Cromwellian England*, Oxford University Press, New York 2007.

Indice dei nomi

- Abramo, 62, 69-72
Adorno, T. W., 11, 14 e n, 15n, 24 e n, 25 e n, 32n, 39 e n, 88, 90
Agamben, G., 18n, 30n, 89, 90
Agamennone, 69 e n
Amleto, 23n, 43n
Antigone, 6n, 9 e n, 62-71, 74
Aristofane, 7e n, 89
Aristotele 18, 47, 63n, 66n, 86, 89

Barale, A., 17n, 89
Beckett, S., 24-27, 89, 91, 92
Benjamin W., 11, 13-24, 30-45, 89-90
Birkenhauer, T., 37n, 90
Böhlendorff, C., 38n
Braungart, W., 32n, 90
Brown A., 80n, 90
Brown C., 81n, 90
Bruno, G., 26
Büchner, G., 8, 11
Buck-Morss, S., 14 e n, 90

Cacciari, M., 9, 90
Calcante, 69
Calderón de la Barca, P., 22 e n, 90
Ciliberto M., 80n, 91

Dällenbach, L., 17n, 91
Dastur, F., 38n, 91
De Grazia S., 80n, 91

Eliand, H., 32n, 92
Eschilo, 7, 17, 18 e n, 21, 91
Euripide, 7, 69n, 91
Esslin, M., 24, 27 e n, 91

Fenves, P., 30n, 35n, 44n, 91
Ferber, I., 91
Ferrarin, A., 15n, 91
Fichte, J. G., 52-53
Fo, D., 7n, 91
Freud, S., 24n, 91

Garelli, G., 5 e n, 6n, 8n, 10n, 12n, 30n, 64, 91
Garin E., 80n, 91
George, S., 30n, 32 e n
Gide, A., 17n, 91
Goethe, J. W., 33, 34n, 65 e n, 68, 71, 92
Guerra, G., 32n, 92

Hegel, G. W. F., 8n, 9, 14 e n, 15n, 21, 47, 50n, 62n, 62-65, 67n, 92, 99
Heidegger, M., 32 e n, 99
Heinle, F., 33
Hellgrath, N. von, 32
Hofmannsthal, H. von, 11, 21, 22 e n, 23, 24, 97
Hölderlin, F., 18, 29-45, 92

- Ifigenia, 69
 Iser, W., 25n, 92
- Jaspers, K., 18
 Jennings, M. W., 30n, 32n, 36n, 37n, 92
- Kant, I., 14,50, 53, 99
 Kierkegaard, S., 9, 47, 61-74, 92
- La Boétie, É. De, 80 e n, 92
 Labarthe, P., 43n-36n, 93
 Lane, M., 32n, 89
 Lukàcs, G., 8, 9, 30n, 93
- Machiavelli, N., 77-88, 93, 99
 Massolo, A., 48n, 55n, 59n, 93
 Milton, J., 77, 81-88, 93, 99
 Moroncini, B., 17n, 21n, 23n, 93
- Nagel, I., 9
 Nietzsche, F., 5, 18-21, 23, 27, 31, 42n, 43n, 93
 Palma, M., 34n, 93
- Pareyson, L., 58n, 93
 Perrone Compagni V., 80n, 93
- Racine, J., 7
 Rang, F. C., 17 e n, 93
 Restivo, G., 24n, 93
- Rocca, E., 60n, 62n, 64n, 66-72, 94
 Rosenzweig, F., 18 e n, 30n, 39n, 94
 Ruehl, M. A., 32n
 Romilly, J. De, 6-8, 94
 Ryan, L., 36n, 94
- Sasso G., 80n, 94
 Scheler, M., 5, 11, 30n, 43, 47, 94
 Schelling, F., 11, 12, 47-58, 94
 Schiller, F., 20, 41n, 94
 Scholem, G., 32n, 40n
 Shakespeare, W., 12
 Simmel, G., 54, 55n, 94
 Socrate, 19, 20, 43 e n
 Sofocle, 7-9, 11, 21, 39, 95
 Steiner, G., 6n, 95
 Stewart, J. B., 63n, 64n, 95
 Szondi, P., 5-10, 11-13, 16, 20, 21, 22 e n, 23, 24 e n, 26, 35n, 43, 44 e n, 47-50, 54, 55n, 58n, 61 e n, 63n, 68n, 71n, 74n, 95
- Tambling, J., 42n, 43n, 95
- Vernant, J.-P., 77 e n, 95
 Viroli M., 80n, 95
 Volkelt, J., 30n, 95
 Weidner, D., 32n, 95
 Wilamovitz-Moellendorf, U. von, 19

Gli autori

GIANLUCA GARELLI è professore associato di estetica presso l'Università di Firenze. Ha studiato filosofia a Torino, Bologna, Heidelberg e Berlino (in quest'ultima sede come Alexander von Humboldt-Fellow). Nella sua attività scientifica, è impegnato in una ridefinizione del significato e della pratica del pensiero ermeneutico su basi dialettiche, in vista di una sua applicazione su tre fronti: sul versante storico-filosofico, allo studio della filosofia classica tedesca (Kant, Hegel) e della sua ricezione contemporanea; in ambito estetico, alla nozione del bello e alla categoria del tragico; in ambito etico, alla teoria della responsabilità, analizzata in relazione al tema della teleologia. È autore, tra gli altri, di *La questione della bellezza*, Einaudi, Torino 2016 e *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015. Ha inoltre tradotto *La Fenomenologia dello Spirito* di Hegel per Einaudi, Torino 2008.

NICCOLÒ IZZI è studente del corso di laurea triennale presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi riguardano l'estetica della *Goethezeit* e la sua ricezione nel Novecento.

DANILO MANCA ha conseguito il dottorato con una tesi su Hegel e Husserl presso l'Università di Pisa, dove attualmente svolge il ruolo di cultore in filosofia teoretica ed estetica. Si occupa principalmente di filosofia classica tedesca, fenomenologia e filosofia della letteratura. Negli ultimi tempi sta approfondendo l'estetica e la filosofia del linguaggio di Walter Benjamin.

NICOLA RAMAZZOTTO è studente del corso di laurea magistrale in Filosofia e Forme del Sapere presso l'Università di Pisa. Si è laureato al corso triennale con una tesi sulle influenze hegeliane nell'estetica di Kierkegaard. Nel suo percorso ha svolto un soggiorno Erasmus presso l'Università di Jena. Oltre a Hegel e Kierkegaard, si interessa anche alle teorie estetiche dell'arte contemporanea, Heidegger e Kant.

VALENTINA SERIO è perfezionanda in Civiltà del Rinascimento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi spaziano principalmente tra la concezione rinascimentale della melancolia, il pensiero di Machiavelli e la sua ricezione in Inghilterra tra '500 e '600. Recentemente ha iniziato ad esplorare il pensiero politico di John Milton.

MARTA VERO è dottoranda in estetica e cultrice della stessa materia presso l'Università di Pisa. Si occupa principalmente di filosofia dell'idealismo tedesco, estetica ed ermeneutica novecentesca, filosofie dei nuovi media. Lavora, in particolare, sul rapporto tra Hölderlin e Hegel.

Indice

<i>Prefazione</i>	
Pensare il tragico. Ovvero: l'antidoto <i>Gianluca Garelli</i>	5
Il silenzio, il lamento o il riso Benjamin e Szondi su tragico e linguaggio <i>Daniilo Manca</i>	11
Il tragico come <i>Grenzbestimmung</i> Filosofia e poesia nella ricezione benjaminiana di Hölderlin <i>Marta Vero</i>	29
Il sistema come tragedia Tragicità e sviluppo della coscienza nel primo Schelling <i>Niccolò Izzi</i>	47
Il tragico e la comunicazione Kierkegaard fra tragedia greca e cristianesimo <i>Nicola Ramazzotto</i>	61
Rappresentazioni tragiche della libertà in Machiavelli e Milton <i>Valentina Serio</i>	77
<i>Bibliografia generale delle opere citate</i>	89
<i>Indice dei nomi</i>	97
<i>Gli autori</i>	99

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016