

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Il problema dell'essenza del tragico

di Umberto Artioli

E' morta oggi la tragedia? O meglio, in che misura all'interno della civiltà contemporanea, del pensiero e della cultura contemporanei, è possibile scorgere il manifestarsi dell'esperienza tragica?

E ancora: quali sono i rapporti che legano tragico e tragedia, la visione del mondo tragica e la sua resa teatrale; il tragico come categoria metafisica o più semplicemente come dato psicologico immediato e la tragedia come sottocategoria del genere drammatico?

La recente traduzione d'un testo di Giorgio Steiner dal titolo assai significativo *Morte della tragedia*<sup>1</sup> è servita a riportare alla luce una problematica abbastanza insolita, almeno dal punto di vista della nostra cultura.

In questo senso il Convegno Internazionale tenutosi a Bressanone, a cura della Università di Padova, nell'agosto scorso, convegno che partiva dalla serie di temi emersi dalla lettura del testo steineriano per allacciarsi più indirettamente a talune proposte della più recente trattatistica francese sull'argomento, ha avuto il merito non indifferente di portare sul piano vivo del dibattito una questione così stimolante e ricca di articolazioni.

Con tutto questo, ci ha un meravigliato lo scarso peso che è venuta ad assumere nell'economia del dibattito, una questione che viceversa riteniamo pregiudiziale per ogni discorso sul tragico.

Chiedersi se la visione tragica rappresenti o no una possibilità del mondo moderno, se la cultura del '900 abbia saputo dar vita o no a forme di spettacolo che rappresentino l'equivalente della tragedia attica, se quest'ultima in definitiva possa ancora comunicarci dei contenuti vitali, significa per noi porsi di fronte, prima che a un problema di strutture storico-sociali, di condizionamento sociale, alla questione concernente l'essenza del tragico.

Come infatti stabilire se una visione tragica della vita parli ancora alla coscienza contemporanea o se viceversa essa resti morto prodotto di situazioni storiche ormai superate, da conservarsi con la stessa religiosa ma sterile venerazione con cui si guarda alle reliquie del passato, se prima non si è stabilito in che cosa consista l'essenza del tragico, la forma o la struttura della visione tragica?

Quando Steiner ci mette di fronte al dato di fatto della mancanza di continuità del teatro tragico, sottolineando le sue esplosioni come una serie di coincidenze che han del miracoloso; quando Goldmann sottolinea lo sconcertante fenomeno per cui ai periodi di fioritura tragica farebbe immancabilmente seguito una fase ottimistico-razionalistica, vengono poste in effetti le basi per una ricognizione storico-sociologica del problema.

Ma il richiamo a tale tipo di indagine sottintende una questione più profonda, che già il giovane Lukacs aveva presentato in forma problematica in *Sociologia del dramma moderno* « La componente sociologica determina soltanto la *possibilità* di realizzazione del valore estetico, oppure dà vita al valore estetico medesimo »?<sup>2</sup>

In altre parole, esiste una sfera del tragico puro, che tuttavia diviene realizzabile solo in certe situazioni storiche e non in altre, ovvero la struttura della visione tragica è un prodotto della componente storico-sociale, aperta quindi a quei nuovi significati e a quelle nuove motivazioni che le forze dell'evoluzione storico-sociale vengono a suggerire? O ancora, per dirla in termini goldmanniani, la forma tragica è una «Struttura significativa atemporale» o una «Struttura significativa dinamica»?

Nel convegno bressanoniano la questione, dicevamo, è stata affrontata solo marginalmente. Vi si è riferito Lucien Goldmann, nella misura in cui, nel corso dei suoi preziosi interventi in chiave sociologica, ha voluto dimostrare il fondamentale legame che unisce la visione tragica alle strutture storico-sociali, e, di conseguenza, la sua interpretazione «dinamica» della struttura tragica.

Vedremo poi come il procedimento goldmanniano, assai interessante per molti aspetti, non vada esente da talune ambiguità metodologiche che abbiamo creduto di poter rilevare soprattutto dalla lettura di *Le dieu caché*.<sup>3</sup>

Vi si è soffermato inoltre Jacques Derrida nella stimolante proposta di leggere nella tragedia non tanto una forma teatrale fra le tante che costituiscono la struttura del teatro mondiale, quanto una forma che, presentando un rapporto particolarissimo con l'essenza stessa del pensiero occidentale, non può essere esaminata se non in stretta connessione col problema delle sorti della civiltà d'occidente

«Con la tragedia, ha detto Derrida, ha inizio la storia del pensiero occidentale. Crediamo dunque non sia azzardato formulare l'ipotesi secondo cui la morte dello spirito tragico sia problema riguardante non tanto un particolare settore del genere drammatico, quanto quello più vasto del declino e della morte della stessa civiltà occidentale ».

Ritrovando nella tragedia l'essenza stessa del pensiero occidentale, in definitiva identificando la storia della tragedia con la storia del pensiero occidentale, Derrida mostra di accogliere, radicalizzandolo, almeno questo assunto fondamentale del testo steineriano: la tragedia è quel prodotto tipico della cultura d'occidente che invano ci si sforzerebbe di reperire in altre forme di civiltà e di cultura.

---

<sup>1</sup> George Steiner - *Morte della tragedia*, Milano, 1965

<sup>2</sup> Georgy Lukacs - *Sociologia del dramma moderno* (il brano è stato estratto da *Scritti di Sociologia della Letteratura* di G. Lukacs - Milano, 1964 - p. 296)

<sup>3</sup> Lucien Goldmann - *Le Dieu Caché* Paris, 1955

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

«Ogni uomo, scrive infatti Steiner, nella vita conosce la tragedia. Ma la tragedia come forma drammatica non è universale. L'arte orientale conosce la violenza, il dolore ed i colpi inflitti da disastri naturali o provocati; il teatro giapponese è colmo di ferocia e di morti cerimoniali. Ma la rappresentazione della sofferenza e dell'eroismo individuale, che noi chiamiamo tragedia, è tipica della tradizione occidentale».<sup>4</sup>

Ora sia la relazione di Derrida, che si muoveva nell'ambito dei temi comuni alla critica del pensiero metafisico e in cui erano chiari riferimenti a Nietzsche ed Artaud, sia i successivi interventi di Goldmann, avrebbero potuto provocare un dibattito generale sulla questione metodologica, magari polarizzato sulla evidente diversità di linee d'ispirazione presenti nella posizione dei due studiosi francesi.

Viceversa; dibattito in questo senso non si è avuto, e la discussione si è snodata su altri temi per cui la questione metodologica, per noi pregiudiziale, è stata abbandonata.

Diciamo subito che non siamo in grado di analizzare la relazione di Derrida, che ci è apparsa tuttavia particolarmente interessante - in quanto disgraziatamente non siamo potuti entrare in possesso del testo scritto. Limiteremo quindi il nostro studio a un'analisi delle posizioni di Steiner e di Goldmann, che ci sembrano offrire un significativo punto di riferimento dal punto di vista dell'impostazione metodologica del problema.

#### TRAGICO E TRAGEDIA IN G. STEINER

Già dal brano sopra riportato è possibile notare come Steiner opponga tragico e tragedia, l'esperienza psicologica del tragico, caratteristica della vita, e in questo senso universale, e la sua espressione drammatica, la tragedia come genere, riferibile viceversa alla sola cultura occidentale.

In tutto l'arco di *Morte della Tragedia* non troviamo un passo dedicato allo studio della visione tragica che non si risolva all'interno delle forme teatrali.<sup>5</sup>

Non sappiamo quanto questo possa dipendere da mere partizioni di lavoro. Ma anche tenendo conto che le intenzioni dello Steiner erano quelle di fornirci uno studio monografico sull'evoluzione della tragedia (e non della coscienza tragica) a partire dal periodo posteriore alla fioritura elisabettiana, non ci sembra che questo discorso possa giustificare l'assoluta mancanza di qualsiasi riferimento alle possibilità di una produzione tragica extra-teatrale (reperibile quindi in altri generi artistici: letteratura, pittura, scultura ecc.).

Probabilmente Steiner, come Paul Ricoeur, e diversamente da Goldmann, ritiene che « la visione tragica del mondo sia legata a uno spettacolo e non a una speculazione filosofica »<sup>6</sup> e che di conseguenza non sia corretto porsi il problema della morte del tragico come se si trattasse di un'essenza concettuale, svincolata dal momento della rappresentazione, ma occorra porsi risolutamente il problema del declino dello spettacolo tragico, della morte della tragedia come genere drammatico.

Paul Ricoeur illustra perfettamente questo concetto quando scrive « Se il segreto dell'antropologia tragica è teologico<sup>7</sup>, questa teologia dell'accecamento è forse inconfessabile, inaccettabile per il *pensiero*. L'espressione plastica e drammatica del tragico non sarebbe più allora il travestimento secondario e accidentale d'una concezione dell'uomo che avrebbe potuto essere espressa diversamente e in forma più chiara. E' proprio dell'essenza del tragico il dover essere mostrata *su* un eroe tragico, su un'azione tragica, *su* uno scioglimento tragico. Forse il tragico non può sopportare d'essere trascritto in una teoria che, diciamolo pure, non potrebbe essere che la teologia scandalosa della predestinazione del male »<sup>8</sup>

In questo senso Ricoeur distingue i temi pre-tragici dal momento vero e proprio della tragedia. Anche in Solone è lecito scorgere il motivo della *hybris*, ma in lui il concetto di *hybris* è legato a un fine didascalico: evitare che gli uomini possano attirare su di sé la gelosia del dio oltrepassando con il loro comportamento i limiti della misura.

Ma in Solone siamo ancora al di qua delle soglie della tragedia. La sua visione del mondo porta a una scansione precisa degli ambiti del divino e dell'umano, fornendo una norma, un criterio di condotta, rispettando i quali all'uomo dovrebbe essere dato vivere in pace col dio.

---

<sup>4</sup> G. Steiner, op. cit. p. 7

<sup>5</sup> Anche quando, giunto ad analizzare i rapporti che legano secolo XX e tragedia, Steiner scrive: «Nel XX secolo, il diritto dell'opera alla eredità tragica si è vieppiù rafforzato. C'è ben poco nel teatro di prosa e nella ripresa del dramma in versi che possa competere con la coerente e genuina emozione tragica che troviamo nelle opere di Janacek e Alban Berg. Può darsi che le forze che plasmano l'immaginazione moderna siano affidate al linguaggio simbolico delle scienze e alle annotazioni musicali piuttosto che alla parola; infatti non è un dramma, ma una opera, che attualmente costituisce la più valida promessa di un futuro per la tragedia» (p.224) è ancora all'opera, quindi a una forma di teatro, di spettacolo, che egli si rivolge per rintracciarvi le possibilità d'emergenza del tragico.

<sup>6</sup> Paul Ricoeur - *Finitude et culpabilité* Paris, 1960, p. 200

<sup>7</sup> « In Eschilo, scrive poco più sopra Ricoeur, si ha una visione tragica dell'uomo solo in quanto essa costituisce l'altro polo d'una visione tragica del divino: è nella tragedia greca che il tema dell'uomo « accecato » e condotto alla rovina dagli dei, è portato d'un sol colpo a un punto tale di violenza che le forme di teatro equivalenti al tragico non potranno risultare ormai che espressioni indebolite di questa stessa visione insopportabile » (op. cit. p. 200)

<sup>8</sup> P. Ricoeur - op. cit. p. 89

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Ma laddove ogni infrazione alla norma acquista il crisma della colpa etica e il concetto di colpa è chiaro, ritagliato coi contorni precisi del marchio a fuoco siamo al di fuori della tragedia.

E' per questo che dovunque, nella storia del pensiero occidentale, per quella via che va da Solone a Brecht, ci si trova di fronte a un'intenzione didascalica, a una precisa determinazione e contrapposizione dei concetti di bene e di male, la voce tragica ammutolisce.

Ogni forma di manicheismo è per essenza antitragica: Brecht, scrive Benjamin, è il drammaturgo antitragico per eccellenza.

In Ricoeur il tema del dio cattivo e dell'uomo accecato e condotto alla rovina divengono gli autentici motivi tragici.

«Questo oscuramento, questo smarrimento, questo ratto, egli scrive, non sono una punizione della colpa ma la colpa stessa, l'origine della colpa »<sup>9</sup>.

Ma è solo con Eschilo che questi temi passano dalle tenebre alla luce, dalla oscurità viscerale in cui la repulsione del pensiero a teorizzare la predestinazione del male li aveva gettati, all'aria aperta del palcoscenico tragico. E' Eschilo che fornisce a un tempo la forma e il contenuto della tragedia: dunque è al teatro greco che occorre riferire per reperire l'essenza del tragico.

Steiner ha seguito questa linea nel corso di *Morte della tragedia*, a prescindere dalla conoscenza o meno che egli può avere avuto del testo di Ricoeur. Quando lo studioso americano ci propone lo spartiacque del XVII secolo a segnare il limite entro cui la tragedia, pur tra lunghissime pause e silenzi, ha potuto mantenere un decorso vitale, è all'essenza del tragico greco che si riferisce, essenza che avrebbe potuto rimanere in qualche modo circolante sino a Shakespeare e Racine.

Ma l'aver rifiutato di principio la scansione tra visione tragica come elemento concettuale e tragedia come genere drammatico senza giustificarla teoricamente, ha creato una lacuna nell'opera.

E' questa la ragione per cui, quando egli indaga le ragioni del declino della tragedia a partire dal XVIII secolo e per esempio chiama in causa la crisi del teatro, la mancanza di un pubblico inteso nei termini di comunità sul modello del teatro greco - insomma, per usare le sue stesse parole, « lo scadimento del ruolo del teatro nella comunità »<sup>10</sup>, non prende in considerazione la pur suggestiva ipotesi che il sentimento tragico della vita, non potendo trovare nel teatro le sue fonti naturali d'espressione, possa essere rifluito verso più adeguate forme di espressione artistica.

Questo discorso diviene più chiaro se lo si colloca a ridosso del '900. George Steiner ha colto assai chiaramente il carattere anti-tragico della produzione teatrale del secondo ottocento: così, nell'esame che ci fornisce del teatro ibseniano, egli mette esattamente in luce la dimensione avveniristica che preclude al drammaturgo norvegese pieno diritto di ingresso nel regno della tragedia.

Ma quando passa ad analizzare i tentativi novecenteschi di restituzione della tragedia, l'ottica da lui seguita non può che fargli constatare i segni di una globale regressione: i tentativi dei drammaturghi novecenteschi appaiono ai suoi occhi sotto la specie di sterili quanto roboanti esercitazioni archeologiche.

E dal suo punto di vista Steiner ha ragione. Dall'interno della sua linea prospettica, fissata sull'identificazione di visione tragica e spettacolo tragico, egli non può giungere a conclusioni diverse

Ma in questa maniera gli sfugge come all'interno del '900, accanto ai falliti tentativi di restituzione della tragedia come genere drammatico, si palesino chiari i sintomi di un generale risveglio della visione tragica dell'esistenza.

In questo senso la cultura esistenzialistica e fenomenologica riprendono e svolgono l'eredità di un Kirkegaard, di uno Schopenhauer, di un Nietzsche, di quanti cioè avevano impersonato all'interno dell'800 la reazione al panlogismo hegeliano o, più genericamente, al razionalismo ottimistico.

Questa perdita di fiducia negli ideali dell'individualismo borghese, che aleggia sugli spiriti europei più consapevoli alla vigilia della prima guerra mondiale, percorre come un lungo brivido tutto l'arco di *L'Anima e le Forme* di Giorgio Lukacs.

« Oggi, scriveva l'allora ventiquattrenne filosofo ungherese, noi possiamo nuovamente sperare l'avvento della tragedia, perché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate; è possibile sperare in un ritorno della tragedia, quando si siano dileguati del tutto gli incerti fantasmi di un ordine di comodo, che la viltà dei nostri sogni ha proiettato sulla natura per crearsi un'illusione di sicurezza »<sup>11</sup>

La rinascita di un'autentica coscienza tragica veniva così ad attuarsi nella misura in cui la speculazione filosofica tornava a inquadrare i problemi dell'individuo concreto, dopo averlo svincolato dall'assorbimento idealistico all'interno dello Spirito Assoluto.

Ma tale via passava soprattutto attraverso la messa in crisi dell'individualismo borghese, del suo ordine fondato sulla centralità dell'individuo divenuto portatore d'ogni norma etica. Riaprendo l'uomo all'angosciata coscienza dei propri limiti, la visione tragica recuperava la via della trascendenza. « La saggezza del miracolo tragico, scrive ancora a questo proposito

---

<sup>9</sup> ibidem - pag. 200

<sup>10</sup> G. Steiner - op. cit. p. 89

<sup>11</sup> G. Lukacs - *L'Anima e le Forme* Milano, 1963 - p. 309

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 4 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Lukacs, è la saggezza del limite »<sup>12</sup>.

Legata ai nomi di Lukacs, di Jaspers, di Unamuno, di Ortega y Gasset, assistiamo dunque nel '900 ad una rifioritura del pensiero tragico.

Per cui il problema posto da Steiner dovrebbe a nostro avviso riproporsi: in che misura la visione tragica della vita, penetrata nel pensiero filosofico, è potuta rifluire nell'esperienza artistica? Fino a che punto è possibile sostenere che il tragico, abbandonate le vie del teatro divenute inidonee, si sia rifugiato presso altre forme artistiche; o, che è lo stesso, fino a che punto in Dostoevskij e Kafka, e non in Eliot, Yeats o Cocteau, possiamo leggere gli autentici interpreti di una visione tragica dell'esistenza?

E' evidente a questo punto che, se la nostra proposta ha qualche fondamento, non è alla linea sostenuta da Ricoeur e seguita da Steiner che occorre fare riferimento, ma piuttosto ad altre soluzioni metodologiche che abbiano il pregio di partire dalla presa in considerazione dell'elemento concettuale presente nella visione tragica.

In questo senso numerosi punti di interesse ci ha offerto l'opera di Lucien Goldmann *Le Dieu Caché*, in cui lo studioso francese fonda l'analisi dell'opera di Pascal e Racine a partire dalle possibilità di estrazione, all'interno della produzione dei due scrittori francesi del XVII secolo, di una visione tragica *coerente* della esistenza.

E' questo schema metodologico goldmanniano che vorremmo qui brevemente analizzare, per vagliare sino a qual punto ne sia possibile un'utilizzazione ai fini della indagine che ci interessa.

#### GOLDMANN E IL CONCETTO DI VISIONE TRAGICA

In « *Scienze umane e filosofia* » e nel capitolo introduttivo di « *Le dieu caché* » Lucien Goldmann ci ha offerto le modalità di utilizzazione del concetto di 'visione del mondo' nell'ambito della sociologia della letteratura.

In che cosa consiste il concetto di «visione del mondo» nell'accezione goldmanniana? «Le visioni del mondo, spiega lo studioso francese, sono l'espressione psichica delle relazioni tra alcuni gruppi umani e il loro ambiente naturale e sociale». Con questa particolare aggiunta a conforto del sociologo: che «per numerose e variate che siano le situazioni storiche concrete, nondimeno le visioni del mondo esprimono la reazione di un gruppo di uomini *relativamente costanti* a questa molteplicità di situazioni reali. Le possibilità di una filosofia o di un'arte che conservino il loro valore oltre il luogo e l'epoca in cui sono sorte risiede precisamente nel fatto che esse esprimono la situazione storica trasposta sul piano dei grandi problemi fondamentali insiti nelle relazioni dell'uomo con gli altri uomini e con l'universo. Dato che il numero delle risposte umanamente *coerenti* a questo insieme di problemi è limitato per la struttura stessa della persona umana, ognuna di queste risposte corrisponde a situazioni storiche diverse e spesso contrastanti.

Ciò spiega da una parte i costanti rinascimenti che si producono nella storia dell'arte e della filosofia, e dall'altra il fatto che la medesima visione può, in secoli diversi, avere una funzione diversa, essere cioè rivoluzionaria, apologetica, conservatrice o decadente»<sup>13</sup>.

La possibilità di costruire, ad uso dello studioso, una tipologia delle varie visioni del mondo (pensiero mistico, empirico, razionalistico, tragico, dialettico ecc.) verterebbe dunque a detta di Goldmann, sul fatto che, pur tenendo conto del variare delle situazioni storico-sociali, le reazioni psichiche coerenti dei gruppi umani di fronte ai fondamentali problemi dell'Assoluto e della vita associata, almeno per un lungo periodo storico sono necessariamente limitate.

In questo senso, continua Goldmann, «questa tipologia di un numero limitato di visioni del mondo è valida solo per quanto riguarda lo schema *essenziale*, per la riposta a un certo numero di problemi fondamentali e per l'importanza accordata a ciascuno di essi nell'insieme. Ma più andiamo dallo schema generale, dall'*essenza*, alle manifestazioni empiriche, più i particolari di tali manifestazioni sono legati a situazioni storiche localizzate nel tempo e nello spazio e anche alla personalità individuale del pensatore e del letterato»<sup>14</sup>.

Goldmann dunque ritiene la visione tragica della vita una delle forme attraverso cui un individuo, anzi un gruppo di individui, in particolari condizioni storico-sociali, fornisce una risposta coerente ai fondamentali problemi insiti nelle relazioni col mondo sociale e con l'Assoluto.

Più in particolare, essa avrebbe fatto la sua comparsa nei momenti in cui si sarebbe espressa una crisi profonda delle relazioni tra l'uomo e il mondo sociale e cosmico.

Già da questa schematizzazione del pensiero di Goldmann, si possono trarre alcune considerazioni. Innanzi tutto lo studioso francese dichiara la possibilità, anzi la necessità, del reperimento dello schema concettuale della visione tragica, il quale andrebbe ricercato mediante l'estrazione, attraverso un procedimento che si potrebbe definire induttivo, degli elementi comuni «alle tragedie antiche, alle opere di Shakespeare, alle tragedie di Racine, agli scritti di Kant e Pascal, ad alcune sculture di Michelangelo e probabilmente a varie altre opere di diversa importanza»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> ibidem - p. 321

<sup>13</sup> Lucien Goldmann - op. cit. - (Nella traduzione italiana - L. Goldmann *Pascal e Racine* - Milano, 1961 - p. 41

<sup>14</sup> ibidem, p. 42

<sup>15</sup> ibidem, p. 43

Diciamo subito che questa proposta di ricerca dell'essenza (o del comune denominatore) del tragico, se ci soddisfa in tanto che ricerca d'un elemento concettuale, in questo senso applicabile anche al di fuori del genere drammatico, ci lascia piuttosto dubbi per quanto riguarda la modalità di procedura.

In effetti quando Goldmann sostiene che per rintracciare lo schema concettuale del tragico sarebbe necessario scoprire l'elemento comune a un certo insieme di opere tra letterarie, filosofiche e artistiche, tra cui *sicuramente* andrebbero collocati i tragici greci, Shakespeare, Racine, le sculture di Michelangelo ecc., ammette come certa al punto di partenza la conoscenza di quell'essenza del tragico che viceversa costituisce l'oggetto della ricerca. In altre parole perché mai partire da Sofocle, Shakespeare, Michelangelo e Racine e non, per assurdo, da Seneca, Calderon, Rembrandt e Ibsen; se non perché già *ab initio* esiste la necessità di una selezione richiedente l'uso di quello stesso concetto che dovrebbe emergere dagli sviluppi dell'indagine?

Un simile tipo di procedimento si arena nelle secche di quel 'circolo vizioso' che già aveva avuto modo di mettere in luce Max Scheler nell'ormai classico « *Mort et survie* », <sup>16</sup> in cui il fenomenologo tedesco denunciava l'impossibilità di pervenire all'isolamento dell'essenza del tragico per il tramite della via artistica.

Secondo Max Scheler, poiché né la via dell'arte né la vita psicologica - il cogliere l'essenza del tragico dalla reazione che il tragico stesso promuove nei soggetti umani: il classico «pietà e timore» aristotelico <sup>17</sup> possono darci sufficienti garanzie, l'una sfociando nel cosiddetto 'circolo vizioso', cui si faceva prima riferimento, l'altra portando la sua attenzione non sul fenomeno tragico, ma sull'*azione* del fenomeno tragico stesso, occorre partire dal presupposto che il tragico esista in sé, come « simbolo di una proprietà costitutiva del mondo » <sup>18</sup>

Condizione dell'esistenza del tragico è in questo senso, per Scheler, la presenza di una sfera di valori: solo in un universo contraddistinto dall'esistenza di valori, può aver vita ciò che comunemente si definisce fenomeno tragico.

Questo perché l'essenza del tragico si può attuare soltanto nella misura in cui le cose, i fatti, gli individui che sono portatori di valori, nell'esercizio del loro dovere, si scontrino con altre cose-fatti-individui egualmente portatori di valori, e in questo scontro tra doveri legittimi avvenga che il valore superiore sia distrutto.

Il fenomeno tragico sarebbe così contrassegnato dal buon diritto d'ognuno dei contendenti, giacché l'azione di ciascuno è volta alla realizzazione del proprio dover essere.

Il che, se formalmente pone tutti su un piano di parità, egualmente non nega le differenze di contenuto tra i valori in causa, e di conseguenza il carattere tragico che viene ad assumere la soppressione dell'antagonista impersonante il valore più elevato. <sup>19</sup>

Scheler ci dice dunque in che cosa consista l'essenza del tragico o, per lo meno, ci offre un'ipotesi su quel che sia il tragico per sé.

Ma non ci aiuta a risolvere il problema da cui eravamo partiti, quello intorno a cui si raccolgono le esigenze di studio di Lucien Goldmann: quale sia il rapporto effettivo tra l'essenza del tragico e le sue possibilità d'estrinsecazione nella produzione filosofica, letteraria o artistica, o, in definitiva, tenuto conto del fatto incontestabile che il sorgere di un pensiero o di un'arte tragica sono caratteristica di particolari periodi della storia del pensiero occidentale, quale sia il legame che unisce l'essenza del tragico alle strutture storico-sociali.

Scheler non problematizza la questione; il contenuto del suo saggio non ha di mira i problemi dell'arte, bensì problemi di natura psicologica ed etica.

Per lui la più evidente manifestazione del tragico si ha nella vita: la percezione del tragico è per il soggetto qualcosa di intuitivo, al di là d'ogni mediazione di carattere concettuale; è percezione d'una fatalità che, al di là del mero accadimento fenomenico entro cui si manifesta, rinvia alla struttura stessa dell'universo, alla costituzione essenziale del mondo, per cui alla fine ogni tristezza s'acquieta nel pensiero che tutto è avvenuto senza responsabilità di nessuno.

Scheler resta dunque al di qua della distinzione steineriana tra tragico nella vita, universale, e tragico come genere drammatico, presente in determinate epoche nella sola civiltà occidentale.

Dicendoci che il tragico è anzitutto nella vita, che è legato alle strutture obiettive dell'universo, indirettamente propone la considerazione dell'espressione artistica del tragico come una forma di rispecchiamento; il che non ci spiega tuttavia perché l'espressione artistica o filosofica del tragico rimanga, per lunghi periodi nella storia del pensiero, così pervicacemente muta.

In questo senso Lucien Goldmann prende le mosse dal medesimo punto in cui l'analisi scheleriana si ferma. Per Scheler l'essenza del tragico è atemporale perché, se il suo concretarsi fenomenico passa per la via della vita e di conseguenza la

<sup>16</sup> Citiamo la traduzione francese a nostra disposizione: M. Scheler, *Mort et Survie* Paris, 1952

<sup>17</sup> Può essere a questo punto interessante sottolineare come a questo elemento psicologico venga conferita particolare importanza dagli studiosi che sostengono l'identità tra visione tragica e tragedia come genere drammatico.

<sup>18</sup> M. Scheler, op. cit. p. 108

<sup>19</sup> Sin qui Max Scheler, il quale poi, nel corso del suo preziosissimo saggio, definisce un insieme di altri fattori legati all'essenza del tragico (per esempio la non esistenza del tragico dove la responsabilità d'uno degli antagonisti, in quanto astenutosi dal proprio dovere, sia chiara; dove esista possibilità di sfuggire alla sorte mediante l'uso di tecniche più appropriate o d'una coscienza morale migliore ecc.) che ritroveremo nel testo di Steiner.

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 6 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

precipitazione dell'essenza avviene attraverso i personaggi-interpreti più disparati, ciò nondimeno, all'interno del particolare, l'essenza permane inalterata.

Goldmann rovescia tale procedimento: punto di partenza è per lui il concretarsi fenomenico del tragico all'interno dell'esperienza artistico-filosofica e il problema è la ricerca dell'essenza, o, meglio, il chiedersi se esista un'essenza capace di implicare tutte le forme fenomeniche di tragico a nostra conoscenza.

E' chiaro, e l'abbiamo già denunciato sopra, il vizio procedurale implicito in questo schema. Partire dalle forme fenomeniche di tragico, significa già richiamarsi implicitamente a un *certo* concetto di tragico.

Ma occorre però subito rilevare come Goldmann rifiuti da un punto di vista del tutto pregiudiziale l'adesione a un concetto di essenza inteso in senso atemporale.

Per il sociologo francese l'essenza - e in questo senso ogni tipo di essenza - non è una struttura significativa atemporale, bensì una struttura significativa dinamica; il che equivale a dire: essa non rappresenta una modalità intrinseca dell'universo, in ogni momento identificabile con se stessa, ma semplicemente un dato storico, analizzabile in relazione al divenire storico-sociale e alla particolare situazione che, in rapporto a tale divenire, vengono ad assumere determinate individualità o, meglio, determinati gruppi sociali.

Se dunque l'essenza non è un apriori, ma un aposteriori che nasce dal rapporto dialettico tra il momento storico-sociale e la struttura psichica degli individui concretamente esistenti, se l'essenza è insomma una struttura dinamica, in che misura è possibile, secondo Goldmann, collegare fra loro esperienze assai lontane nel tempo quali quella shakespeariana o della «tragédie classique» e quella greca?

Crediamo di aver già schematicamente delineato, nel corso della lunga citazione estratta da *Le dieu caché*, il pensiero goldmanniano a questo proposito. Secondo studioso francese, quel che conta non è tanto il contenuto storico-sociale d'una epoca, ma la particolare forma del rapporto che questo contenuto viene ad allacciare con le individualità concretamente esistenti.

Esisterebbero dunque, nella storia del pensiero occidentale, delle epoche particolari in cui il rapporto tra struttura storico-sociale ed individualità concretamente esistenti si esprimerebbe attraverso una visione tragica dell'esistenza, visione che è una tra le 'forme coerenti' mediante cui l'umanità affronta e risolve i problemi fondamentali impliciti nelle relazioni tra l'uomo e il mondo sociale e cosmico.

Ci sembra a questo punto che il pensiero di Goldmann, che vorrebbe dirsi di natura squisitamente sociologica, tenda irresistibilmente a implicare talune contaminazioni di carattere idealistico e metafisico, del resto presenti in maniera inequivocabile nel retroterra su cui va collocata la formazione dello studioso francese<sup>20</sup>.

Per quanto sociologizzati, i concetti di «forme» o di «visioni del mondo» ricorrenti a determinati intervalli di tempo nella storia della civiltà occidentale, lasciano trasparire proprio quel significato di «categorie atemporal» alla eliminazione del quale il Goldmann ha inteso dare un contributo decisivo.

Alla base del discorso sta a nostro avviso la mancata soluzione della contraddizione che solca tutta la produzione lukacsiana: in che maniera conciliare la necessità di una storicizzazione integrale del pensiero greco, con la tendenza continuamente affiorante a scorgere in quella forma di cultura e di civiltà un modello inarrivabile - e in questo senso ideale - in grazia di quel carattere di «totalità» che la cultura occidentale, dopo l'esperienza greca, avrebbe perduto per sempre? O, più schematicamente, come conciliare le esigenze di universalità con quelle di una storicizzazione integrale?

Tale ambiguità metodologica non risulta soltanto dalla *petitio principii* in qualche modo implicita nel postulato goldmanniano d'una ricerca induttiva dell'essenza del tragico, ma anche dalle modalità stesse con cui il Goldmann ha intrapreso l'analisi della visione tragica in Pascal e Racine.

In questa opera lo studioso francese si è servito dello schema concettuale della visione tragica elaborato dal Lukacs di *L'Anima e le Forme*, visione che, ci dice lo stesso Goldmann, il giovane Lukacs allora kantiano analizza ancora al di fuori d'ogni contesto storico.

«Noi cercheremo invece, continua il Goldmann, attenendoci alle posizioni filosofiche adottate successivamente dallo stesso Lukacs, di precisare la sua analisi collegando la visione tragica ad alcune situazioni storiche e soprattutto servendoci di tale schematizzazione concettuale per lo studio delle opere di autori estremamente importanti come Pascal, Racine e Kant».<sup>21</sup>

In che maniera, ci si potrebbe chiedere, uno studio imperniato sul concetto di tragico puro, può servire da riferimento ad un'analisi storico-sociologica, se non si ammette come dato pregiudiziale la fiducia accordata a una visione categoriale, atemporale del tragico?

Certo Goldmann rifiuta in maniera esplicita un'utilizzazione di questo tipo; tuttavia quando egli scrive di non essere in grado di fornire un concetto di visione tragica che si adatti anche alla tragedia greca e shakespeariana, la sua posizione è per lo meno ambigua, nella misura in cui lascia aperta la porta alla possibilità di reperimento di un'essenza comprensiva di tutte le forme di tragico sinora esperite.

<sup>20</sup> Per esempio i suoi continui richiami al Lukacs kantiano o hegeliano o quelli, più indiretti, al pensiero metafisico di un Henry Gouhier.

<sup>21</sup> L. Goldmann, op. cit. p. 44

Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 7 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

La metodologia goldmanniana ci sembra dunque viziata, per quanto riguarda le possibilità future, dall'ibridismo con cui vengono giustapposte esigenze più scopertamente sociologiche e più risposte circolazioni di carattere idealistico e metafisica.

Che è poi il limite continuamente reperibile all'interno della produzione lukacsiana.

Quando ne *L'Anima e le Forme* il filosofo ungherese affronta il problema del tragico, è possibile già scorgere, dietro l'esigenza, di marca fenomenologica, di isolamento e definizione di una sfera del tragico puro, in senso atemporale, l'urgere dell'interesse storicistico di derivazione diltheyana.

In *Metafisica della tragedia*, a differenza dell'impostazione di Max Scheler, il tragico non viene considerato come uno degli elementi costitutivi dell'universo: in questo senso Lukacs è ben lontano da ogni concezione che implichi in qualche modo l'idea di rispecchiamento.

Secondo il filosofo ungherese, di fronte alla vita intesa come fenomenicità, come caotica congerie di elementi inautentici, come disvalore, si protende l'essenza, la forma, il valore.

La forma tragica è una di queste possibilità di divenire valore, di risalire dalla inautenticità del piano fenomenico all'autenticità dell'essenza.

«Il problema del valore e della realtà, egli scrive, ha perduto ogni significato, perché il valore crea la realtà, non è più una proiezione del sogno nella realtà, non è più una interpretazione della realtà»<sup>22</sup>.

Ma di fianco alla enucleazione in senso atemporale del concetto di forma, ecco emergere l'implicazione storicistica: a differenza di Shakespeare, in cui la tragedia è ancora giudizio divino e «ciò che è interno e ciò che è esterno è ancora unito, le stesse mani guidano le anime e il destino»<sup>23</sup>, nell'epoca contemporanea, secondo Lukacs, il tragico nasce nella misura in cui Dio abbandona la scena pur restando spettatore<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> G. Lukacs, *L'Anima e le Forme* p. 308

<sup>23</sup> ibidem, p. 310

E' su questo aspetto - la tragedia del Dio assente-presente e della coscienza tragica che, se da un lato non può accettare la dimensione mondana, perché inautentica, dall'altro può solo *scommettere* sulla presenza di un Dio che espressamente non si rivela mai, - che Goldmann ha fondato il suo studio sul paradosso tragico in Pascal e Racine.

Ma l'adozione da parte di Goldmann ne *Le dieu caché*, dello schema concettuale lukacsiano, assume il valore di categorizzazione di un concetto di tragico che, a nostro avviso, restava nel primo Lukacs strettamente legato a un preciso contesto storico: quello del *dramma ibseniano*.

Il non aver colto in maniera adeguata gli evidenti nessi tra il saggio giovanile di Lukacs e l'opera del drammaturgo norvegese, ha non solo costretto il G. a dichiarare come insolubile il problema dell'uso da parte del Lukacs nell'opera in questione, del termine *dramma* al posto di quello - per G. più appropriato - di *tragedia*, ma anche favorito, nello studioso francese, l'ipotesi di una lettura di *Metafisica della tragedia* in chiave risolutamente astorica.

In altre parole il Goldmann avrebbe forzato in senso a-temporale uno schema concettuale di tragico che in Lukacs rimaneva legato a una precisa dimensione storica, usandone poi come chiave interpretativa di una produzione, quella di Pascal e Racine, anteriore di ben due secoli.

Ora in *Metafisica della Tragedia* non solo Lukacs richiama esplicitamente in più occasioni il nome di Ibsen, ma il nucleo stesso su cui si fonda il rapporto fenomeno-essenza, inautentico-autentico, disvalore-valore nella visione tragica lukacsiana, ci pare chiaramente modulato sul *Brand* ibseniano. Con tutto questo non vogliamo affatto affermare che il saggio lukacsiano, a nostro avviso concepito tenendo particolarmente a modello il teatro di Ibsen, non possa essere ricco di sollecitazioni atte a mettere in luce motivi effettivamente circolanti della visione tragica di Pascal e Racine.

Solo che ci pare sin ovvio sottolineare come accanto ai motivi di convergenza che si possono reperire tra i *Pensieri* di Pascal, le tragedie di Racine e i drammi di Ibsen, si possano reperire altrettanto indubbi elementi di divergenza e differenziazione.

Un discorso sull'essenza del tragico, che parta dal presupposto della storicità e della dinamicità di tale tipo d'essenza - anzi d'ogni tipo d'essenza - anziché sforzarsi di reperire contraddittoriamente il permanere nel divenire, deve viceversa dare per scontato il salto d'essenza che è implicito in ogni forma di divenire e di conseguenza indagare le ragioni individuali, storiche e sociali che sono la scaturigine profonda di tale mutamento d'essenza.

Per concludere, offriamo qui all'attenzione del lettore alcuni fra i passi più indicativi di *Metafisica della Tragedia* rapportati con gli "equivalenti" tratti dal *Brand* ibseniano: crediamo che l'analogia non possa non apparire sorprendente:

Lukacs: «Il dramma è un gioco; un gioco tra l'uomo e il destino; un gioco dove Dio è lo spettatore. Soltanto spettatore, la sua parola e il suo gesto non si mescolano alle parole e ai gesti dei giocatori. Su di essi si posano appena i suoi sguardi. "Chi guarda Dio, muore" ha scritto Ibsen, ma può vivere colui sul quale si è posato il suo sguardo?» (G. Lukacs *Anima e le forme* - p. 305).

Brand: «... Pregai? La preghiera mi diede pace? Parlai con Dio? M'intese? Egli? vide il mio pianto nella casa in lutto? Io non lo so! Oggi tutto è chiuso, la notte è <ii nuovo scesa su di me... e non intravedo un barlume di luce... Sì, Agnes... che vede senza vedere...! Dammi luce, Agnes, se puoi!» (E. Ibsen - *I Drammi* - Torino 1959 - vol. I p. 621).

Lukacs: «Dio non tollera relativismi di sorta, mediazioni, sfumature» (p. 308).

Brand: «Anima, sii salda sino all'ultimo. Vittoria somma è perdere tutto. La perdita intera è il tuo guadagno» (p. 631).

Già dunque all'interno del primo Lukacs ci è dato scorgere quella divaricazione di piani (storicistico- atemporale) che invano il Lukacs della maturità si sforzerà di colmare, divaricazione che permane a nostro avviso inalterata anche ne *Le Dieu caché* di Lucien Goldmann.

Pur denunciando chiaramente l'impossibilità di un'utilizzazione del concetto di essenza in senso atemporale, anzi sforzandosi di mostrarne il carattere storico, il sociologo francese rimane dunque egualmente prigioniero di quegli stessi limiti che percorrono tutta l'opera lukacsiana.

A nostro avviso il riconoscimento del carattere storico dell'essenza, anziché sfociare in quella ipostatizzazione del concetto di tragico che è in qualche modo implicita nel procedimento goldmanniano, dovrebbe rinunciare a qualsiasi tentativo di ricerca di un minimo denominatore comune, per approdare a un'analisi comparativa che, partendo dall'essenza storica originaria, vale a dire dal tragico greco, studi in riferimento alla dinamica storico-sociale, l'evolversi dei temi che furono alla base dell'esperienza greca per esaminare in quale situazione, attraverso quali rifacimenti e rielaborazioni, sia sorta la possibilità di una rinascita della visione tragica.

Per cui il problema storico-sociologico dovrebbe a nostro avviso proporsi così: fino a che punto l'evoluzione storico-sociale ha consentito l'elaborazione di una forma di tragico analoga a quella greca? In che misura i temi che Paul Ricoeur pone alla base della nascita della tragedia greca si allontaneranno definitivamente dal firmamento della cultura occidentale, verranno espulsi dal sostrato storico-sociale, sì da negare le possibilità stesse di una produzione tragica o da dar vita a un tipo di tragedia più conforme ai rinnovati rapporti tra tessuto storico-sociale e individualità psichiche esistenti?

\*\*\*

Abbiamo iniziato questo studio sostenendo la necessità che un'indagine sulla presenza o meno del tragico nel pensiero contemporaneo, sulla morte della tragedia, dovesse passare attraverso il problema dell'essenza del tragico.

A questo punto siamo in grado di trarre le conclusioni.

La possibilità di una storia della visione tragica che prenda in esame le forme di tragico da Eschilo a Beckett, non può essere assolutamente la storia di un'insieme di forme fenomeniche annodate tra loro dal filo tenace di un'essenza comune.

Non può esistere un'essenza del tragico come categoria metafisica: esiste vice-versa una forma storica (quella greca) che ha offerto contemporaneamente il contenuto delle tragedie e le strutture teatrali atte ad esprimerlo.

- 
- Lukacs: « Ciò che gli uomini amano nell'esistenza è la sua temperie, la sua indeterminatezza, il suo costante oscillare come un pendolo che non tocca mai gli estremi... Gli uomini odiano l'univocità e la temono. La loro debolezza e la loro viltà circuisce ogni impedimento che vien dall'esterno, ogni ostacolo che interrompe le loro strade. (p.307)
- Brand: « Sì, Dio è giudice innanzi tutto! ... L'accettazione del sacrificio rende possibile la redenzione, ma il nostro tempo mentitore nega il verbo perché la folla ha paura di conoscerlo » . (p. 620)
- Lukacs: « La vera esistenza è sempre non reale, non è mai possibile per l'empiricità dell'esistenza... Bisogna ricadere nel buio, bisogna negare l'esistenza per poter vivere. (p. 307) « La tragedia ha una sola dimensione: quella dell' altezza. Essa interviene nel momento in cui delle energie misteriose estraggono dall'uomo la sua essenza, lo costringono all'essenzialità ». (p. 311)
- Brand: (ad Agnes) Sì hai terribilmente ragione. Così falsa, vuota, piatta e vile è la maniera di considerare la vita. Si fanno alti elogi di chi dona per testamento i suoi averi conservando l'incognito... Chiedi ai ricchi e ai poveri - rami verdi e rami secchi - in nessuno troverai l'abnegazione. Tutti ragionano da schiavi; sospesi sopra l'abisso, s'avvinghiano aspri e feroci all'arboscello polveroso della vita... e se si spezza... con le unghie s'aggrappano alla fibra e alla scorza».
- Agnes: E a questa gente, caduta senza rimedio, tu vuoi gridare : o tutto o niente!
- Brand: Chi vuole la vittoria non cede; dal basso si deve salire al sommo... (p. 589)
- Brand: Un giorno si vedrà chiaramente che il trionfo è la sconfitta!
- Borgomastro: Pensateci bene, Brand, siete a un bivio. Non puntate tutto su una carta sola.
- Brand: E invece lo farò.
- Borgomastro: Perdere vuoi dire avere giocato la vostra vita terrena. Voi possedete tutti i beni del mondo, siete erede di una madre ricca; potete vivere per vostro figlio, per la vostra moglie diletta... tenere mani vi offrono la felicità. (p. 595)
- Lukacs: « Il giudizio divino è terribilmente severo. Non conosce grazia né prescrizione. Inflexibile, sostiene la pena di morte per la minima infrazione, che contenga appena l'ombra di un'infedeltà nei confronti dell'essenza ... D'altro canto, pieno di luminosa dolcezza, passa sopra a ogni, peccato dell'esistenza comune che non sta giunto a toccare il punto centrale » (p. 315-316).
- Brand: (ad Agnes) Te l'ho detto; ogni sacrificio è vano se non è completo.
- Agnes: Ma io ho sacrificato tutto; non ho più nulla!
- Brand: A quel sacrificio ne devono seguire altri. (p. 622.).
- Agnes: Ecco, ho chiuso. Ma non credo che Dio si sia offeso, se la breve tregua di un sogno mi ha dato un po' di conforto.
- Brand: No certo! E' un giudice mite e indulgente; non devi temere il suo corrucchio perché un po' di idolatria si mescola talvolta al culto che gli tributati. (p. 622).



Titolo || Il problema dell'essenza del tragico  
Autore || Umberto Artioli  
Pubblicato || «Il Portico», n° 8-9, febbraio 1967, pag. 34.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 9 di 9  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Ogni studio che si proponga l'analisi del concetto di visione tragica nel corso del pensiero occidentale, non può che partire da questo modello storico per verificare in quale misura temi come quelli dell'irreconciliabilità, della colpa, del destino, che sono la scaturigine del pensiero tragico nel mondo ellenico, siano filtrati nella produzione successiva, a quale trasferimento di significato siano stati soggetti per le trasposte condizioni storico-sociali, fino a che punto abbiano conservato forza sufficiente da restituire il clima della tensione tragica o viceversa tale clima sia rifluito verso altri nodi di conflittualità.

Se è vero che il segreto della tradizione - di ogni tradizione - consiste nella codificazione - e in questo senso ai trattatisti del nostro '500 i modelli greci poterono sembrare il paradigma assoluto della tragedia e la produzione rinascimentale acquistare i sensi di vuota riesumazione archeologica, vero è anche che vengono epoche in cui la particolare curva del tessuto storico-sociale torna a creare le possibilità della tragedia: è allora che il mare compatto e assestato della tradizione dilaga oltre gli argini, che l'urgenza di nuovi contenuti, penetrata attraverso i temi offerti dalla tradizione, li assimila e li stravolge, ne scopre irradiazioni misteriose, corrode le vecchie forme ristrutturandole alla luce delle nuove necessità.<sup>25</sup>

E quando l'ondata si placa e subentra la nuova codificazione, la tradizione si presenta arricchita, i modelli sopraggiunti sono pronti a dettare per un certo tempo legge alla sterile fatica degli epigoni.

Se è dunque vero che solo il rapporto tra individualità creatrice e strutture storico-sociali di un'epoca ci consente di spiegare il problema della riemersione del tragico, del reperimento delle scaturigini profonde da cui trae linfa una determinata essenza storica, è nondimeno certo che solo l'esame comparato della tradizione, delle forme storiche offerte dalla tradizione, delle strutture sociali da cui emergono i modelli della tradizione, può spiegare se e in quale misura un certo tipo di essenza storica può essere sopravvissuta nei secoli, pur tra le modificazioni più disparate.

Quando Lessing scrive che Shakespeare, e non la «tragedie classique», è portatore del modello di tragico più vicino per essenza a quello dei greci, non è certo all'essenza in senso atemporale che vuole riferirsi.

Lessing è ben cosciente della distanza irreparabile che separa le due forme di tragico e come sulle innovazioni contenutistico-formali del tragico shakespeariano abbiano inciso le condizioni particolari della società elisabettiana.

La ragione è che Lessing ritiene di scorgere in Shakespeare, più che in Racine, un'eco più accentuata e avvertita dei temi che la tradizione occidentale aveva elaborato nei suoi inizi greci.

Quando in *Morte della Tragedia* Giorgio Steiner ci dice che dopo Shakespeare e Racine la voce tragica «tace o giunge indistinta» non è la morte del tragico che vuol sostenere, ma la morte di un *certo tipo* di tragico, quello che, in maniera più o meno accentuata, si era potuto mantenere nel corso dei secoli in qualche modo legato alla fonte originaria.

In questo senso *Morte della Tragedia* è un titolo paradossale, diremmo finanche pubblicitario. Quando, analizzando l'opera di Buchner, lo scrittore americano scrive che «Woizeck è la prima vera tragedia della vita umile. Nega una premessa che è implicita nella tragedia greca, elisabettiana e neoclassica: che la sofferenza tragica sia il triste privilegio di quelli che vivono nelle alte sfere» e poco più sopra, «che Woizeck è incompleto e poco mancò che non andasse perduto. Eppure ora ci rendiamo conto che è uno dei cardini sui quali il dramma ruotava per volgersi verso il futuro»<sup>26</sup> egli già avanza le nuove prospettive, crea le premesse per una nuova tradizione.

Hegel disse una volta che la tragedia antica era morta il giorno stesso in cui lo schiavo aveva salito la scena, perché lo schiavo non può comprendere la fatalità e il male di cui soffrono Antigone ed Edipo non può che essergli estraneo.

Con il *Woizeck* lo schiavo ha potuto salire la scena e comunicarci un'autentica emozione tragica, così come Buchner ha saputo creare il linguaggio atto ad esprimere i sensi di una sofferenza che travalica i limiti dell'espressione: il linguaggio di Woizeck è in fondo un non-linguaggio, la sua sintassi una non-sintassi.

---

<sup>25</sup> Così un fenomeno come quello della tragedia spagnola del '600 può essere spiegato solo a partire dall'irruzione di un contenuto epico che, mal amalgamandosi con la legge delle unità aristoteliche, provoca un rovesciamento delle vecchie strutture formali. Similmente la non rappresentabilità della tragedia italiana del barocco è una caratteristica della non conciliazione fra il contenuto prevalentemente lirico e l'ossequio alle leggi formali del genere drammatico.

<sup>26</sup> George Steiner - op. cit. p. 213

1967

# IL PORTICO

RIVISTA DI CULTURA | MANTOVA | FEBBRAIO 1967 | LIRE 500  
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE IV GRUPPO

8-9

1967  
68  
cinque  
24

*Jacques Derrida*

## **LA STRUTTURA IL SEGNO E IL GIOCO NEL DISCORSO DELLE SCIENZE UMANE**

*Elio Pagliarani* | **Due inediti**

*Gino Baratta* | **Linea di lettura per Pagliarani**

*Umberto Artioli*

**Il problema dell'essenza del tragico**

**Plebe: Il caso Paccagnini**

*Sandro Badiali*

*Carlo Prandi* | **Ernesto De Martino :**  
**Storiografia religiosa e storicismo**

*Umberto Vivarelli* | **La Chiesa dei poveri**

**CRONACHE E RASSEGNE** a cura di Baroni, Trebbi, Ruju, Margonari