

## Il problema del tragico

di Enrica Ciabatti

### 1. Tragico tematico e tragico ideologico

Sappiamo che tragedia ed epos riguardano entrambe un **conflitto**: tuttavia tematica tragica e tematica epica non coincidono, poiché si tratta di tipi di conflitto radicalmente diversi.

Si suol dire (sulla base delle indicazioni di Aristotele e di Hegel) che la discriminante consiste essenzialmente nel fatto che il conflitto epico è uno scontro tra nemici, quello tragico invece tra amici; ma così la questione è posta in termini troppo meccanici, e non rende ragione di eccezioni illustri: Eschilo, nei *Persiani*, tratta di un conflitto tra nemici, ma ne tratta in modo squisitamente tragico; senza contare che, a questa stregua, il contrasto tra Achille ed Agamennone nell'*Iliade* dovrebbe essere considerato tragico.

Nessun contenuto è *in sé* epico o tragico, se non è considerato da un punto di vista epico o tragico; diremo piuttosto, e in tal senso faremo nostre le affermazioni aristoteliche e hegeliane, che un certo tipo di ideologia tende naturalmente (non però obbligatoriamente) ad orientarsi verso un certo tipo di contenuto, che meglio si adatta ad esprimerla: è evidente per esempio che sarà in partenza più facile rendere problematico, e quindi tragico, uno scontro tra familiari che non una lotta tra popoli nemici, dove in genere il conflitto non riguarda il piano ideale, poiché i popoli sono portatori di ideali diversi e lo scontro si risolve su un piano storico (chi vince ha ragione e chi perde ha torto, *sic et simpliciter*, perché il giudizio, per dirla con Hegel, avviene *in rebus ipsis*).

Anche le osservazioni di Aristotele nella *Poetica* sulla necessità di suscitare "pietà e paura" tramite la rappresentazione della rovina di un innocente, non riguardano un elemento *di per sé* tragico: l'epos conosce infatti situazioni analoghe; tragico è il fatto che questo tipo di vicenda venga fatto oggetto di meditazione, mentre l'epos non vuole scorgervi nulla più del suo semplice accadere. Dalla meditazione sull'ingiustizia di quanto accade scaturisce il bisogno di approfondire la questione della colpa e di interpretare l'oscura volontà del destino: esigenze, esse sì, peculiarmente tragiche.

Possiamo quindi affermare che nella tragedia, come del resto nell'epos "primario", il livello prevalente è quello ideologico, che, come determina la scelta di una certa forma a preferenza di un'altra (drammatica nel caso della tragedia, prevalentemente diegetica nel caso dell'epos) così adotta le tematiche più consone all'espressione del messaggio; in altri termini, è il livello ideologico che, nella tragedia come nell'epos, formalizza i contenuti e l'espressione.

Dobbiamo pertanto stabilire che cosa sia "il tragico" come categoria ideologica: non però il tragico in quanto "struttura antropologica", "proprietà fondamentale" dello spirito umano (che a noi interessa in questa sede solo marginalmente), ma il tragico in quanto generatore di tragedia: non è detto infatti che due fenomeni coincidano, ed in ogni caso sull'argomento vi è una certa confusione.

### 2. L'opinione della critica

La premessa per le successive interpretazioni del problema risiede nelle osservazioni della *Poetica* di **Aristotele** a proposito del conflitto tragico, che oppone fra di loro amici o consanguinei. Poiché un simile tipo di dissidio appare particolarmente odioso ed insanabile, per il fatto che non deriva in genere dalla presenza di ostacoli esterni, ma da necessità interiori considerate irrinunciabili, è naturale che si parli, in questo caso, di "inconciliabilità" del conflitto, e che proprio in questo si faccia consistere la sua essenza tragica.

Secondo Aristotele, per suscitare pietà e paura occorre scegliere soggetti adeguati: l'uomo infatti prova pietà per la sventura di un innocente e paura per la rovina di un suo simile, che implica la possibilità che la stessa disgrazia accada a chiunque; il protagonista ideale della tragedia è dunque

un uomo innocente, che commette una colpa, ma senza dolo, o meglio ancora un errore, e da una situazione di prosperità cade improvvisamente ed inspiegabilmente nella sventura.

Una vicenda del genere suscita inevitabilmente un senso di profondo disagio ed ingiustizia sia in chi ne è vittima sia in chi vi assiste, e porta con sé la domanda in cui essenzialmente risiede il "tragico", ossia: "perché?".

Vediamo dunque come lo stesso Aristotele, pur non occupandosi specificamente del problema, ponga chiaramente le premesse per gli sviluppi successivi del pensiero sul tragico, sebbene generalmente il punto di partenza di questa indagine sia considerato **Goethe**.

Nella lettera al cancelliere Müller del 6 giugno 1824, Goethe afferma che il tragico consiste in una "antinomia inconciliabile", ed osserva che "ove intervenga e sia possibile una conciliazione, il tragico svanisce"; interessante notare come la sua riflessione parta dal dubbio, espresso nella sua lettera a **Schiller** del 9 dicembre 1797, di essere personalmente incapace di comporre tragedie, essendo per natura di carattere conciliante; tuttavia il poeta tedesco, pur senza dedicarsi in modo approfondito al problema, intuirà genialmente che gli stessi tragici greci non si attengono ad un concetto di tragico così inteso, e finirà per accettare la scommessa, uscendone da trionfatore con la composizione del *Faust* (1808).

La concezione schilleriana del tragico appare ancora più ottimistica di quella di Goethe, poiché prevede la conciliazione del conflitto tramite l'atteggiamento "sublime" dell'eroe, la cui rovina non significa affatto sconfitta (come dovrebbe essere chiaro a chiunque abbia familiarità con la religione cattolica, in cui è evidente che la morte in croce di Cristo non implica la sua "sconfitta").

È noto del resto che anche **Hegel** (*Estetica*) ed altri idealisti tedeschi condividono questa concezione del tragico, riconoscendo il fine della tragedia proprio nella composizione delle antitesi in una sintesi superiore. Tale concezione però non risolve affatto il problema di fondo del tragico, ossia *per quale motivo* Dio o il Fato decretino la rovina di un innocente. Quand'anche, infatti, l'eroe esca incontaminato dalla partita col destino, rimane in piedi, gigantesco, l'interrogativo a proposito della giustizia divina e della natura stessa di Dio, che, mandando in rovina chi non lo merita, mostra di perseguire finalità che nulla hanno a che vedere con il senso di giustizia umano.

L'opinione manifestata (seppure non condivisa) da Goethe circa l'inconciliabilità del conflitto tragico era comunque destinata a prevalere a partire dalla fine dell'800. Da segnalare l'eccezione del grande Ulrich von **Wilamowitz** (prefazione all'edizione dell'*Eracle* di Euripide del 1889), che riteneva impossibile applicare alla tragedia antica canoni di comprensione moderni e separava nettamente la tragedia greca, in quanto opera sacra, da quella profana alla quale i suoi contemporanei facevano riferimento. Tuttavia il suo esempio rimase isolato.

Si cominciò, sull'esempio di **Nietzsche** (*La nascita della tragedia*, 1872), ad indagare il problema della "contenuto tragico" e delle forze originarie che presiedono alla creazione tragica, scorgendo in essa, del tutto arbitrariamente, il prodotto di un atteggiamento mentale identico nei secoli. Tutto questo doveva necessariamente condurre, e infatti condusse, a riformulare la questione in questi termini: "che cos'è il tragico?". Esso cominciava infatti ad apparire come struttura antropologica sovrastorica e inalterabile, "categoria metafisica", a cui corrispondeva, dal lato soggettivo, una "visione tragica dell'esistenza".

Di questa *Weltanschauung* tragica, per l'appunto, la tragedia come genere letterario sarebbe conseguenza ed espressione.

**Ogni successivo sforzo critico** fu dunque rivolto a chiarire la natura di tale visione della vita, che venne ravvisata nella "inafferrabilità del divenire cosmico" (Max Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, 1954, trad. it. *La tragedia greca* Brescia Paideia pag. 15) che si manifesta in particolare nel conflitto tra i valori umani e la realtà effettuale degli avvenimenti, determinata da una volontà divina imperscrutabile o dall'assenza di un Dio; in quest'ottica si rende assolutamente necessaria la rovina dell'eroe, che di tali valori è portatore, a conferma della estraneità del senso di giustizia umano rispetto a quello divino.

Questa era del resto l'opinione espressa, con notevole anticipo sui tempi, da Friedrich **Hölderlin**, che affermava essere il tragico rivelazione di ciò che è originario, "il celato fondamento di ogni

natura", tramite l'annullamento del "fenomeno" o "segno" (*Sul tragico*, tr. it. Milano Feltrinelli pagg. 67-68): cioè rivelazione della realtà esistenziale attraverso l'annichilimento del singolo individuo.

Ribaltando in senso esistenzialistico l'ottica mistica di Hölderlin, che attribuisce al tragico così inteso la connotazione fondamentalmente positiva di una fusione panica con la Natura, si giunse ben presto ad identificare schopenhauerianamente lo spirito tragico con una sorta di **pessimismo cosmico**, che deriva dall'impossibilità di attribuire un senso umanamente accettabile alla realtà storica, dalla caduta di ogni fede nella provvidenza e nella stessa esistenza del destino. Questo è, del resto, il significato dell'ambiguo abbandono nietzscheano all'ebbrezza dionisiaca, che, seppure è gioia, è gioia che annichilisce e distrugge.

In questa prospettiva J. Körner definiva il tragico "una categoria metafisica che indica disordine, frattura, dissidio negli eventi del mondo" ed affermava che "la coscienza tragica risiede nel sentimento dell'inafferrabilità dell'ordine cosmico", pur rilevando che il termine aveva assunto significati diversi nel corso dei secoli. P. Friedländer, convinto che la tragicità fosse distruzione, arrivò perfino a concludere che alcune opere di Eschilo, come il *Prometeo incatenato* ed i *Persiani*, non sarebbero vere tragedie; della medesima opinione è A. Weber, secondo cui la tragedia non è tale se non pone l'uomo di fronte agli eterni ed insolubili enigmi esistenziali. A queste perentorie dichiarazioni risponderemo con le parole di Pohlenz, che, con garbato umorismo, osserva: "Che per Eschilo queste opere fossero vere tragedie, è fuor di dubbio per ognuno" (op. cit. pag. 16).

**Anche la critica più recente**, accettando questi presupposti, ravvisa nella inconciliabilità fra la necessità storica e quella ideale la peculiarità dello spirito tragico<sup>1</sup>, che è quindi in definitiva **spirito di ribellione assoluta contro la storia (e contro Dio, se dietro la storia si avverte la mano di un Dio) in nome di un ideale sentito come più alto ed irrinunciabile**<sup>2</sup>. Prometeo può essere considerato il simbolo stesso di questa ribellione cosmica.

Fondamentale osservare, sulla scorta di Walter Benjamin, che il tempo nel quale si colloca la vicenda tragica **non è mai il "tempo storico"**: proprio in ciò, secondo Benjamin, consiste la principale differenza fra *Trauerspiel* (il dramma borghese ottocentesco) e tragedia, l'uno forma aperta (verso la storia), l'altro forma chiusa per eccellenza<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Eugenio Corsini parla di "nostra [cioè moderna] definizione del tragico come "conflitto inconciliabile"" (*Lo Stato come perfetta tragedia*, Sigma 12, 1976, pag. 42); Lionello Sozzi, citando Camus, scrive che "il tragico nasce dalla compresenza di due opposte necessità, entrambe storicamente e a loro modo legittime" (*Il racconto tragico in Francia alla fine del Cinquecento*, Sigma, pag. 60), e precisa come questo implichi la presenza di un imperativo trascendente nel contempo irrinunciabile e storicamente contrastato; insomma, come riassume molto bene V. Jankevitch, "c'è tragedia a tutte le volte che l'impossibile si unisce al necessario" (cit. da Sozzi, pag. 60, nota 37). Secondo Stefano Jacomuzzi, l'eroe tragico "si sottrae alle leggi, impone nel gesto tragico i suoi valori o il suo rifiuto, appella a qualcosa di diverso, che sta 'oltre': proprio per questo il dominio naturale della tragedia non è la storia, ma il mito, o comunque la storia in quanto paradigma di qualcosa che la superi e la dia significato; qualsiasi tentativo di riconoscere il tragico semplicemente nella storia è destinato a fallire, perché "gli avvenimenti non si prestano più a una razionalizzazione esemplificante" (*Mario, i Cimbri e altre cose tragiche*, Sigma, pag. 208). In questo senso Folco Portinari parla di "astoricità della tragedia" (*Pari siamo (sulla struttura del libretto romantico)*, Sigma, pag. 190).

<sup>2</sup> Una formulazione particolarmente chiara ed esauriente di ciò che è il tragico nella prospettiva contemporanea si deve a Giorgio Barberi Squarotti: esso consiste nella "protesta" e della "lotta contro la necessità (di Dio, della storia, della società, della vita, ecc.), per un riferimento ad un diverso sistema o ordine di valori. Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso" (*Le sorti del tragico*, Ravenna, Longo, 1978, pag. 29). Perciò il gesto tragico si pone come "solitario e fondamentalmente inutile" (pag. 97) dato che non nella utilità storica, ma nella esemplarità metastorica trova la propria giustificazione.

<sup>3</sup> Il tempo nel quale si colloca l'azione tragica, secondo Walter Benjamin, non è il "tempo storico", ma il "tempo adempiuto", che è rispetto all'individuo ciò che il "tempo messianico" è rispetto a Dio

### 3. Tragedia e dramma borghese

La distinzione alla quale si riferisce Benjamin, fra **dramma borghese e tragedia**, ci introduce nel vivo di una spinosa questione: se è vero, come attesta la nostra esperienza e l'opinione concorde dei critici, che l'uomo moderno è "un fascio di angosce" (Nebel, citato da Pohlenz, op. cit. pag. 17), e che la sua visione della vita è tragica nel senso appena stabilito del termine, allora perché la tragedia, come genere letterario, è scomparsa per lasciare il posto a quell'ibrida e fondamentalmente contraddittoria creatura che è il cosiddetto dramma borghese, genere che travisa e snatura completamente i presupposti della visione tragica?

Il fatto è che, come osserva Szondi, "la tragicità immanente al mondo borghese non ha le sue radici nella morte, ma nella vita stessa" (*Teoria del dramma moderno 1880-1950*, tr. it. Einaudi 1979 pag. 24): un rapporto conflittuale, cioè, viene a stabilirsi **fra autore e società**, e, soppiantando il conflitto intersoggettivo fra i personaggi, introduce un elemento estraneo ad essi, il cosiddetto "**io epico**", la cui necessità fondamentale è quella di esprimere se stesso per mezzo dei personaggi, cioè la *propria* opinione nei confronti della storia: necessità di per sé monologica, che contrasta in modo stridente con l'attitudine dialogica che dovrebbe essere propria del dramma.

Il tragico, dunque, ammesso che esista nel dramma borghese, si sposta **al di qua** della vicenda rappresentata, non è più interno all'opera: fa parte della *tesi* che l'autore si sente chiamato ad esprimere, rinnegando così la meditazione sovrastorica ed imparziale propria della tragedia.

Già Camus osservava che la differenza fondamentale tra tragedia e dramma borghese consiste proprio in questa sorta di "ambiguità" tipica della tragedia: in essa "ogni forza è allo stesso tempo buona e cattiva", mentre nel dramma borghese la divisione tra bene e male tende a farsi manichea (*Théâtre, récits, nouvelles*, cit. da Sozzi, art. cit. pag. 60).

Tutto questo è la conseguenza del fatto che **il dramma borghese si è spostato sul piano storico, per di più identificando la storia come "Male"**: ma in tal modo esso si condanna all'**impotenza**, dal momento che la storia inevitabilmente prevale sulla volontà del protagonista: nulla più che lamento o denuncia gli sono concessi, perché la ribellione autentica, come sappiamo, presuppone il "riferimento a un diverso sistema ordine di valori" di cui parla Barberi Squarotti (cit. *supra*), e il dramma non conosce alcun sistema di valori alternativo a quello sociale.

La sottile ipocrisia implicita nel genere consiste perciò nel fatto che, pur esecrato e condannato, lo *status quo* finisce sempre per vincere, e, come nell'epos, la realtà storica si identifica con il Bene per semplice mancanza di alternative.

Ne deriva al dramma borghese, ed in forma particolarmente vistosa al melodramma, un non so che di autocelebrativo che lo rende intollerabile a chi possieda un autentico spirito tragico: è noto ad esempio l'atteggiamento di sdegnosa sufficienza con cui Nietzsche si accosta al genere del melodramma (cfr. *La nascita della tragedia* cit., pag. 123-133): l'opera lirica, prodotto dell'uomo "artisticamente impotente", si sosterrebbe, a detta di Nietzsche, sulla falsa "credenza idillica che propriamente ogni uomo in preda ai sentimenti sia artista": risultato, questo, di un ottimismo ideologico che non sa più riconoscersi come tale e che contamina l'autentico spirito tragico con la sua "esalazione dal profumo dolciastro e tentatore".

Spia (importantissima) di questo atteggiamento falsamente tragico è la comparsa, in luogo della virile fermezza che afferma la validità metastorica della necessità tragica, di un tono elegiaco mesto e compassionevole, proprio di chi si china pietoso sul personaggio sfortunato a garantirgli almeno la propria solidarietà: e questo non significa altro se non riconoscergli la qualifica di **vittima** anziché quella di **eroe**, togliere alla sua disgrazia ogni esemplarità ed al suo gesto ogni potenzialità eversiva, presentarlo come vinto da una società la cui conclamata malvagità è in realtà riguardata come necessariamente vincitrice.

---

(*Trauerspiel e tragedia*, Sigma, pag. 364): un tempo esaurito in sé, perfettamente conchiuso nella forma drammatica che lo comprende; e ciò fa sì che il critico possa definire la morte tragica "un'immortalità ironica" (pag. 365).

Caratteristica fondamentale del personaggio tragico è quella di essere, all'opposto dell'eroe epico, **isolato** dalla comunità nella quale vive, proprio per il suo fare appello ad un sistema di valori che non è quello socialmente consolidato. Ora, anche il protagonista del dramma moderno borghese si caratterizza per il suo isolamento dal contesto sociale: ma il suo è **un isolamento non voluto**, è l'isolamento del "diverso", del debole, dell'emarginato, che deriva non già dalla consapevolezza di una necessità trascendente da affermare a tutti i costi, ma da semplice incapacità di adeguamento: egli è **un disadattato**, e come tale può ispirare compassione, ma non ammirazione; non ha nulla da proporre se non la propria diversità, che non assurge a valore ideale e non può costituire un modello per nessuno.

Si consideri ancora il significato della **morte tragica**: nella tragedia essa non è mai in segno di sconfitta, ma al contrario ha valore positivo di **affermazione** di un principio, rinunciare al quale è impossibile: sottrarsi alla storia con il suicidio significa per l'eroe tragico rifiutare la storia stessa in nome di qualcosa di più alto; invece l'eroe del dramma borghese (che più spesso, e non a caso, è un'eroina) si uccide per debolezza nei confronti della storia e del mondo: la sua è una **resa**. Si vedano a questo proposito le osservazioni di Giorgio Barberi Squarotti a proposito della morte di Emma Bovary, di Anna Karenina e di Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* dannunziano (op. cit. pagg. 29-40).

Guardare al personaggio sventurato con compassione significa degradarlo, negargli la propria dignità tragica: in questo senso Angelo Jacomuzzi, a proposito delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, osserva come esse rappresentino il tentativo, che rimarrà isolato nella nostra letteratura dell'Ottocento, di "riservare al misero e al vinto la dignità di una misura tragica, preservarlo dalla degradazione che sta per consegnarlo al livello dell'elegia" (*Il monologo tragico di Jacopo Ortis*, Sigma, pag. 169).

#### 4. La tragedia come non-luogo del tragico?

In base alle osservazioni dei critici, pressoché concordi su questo punto, dovremmo concludere paradossalmente che **il tragico, inteso in questo senso, non produce tragedia, e cerca magari un altro tipo di espressione**. Ma se è così, perché questo avviene? Perché la forma della tragedia non si presta ad esprimere il pessimismo cosmico, la rivolta esistenziale?

Prima di cercare una risposta a questi interrogativi, vorremmo rifarci alle osservazioni di Mazzarella a proposito del tragico nietzscheano (*Filologia e tragedia nel giovane Nietzsche*, Sigma, pagg. 221-250).

Il filosofo ipotizzava una società di eroi "che siano liberi da condizioni, che non conoscano indulgenza e vogliano chiamarsi "annientatori": essi applicano ad ogni cosa il metro della propria critica, e si sacrificano alla verità" (pag. 229): insomma, una vera e propria società di eroi tragici, come unica risposta possibile alla mediocrità della società borghese.

Lasciando da parte le aporie insormontabili con cui si scontra l'identificazione nietzscheana fra tragico e dionisiaco<sup>4</sup>, ciò che importa sottolineare è che lo spirito tragico così inteso non è quello che ha prodotto la tragedia, e, di più, non è in grado di produrla.

Il tragico inteso come dionisiaco nega il sogno apollineo di cui la tragedia è prodotto e non ha certo bisogno delle astuzie della finzione artistica per produrre i suoi effetti. Mazzarella ne conclude che

---

<sup>4</sup> Lo spirito dionisiaco, in quanto condizione letargica, non può produrre di per sé alcunché di artistico senza l'intervento dell'apollineo: il quale però non può in nessun modo coesistere con il dionisiaco, che lo nega; può conoscerlo e superarlo, ma assolutamente non conciliarsi con esso, come non si dà conciliazione fra essere ed ente. Ne deriva di necessità che: o lo spirito tragico non è lo spirito dionisiaco (e neppure, evidentemente, l'impossibile conciliazione di dionisiaco ed apollineo), oppure lo spirito tragico-dionisiaco originario non è quello che produce la tragedia come genere letterario.

Si potrebbe andare anche oltre, ed affermare, con Mazzarella, che il tragico nietzscheano è un "concetto impossibile" (pag. 248), un non-concetto, perché in realtà esso è l'assenza, al di qua o al di là del concetto.

"il 'tragico' non è la 'tragedia'" (pag. 238), che addirittura la tragedia è "negazione del tragico", che il tragico è il "non-luogo della tragedia" (pagg. 246-248).

Ci pare che, pur riconoscendo al tragico di Nietzsche connotazioni del tutto particolari, si possa estendere il parere espresso da Mazzarella a tutto il campo d'indagine che c'interessa, e domandarci quindi se il tragico sia la tragedia, e, in caso di risposta negativa, in che rapporto si ponga la tragedia rispetto al tragico.

Solo così sarà possibile definire quale tipo di spirito sia alla base del genere letterario che c'interessa.

## 5. Il tragico della tragedia

Una prima ed ottima risposta alle domande di cui sopra ci viene da una frase di **W. Jaeger**: "non giova cercare una determinazione concettuale di validità generale. Il concetto del tragico non è infatti se non dedotto *a posteriori* dal genere letterario della tragedia giunto a compiuto svolgimento. Se si vuol riconoscere un significato alla domanda: "che cosa costituisce, nella tragedia, il tragico per se stesso?", le va data risposta diversa per ciascuno dei grandi poeti tragici" (*Paideia*, trad. it. Firenze La Nuova Italia 1970 vol. I pag. 440).

Su questa linea si poneva del resto già il **Pohlenz**, quando raccomandava di comprendere le opere "partendo dalle opere stesse", in modo da poter "individuare quale fosse per il poeta il motivo centrale che lo indusse a scegliere proprio quel tema e a dargli proprio quella forma; quale 'visione della vita' lo abbia guidato, in breve, che cosa *egli* intendesse per "tragico" (*La tragedia greca* cit., pag. 16): indipendentemente da ciò che *noi* intendiamo per "tragico".

Secondo i due critici appare dunque evidente che il tragico non è la tragedia, nel senso che non esiste rapporto né univoco né tanto meno biunivoco di dipendenza fra i due fenomeni, che sono di natura diversa; inoltre il tragico di per sé non è un concetto universalmente valido, perché varia di epoca in epoca e di autore in autore.

Del resto basta riflettere sulle considerazioni di **Hegel** nell'*Estetica* a proposito dell'epos e della tragedia: per il poeta epico "quel che accade è ben fatto, è così ed accade necessariamente", per cui "l'uomo appare giudicato *in re*" anziché "come persona" (*Estetica* trad. it. NUE Nuova Serie 1976, pag. 1198), il che fa sì che il poema epico sia il prodotto dell'età adolescenziale di un popolo, ossia "quell'epoca di mezzo in cui un popolo è uscito dall'ottusità e lo spirito sia già tanto rafforzato da produrre il proprio mondo e da sentirsi in esso a suo agio, ma d'altro canto tutto quel che più tardi diverrà saldo dogma religioso o legge morale e civile rimane disposizione d'animo ancora interamente vivente ed inseparata dell'individuo singolo come tale, mentre anche la volontà ed il sentimento non si sono ancora reciprocamente scissi" (op. cit. pag. 1169); questa mentalità fa sì che si guardi al glorioso passato di un popolo come specchio di un ancor più glorioso futuro, com'è tipico dello spirito epico, ingenuamente e acriticamente esaltativo e tutto teso all'azione.

Al contrario, **la tragedia è, per un popolo giunto all'apice della maturità, il più adeguato strumento di espressione delle proprie ansie e dei propri timori**: la vicenda tragica, presentando un esempio di come una situazione di felicità possa improvvisamente ribaltarsi nel suo contrario per un errore, senza colpa né dolo, sta a dimostrare come nessuna grandezza umana si regga mai saldamente su se stessa; il monito sottinteso a questa scelta tematica è di tipo nettamente conservatore: bisogna guardarsi dalle degenerazioni dovute agli eccessi di qualunque tipo, bisogna stare fermi, perché qualunque movimento potrebbe portare al fatale inciampo ed alla rovinosa caduta. Ne consegue che alla base della tragedia come genere letterario sta un'ideologia fondamentalmente **conservatrice**.

**La tragedia non si presta affatto a veicolare un messaggio rivoluzionario**: ché anzi, come ben vide **Bertolt Brecht** (*Il teatro moderno è il teatro epico*, in *Scritti teatrali*, tr. it. Einaudi 1962), la rappresentazione tragica, oscura, suscitatrice di emozioni violente, invita implicitamente alla prudenza, induce alla rassegnazione, non certo all'azione. La stessa **catarsi** finisce per rivelare la propria natura reazionaria di "valvola di sfogo" sociale: essa indirizza su di un oggetto fittizio (e

con ciò stesso frustra) i pericolosi impulsi emotivi che potrebbero sfociare nell'azione politica; questo è tipico anche di altre manifestazioni sociali tanto clamorose in apparenza quanto sterili nella sostanza, come la tradizione del Carnevale. Sono strumenti nelle mani del potere, che se ne serve per dirottare le inquietudini sociali su un binario morto: la gente si illude di avere "protestato" e si sente appagata e soddisfatta, quando in realtà non ha fatto assolutamente nulla se non un po' di rumore.

Inoltre il gesto teatrale è ambiguo per il fatto stesso di **risolvere la trasgressione in uno spazio appositamente circoscritto, il palcoscenico, dove per definizione tutto è lecito** (proprio come nel Carnevale). Il gesto poi, fissandosi nel testo, perde ogni residua carica eversiva; come scrive Barberi Squarotti, "diventando testo scritto, il fatto teatrale viene a fissare in modo assolutamente abnorme la trasgressione che è all'origine della rappresentazione" (op. cit. pagg. 20-21).

## 6. L'equivoco di base

Alla base della definizione moderna del tragico sta quindi **un equivoco** tutt'altro che difficile da chiarire: certo, nella tragedia è presente lo spirito tragico come spirito di ribellione assoluta: ma **esso si pone al livello tematico, non a quello ideologico**. In altre parole, riguarda i personaggi e non l'autore. E, se ci pensiamo un attimo, non potrebbe che essere così.

Nella vicenda tragica il personaggio che si ribella è destinato a soccombere: non gli è dato affermare la propria necessità ideale nella storia; di conseguenza, sarebbe assurdo che proprio a lui l'autore consegnasse il suo messaggio eversivo, se ne fosse portatore. Se ne deduce che non lo è.

La grandezza della tragedia greca consiste nell'aver saputo garantire, nonostante tutto, un'intrinseca validità all'ideale in cui il personaggio crede: ma questa validità non lo rende meno sospetto per il sistema sociale, rispetto al quale egli si pone come una variabile impazzita, un pericoloso esempio da arginare e da additare come negativo.

La tragedia quindi, rappresentando le funeste conseguenze degli eccessi, risulta particolarmente adatta ad esprimere la critica, l'ammonimento, l'invito alla moderazione: nella migliore delle ipotesi funge da monito per i governanti, ammesso che questi siano disposti a prestarle ascolto; **in nessun caso si presta a veicolare un incitamento alla ribellione "tragica" in senso moderno**.

Di fatto la fioritura del genere tragico coincide con un'epoca e di una situazione socio-politica non certo di crisi, ma al contrario di **maturo splendore** (come per l'appunto l'Atene del V secolo a.C. o l'Inghilterra elisabettiana), in cui il dibattito ideologico è ben vivo e si avverte l'esigenza di una composizione dei contrasti in un superiore equilibrio per salvaguardare l'ordine sociale: esigenza, come ben si vede, pienamente conservatrice, perfettamente in linea con le finalità paideutiche del teatro greco.

Il genere tragico perde invece ogni ragion d'essere quando il potere, divenuto dispotico, mette a tacere il dissenso, manipolando l'opinione pubblica con l'imposizione (oggi attraverso i *mass-media*, ieri attraverso il controllo degli intellettuali) di un Pensiero Unico e strumentalizzandola con mezzi bassamente demagogici ("pane e circo"): perché in tal caso esso viene privato, insieme, del suo pubblico e della sua funzione paideutica. Per questo motivo la tragedia non poteva avere senso in Grecia dopo la conquista macedone: essa può magari sopravvivere, ma come puro spettacolo, che perde in spessore ideologico ciò che guadagna in sfarzo scenografico, oppure rifugiandosi nei circoli letterari di *élite*, come avviene nella Roma imperiale con la moda delle *recitationes* in sale chiuse: ma è evidente che un genere teatrale vive in funzione del rapporto diretto con gli spettatori e senza di esso muore. Non è certo un caso che in un clima totalitario gli intellettuali del dissenso consegnino il proprio messaggio a generi capaci di parlare un linguaggio diretto e meno equivoco, soprattutto a saggi di carattere storico-politico (cfr. ancora Barberi Squarotti, op. cit., pag. 20).

Ciò premesso, non rimane che confermare la nostra impressione: **il tragico come spirito di ribellione non si esprime in forma tragica**; lo "spirito tragico", come dicevamo, nella tragedia esiste, ma è proprio del personaggio, quindi è tematico: quando invece diventa prerogativa

ideologica dell'autore, quando tragico è il messaggio, quando insomma è l'autore stesso l'eroe tragico della tragedia della vita, il discorso cambia completamente.

Inoltre all'autore in rivolta contro la società non interessano problemi di ordine generale, che si lascino semplificare in una vicenda mitica, ma problemi concreti e particolari: nella storia, dunque, e non nel mito, si colloca la sua protesta, perché è proprio sul piano reale che egli vuole incidere.

### 7. Tragico interno e tragico esterno all'opera

Data come premessa del tragico una situazione di grave conflitto, queste sono in sintesi le posizioni che l'autore può assumere rispetto ad esso:

**a. Agnostica.** L'autore non prende posizione e si astiene dal giudizio, o per incapacità di risolvere il dubbio, o perché il suo interesse è semplicemente "artistico", come nel caso di buona parte delle tragedie di Shakespeare e di alcune di quelle di Euripide. In tale situazione il conflitto rimane tutto sulla scena: il tragico è proprio del personaggio che ne è portatore, e quindi si pone a livello tematico.

**b. Ottimistico-fideistica.** È caratterizzata da una sostanziale adesione alla necessità che si esprime nella storia, per quanto essa possa apparire problematica. L'autore crede e vuole dimostrare come, a dispetto delle apparenze, la realtà sia governata da una superiore volontà provvidenziale, da un disegno magari incomprensibile, ma comunque fornito di una sua logica, che è compito dell'uomo indagare (Eschilo) o accettare per fede (Sofocle).

In questo caso il problema riguarda anche l'autore, che cerca ad esso una soluzione, ma il tragico come ribellione assoluta è per lui soltanto oggetto di meditazione, è ancora tutto e soltanto prerogativa del personaggio; anche in questo caso è interno alla tragedia, è tematico. Da parte dell'autore si può dare pessimismo storico, ma non cosmico.

**c. Pessimistico-idealistica.** La necessità storica viene ripudiata come assolutamente ingiusta. Il tentativo di trovare un senso alle vicende umane fallisce; il pessimismo storico trascina con sé quello cosmico: tutto è disperatamente sbagliato; l'irrazionalità dell'immanenza è manifestazione dell'assurdità della trascendenza. L'ideale sostituisce la fede in Dio o nel Fato, e, per non ridursi a vuota immagine, cerca di realizzarsi *hic et nunc*. L'inevitabile fallimento del tentativo conduce alla bestemmia contro il Dio ingiusto o alla disperazione per l'assenza di Dio ed il trionfo del Caso. È chiaro che in tale situazione il tragico si sposta al di qua dell'opera, nella vita stessa, al livello ideologico. In questo caso, e solo in questo caso, il messaggio dell'autore è tragico nel senso moderno del termine. Ma questo caso non dà luogo alla tragedia, per i motivi prima esposti.

Curiosamente, notiamo come i presupposti ideologici di quest'ultimo atteggiamento siano più simili a quelli dell'**epos** che a quelli della tragedia: potremmo anzi affermare che ne **costituiscono il rovesciamento ironico**. L'**epos** infatti considera la storia come manifestazione sensibile del destino, e il destino a sua volta come espressione della volontà di Dio: di conseguenza ciò che accade la storia è Bene. Il pessimismo tragico considera anch'esso la storia come estrinsecazione del volere divino, ma questo volere è maligno o insensato: di conseguenza ciò che accade nella storia è Male.

In tal modo **lo spirito epico e il pessimismo cosmico celebrano entrambi, seppure in modo opposto, il trionfo del destino inteso come "dato", da non rimettere più in discussione; al contrario, la tragedia mette in dubbio e cerca di interpretare proprio il significato del destino.**



Schematizzando, potremmo quindi affermare che lo spirito epico è *al di qua* del problema, mentre il pessimismo cosmico è *al di là*: entrambi comunque si pongono *al di fuori* del problema; lo spirito tragico, al contrario, è tutto *all'interno* di esso.

## 8. Conclusioni

Poste le tre possibilità di cui al paragrafo precedente, esiste un elemento che le accomuni e possa far sì che sia lecito usare il termine "tragico" in senso generico?

**E.R. Dodds** osserva che l'uomo omerico non ha propriamente senso della colpa, ma piuttosto quello del decoro e della rispettabilità ("civiltà di vergogna"; cfr. *I greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze La Nuova Italia 1973 pagg. 30-31); al contrario, nella tragedia si avverte fortemente il senso della responsabilità individuale ("civiltà di colpa"), ed il conflitto nasce dalla mancata coincidenza fra i parametri etici umani e quelli divini che si rispecchiano nei fatti, là dove nell'ottica del l'epos la coincidenza è perfetta e il più forte ha sempre ragione per il semplice fatto che vince.

Fulcro del sentimento tragico è dunque proprio ciò che l'epos esclude dai suoi interessi: **il problema del rapporto fra l'uomo e il destino.**

È chiaro quindi che, a prescindere dalle diverse soluzioni che è possibile proporre per questo problema, "tragico" è avvertire l'esistenza di un conflitto fra ideale e reale.