

Primo '900: cosa significa l'attacco al tragico, cosa significa la sua difesa

Mimmo Cangiano

In una delle sezioni di *Aut-aut*, Kierkegaard, al fine di mettere a fuoco la differenza fra il tragico greco e quello moderno, porta alle estreme conseguenze un *lato* di quella caratterizzazione della tragedia greca come espressione del travaglio che dall'etica conduce ai primi segni dell'affermazione individuale dell'autonomia soggettiva, così come impostata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. Se in Hegel la tragedia è la contrapposizione irrisolvibile di differenti nuclei etici, in Kierkegaard il tragico già si soggettivizza, divenendo risposta individuale a quel trionfo culturale delle regioni dell'ambiguità, dell'impossibilità di approdare a definitive certezze, che sarà il centro della cultura primo-novecentesca.

Sono due interpretazioni del tragico moderno che ritroviamo quasi intatte in due differenti saggi de *L'anima e le forme* di György Lukács: da un lato il tentativo di Kierkegaard di fornire a Regina Olsen un punto fermo oltre «l'anarchia del chiaro-scuro» in *Quando la forma si schianta sugli scogli dell'esistenza*: «il significato profondo della filosofia tragica di Kierkegaard è il piazzare punti fissi alle spalle delle incessanti mutazioni della vita, dove tutto scorre e si trasmuta in qualcosa di diverso» (Lukács 2002: 59); dall'altro il tragico come espressione artistica dell'irrisolvibilità del conflitto, forma unica della Totalità, di *Metafisica della tragedia*.

Lukács non è certo il primo ad impostare una teoria del tragico all'interno di quella nuova temperie filosofico-letteraria (possiamo chiamarla modernismo) che si origina intorno al 1880. Un orizzonte

culturale che lo stesso Lukács definirà come 'cultura estetica' e sintetizzerà così:

Il centro della cultura estetica è la sensazione [...]. L'essenza della sensazione è l'accidentalità. [...] Essa è nata quando cessarono di esistere gli oggetti, perché ogni cosa divenne un mero reagente per la sensazione; perché la sensazione è intollerante a ciò che è permanente. È nata quando la vita fu privata di tutti i valori. La cultura estetica ha un centro: il carattere periferico di tutte le cose. E ha un simbolo: il fatto che nulla sia simbolico. Nella cultura estetica tutto scorre (Lukács 1977: 14-15).

A mio giudizio il primo a mettere in connessione la nuova egemonia culturale e la necessità di una resistenza valoriale a questa, è Ferdinand Tönnies con *Comunità e società*, un'opera che non tratta del tragico, ma che porta a coscienza una serie di problematiche che saranno determinanti in tal senso, a cominciare proprio dalla contrapposizione fra 'società' (spazio dell'impossibilità di approdare ad elementi valoriali) e 'comunità' (traccia perduta di quell'antica organicità che, connettendo i cittadini, li faceva riflesso di valori almeno all'apparenza sovra-empirici). Dopo Tönnies va almeno citato Otto Weininger, il quale, nel 1902, ne riprende le coppie binomiche risolvendole stavolta nel binomio memoria/tempo. Nella coppia oppositiva tempo/memoria Weininger ha cioè descritto il rapporto fra la finitezza come regno dell'inautentico e la necessità del suo superamento nell'orizzonte atemporale determinato dal Valore (fra i primi ha cioè messo in relazione una posizione morale di marca neo-kantiana col nuovo orizzonte culturale della crisi epistemologica), e ha inquadrato nell'etica il compito tragico che il soggetto ha da mettere in atto per 'consistere' come individualità che permane: «L'espressione più elevata di ogni morale è: "Sii"! [...] L'uomo agisca in modo che in ogni singolo istante sia presente l'"intera" sua individualità»

(Weininger 1992: 75). Weininger ha concepito la memoria, base della capacità di concettualizzare, di dare 'forma', come «il luogo che trattiene il soggetto dalla dispersione» (Manfreda 1995: 33) e lo salva dal tempo, dove ogni 'psicologia empirica' (quella che dice che ogni nostra rappresentazione è, nel tempo, inautentica) è bandita dalla prospettiva di un centro (l'identità) che può esprimere significativamente il reale. Il Tempo è cioè espressione del nuovo orizzonte della contingenza: lo spazio simmelliano del denaro, del valore di scambio che tutto risolve in equivalenza; eludendo qualsiasi esperienza significativa nella perfetta scambiabilità dei suoi segni. Quella Metropoli, ha scritto Cacciari, come «forma generale che assume il processo di razionalizzazione dei rapporti sociali. [...] razionalizzazione dei rapporti *sociali* complessivi, che segue a quello della razionalizzazione dei rapporti *produttivi*» (Cacciari 1973: 9), negazione del *sacro* che abolisce fino la nostalgia dell'autentico; divenire senza meta che rifonda il soggettivo in reagente impressionistico teso a schivare ogni relazione qualitativa che possa istituire la possibilità dell'*essere*, cioè dell'essere-a-casa. La forma che a esso si oppone è allora l'argine kierkegaardiano della scelta che determina nuovamente gerarchie fra le cose e riconduce la vita, il flusso inarrestabile che tutto vuole accidentale, a significato. Un altro grande interprete di tale tematica sarà Hugo von Hofmannsthal (in particolare con *La lettera di Lord Chandos*), e la stessa opposizione fra *Kultur* e *Zivilisation* su cui rifletterà a lungo Thomas Mann rientrerà nel quadro.

Lo scontro culturale in atto all'interno della temperie modernista è abbastanza chiaro: da un lato abbiamo il grande palcoscenico europeo di ciò che Heidegger definirà come "crisi dei Fondamenti"; la trasposizione degli approdi del pensiero a modelli finzionali per la costruzione del Reale e per muoversi in esso (ideologie, concrezioni linguistiche); l'unità convenzionale – il 'come se' di Hans Vaihinger – imposta sul molteplice che passa, guarda caso proprio mentre gli individui appaiono sempre più atomizzati, a esser letta come fenomeno psicologico; la valutazione del pensiero logico/sistematico come violenza: «I filosofi sono dei violenti che non dispongono di un

esercito e perciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un sistema» (Musil 1992: 167). Tutto ciò è lo spazio d'azione di un'egemonia culturale che si riverbera da un asse che, per comodità, possiamo intitolare a Nietzsche, ma che sarebbe meglio intitolare a Ernst Mach¹. Esaminare la questione attraverso Mach presenta infatti un duplice vantaggio tattico: non solo Mach, analizzando ogni concrezione concettuale (Dio, legge, parola) nei termini di un fascio di sensazioni pre-dirette dalla psicologia di un individuo, interpreta con piena coscienza il livello di un relativismo a base psicologica, compiaciuto nella sua irricomponibilità, ma anche supporta, come fondamento del pensare scientifico, l'uso strumentale di queste cristallizzazioni simboliche come funzioni che sintetizzano per convenzione il materiale dell'esperienza, rendendo autonome e metodologicamente necessarie quelle astrazioni, e ricostruendo un modello stabile sulla base di una 'convenzione' che è al contempo anti-metafisica e strumentalmente razionale, soggetta a paradigmi interpretativi sempre mutevoli ma sempre, in questi, necessariamente esperita come sostanza: le 'apparenze' empiriche (dirette dagli interessi e dal caso) vengono cioè istituite con metodi matematici come unità sussistenti che Mach definisce "elementi". L'astrazione, dal 'flusso', di tali elementi a fini pratici è lo spazio di un'egemonia culturale che si propaga a velocità sorprendente (la sola *Analisi delle sensazioni* ha tre

¹ In Italia il primo volume di Nietzsche tradotto è *Al di là del bene e del male* (Torino, Bocca, 1898), l'anno successivo uscirà lo *Zarathustra*. Sono traduzioni fondamentali per la definitiva separazione della prospettiva nietzschiana dalla presentazione di questa fatte da D'Annunzio nel 1892 e 1893. Sempre per Bocca, nel 1903, viene pubblicata *l'Analisi delle sensazioni* di Mach. Bergson dovrà invece aspettare le Edizioni Carabba del 1910 (cura e traduzione di Giovanni Papini), ma già dal 1903 sul *Leonardo* (e poi con la monografia *Il linguaggio come causa d'errore* del 1904) Giuseppe Prezzolini aveva cominciato ad introdurre nella penisola l'autore del *Saggio sui dati immediati della coscienza*.

nuove edizioni nei primi quattro anni del secolo). La irrimediabile casualità degli elementi può essere strutturata metodicamente (ad esempio tramite il linguaggio che li organizza)² e predisposta allo sfruttamento strumentale (William James può affermare contemporaneamente che la vita eccede la logica e che le teorie non sono risposte ma strumenti).

Dall'altro lato abbiamo questi tentativi di resistenza a valenza tragica. Pur operando nella stessa prospettiva immanentistica³, tale settore prova a mantenere salda la possibilità di un oggettività conoscitiva di carattere ideale collegata alla rielaborazione del rapporto fra *Sein e Sollen*, collegata, vale a dire, all'orizzonte dell'Etica che realizza il valore nella forma di un imperativo morale che, pur estraneo alla certezza teoretica, sia in grado di far balenare nel mondo l'unità sostanziale di essere e soggetto (in luogo della loro insanabile frattura), al fine di, e cito da *Etica e biografia* di Amendola (1911), «stabilire su di una base non oscillante il rapporto tra la vita ed il valore della vita» (Amendola 1963: 64). Qui l'assenza di valore non conduce all'ipostatizzazione della contingenza, ma si fa aspirazione al valore destinata a orientare il mondo. Il vecchio tema romantico del cammino verso l'interiorità alla ricerca dell'autentico viene rigettato sul tavolo come questione concernente l'essenza delle cose, e quest'ultima viene inquadrata nella relazione fra volontà (o dovere, o memoria) e forma.

² Cfr. Musil 1980: 53: «Finché si pensa in frasi con il punto finale certe cose non si lasciano dire; l'intero, rispecchiato dalla totalità conclusa del periodo, impedisce che la pluralità del reale emerga nella sua inesauribile frammentarietà».

³ Cfr. Amendola 1963: 41: «La filosofia critica che [...] decapitò Iddio, ha in verità soltanto attratto Dio dalle solitudini inaccessibile dell'assoluta astrazione nella realtà quotidiana, edificandogli un santuario nel cuore dell'uomo [...]. Ma il Dio kantiano vive nella coscienza dell'uomo sotto la specie della legge etica [...] Il filosofo che ha distrutto i comandamenti trascendenti ha visto crollare l'individuo insieme ai puntelli che lo sostenevano ed ha dovuto travagliarsi nella ricerca di quegli atteggiamenti autonomi dello spirito che permettessero alla vita etica di continuare indipendentemente dai sostegni esteriori».

Come scrive Slataper: «senso morale dell'unità di tutto l'universo, dell'espressione (forma); [...] La forma è, come nel campo morale, la volontà» (Slataper 1953: 206)⁴. E Carlo Stuparich:

Chi è senza nodi oppositori cede alla sfaldatura, ci si adatta e risolve così la vita [...]. Chi ha un nodo centrale resiste dolorosamente alla tendenza di sfaldatura e con uno sforzo angoscioso tende a concentrare, a neutralizzare le forze di disgregazione, a far precipitare tutte le tensioni molecolari nel suo centro. Il dramma della società moderna. La forza centripetale ordinatrice degli elementi caotici, che era la fede religiosa, si è dissolta. – Sforzo dell'unità individuale. (Stuparich 1968: 67)

Tale versante insomma rappresenta proprio nel suo riferirsi, dalla sfera dell'immanenza e della soggettività, alla possibilità di una *Heimat*, uno dei punti più alti della critica borghese al progressivo instaurarsi dell'ideologia modernista. Oltre allo sviluppo di un discorso sul tragico, tutti questi autori, hanno tre punti in comune: sono tutti kantiani, sono tutti ammiratori di Ibsen, e tutti impostano il proprio pensiero sulla base di coppie binomiche (Vita/Forma; *Kultur/Zivilisation*; ecc.). Lo scontro in atto, del resto, era già stato allegorizzato proprio da Ibsen mediante un'ulteriore coppia binomica, vale a dire mediante i protagonisti delle tragedie 'italiane' *Brand* e *Peer Gynt*. Da un lato Brand, il tentativo di racchiudere il fluire della vita in una 'forma' stabile, assoluta, al fine di ritrovare l'autenticità perduta del senso; dall'altro Peer Gynt, il valore assoluto della superficie, l'identificazione del soggetto col fluire stesso del tempo, la credenza in un'uguaglianza fra stato d'animo soggettivo e verità. Da un lato la presa sicura della forma che stritola la vita e la trasforma in statua (ed è

⁴ Il riferimento alla 'volontà' come spazio dell'inibizione e, dunque, del controllo su soggetto e realtà, proviene a Slataper dai saggi di Amendola dedicati a Maine de Biran.

scontato citare a questo punto Pirandello)⁵, immobilità che dovrebbe esprimere una certezza; dall'altro una resa alla vita espressa in un proposito di continua 'simpatia' con le cose, dove ogni valore creato immediatamente distrugge il valore precedente e dove il soggetto ha ormai abdicato a qualsiasi capacità ordinativa del caos. Medusa e Proteo⁶.

Vediamo ora qualche esempio di come tale scontro si riverberi nelle teorie sul tragico, e poi cerchiamo di capire cosa questo significhi a livello ideologico. Innanzitutto è importante non farsi ingannare

⁵ Cfr. Pirandello 1994: 144: «Anch'essa l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissare la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita».

⁶ Nell'agosto del 1906 Amendola pubblica sul *Leonardo* l'articolo "Né ideale né reale". Nella metafora di Prometeo che cessa di esistere al momento della sua liberazione (un pensiero che, affrancato dalla propria tradizione, si rivolge contro se stesso), Amendola, dal proprio orizzonte neo-kantiano, riscontra una degenerazione epistemologica che inquadra nel contingentismo e nella filosofia dell'azione (Le Roy, Bergson, Schiller, James, Mach): la degenerazione di un Io che, divenuto creatore della propria legge, a tale legge rinuncia e passa a dichiarare l'arbitrarietà delle proprie credenze. Amendola comprende, vale a dire, il rischio della deformazione scettico/soggettivista connesso alla nuova necessità della filosofia di situare la propria azione nell'ambito dell'immanenza, il punto in cui la figura di Prometeo lascia il posto a quella di Proteo, di un Proteo non più, come per i primi romantici, strumento di liberazione del Particolare dalle griglie concettuali, bensì figura egemonica predominante, divinità maligna (proprio perché predominante) proiettata a costruire un ponte indissolubile fra immanenza e contingenza (nella misura in cui il nichilismo è coscienza dell'immanentismo), un ponte che spezza, proprio in nome del "diritto del Particolare", il legame fra la vita e il valore, fra l'esistenza e il giudizio.

dall'utilizzo costante del termine 'tragico' anche nel versante, diciamo, più proiettato verso la *Lebensphilosophie*: «l'ironia, l'ultima forma ormai della tragicità» scrive Soffici (1959: 279), perché è chiaro che qui con 'tragico' si sta parlando d'altro:

Concludere! Tra tutti i bisogni che affliggono l'umanità questo è senza dubbio il più vano. [...] il riconoscimento più forte di non aver concluso nulla avviene quando [...] ci solleviamo spassionati a contemplare e a considerare da un'altezza tragica e solenne la natura. (Pirandello 1987: 355-356)

Se per il giovane Lukács «La tragedia è una grande guerra di conquista contro la vita», il tragico del versante para-nichilista mira semplicemente a definire come 'tragedia' il riconoscimento della relatività (dell'ambiguità) di tutte le cose.

In Italia il contrasto fra Boine e Soffici (Soffici che Renato Serra aveva definito «una cosa fluida», Serra 2006: 166) aiuta a chiarificare la disgiunzione – riguardo alla questione del tragico – di questi due versanti dell'*intelligenza* primo-novecentesca. Soffici scrive:

Gli altri uomini hanno sempre avuto bisogno, per vivere ed esser grandi, di appoggiarsi a qualche cosa che fosse ferma e stabile. Gli uni si sono appoggiati a Dio, gli altri alla Ragione che è un'altra sorta di dio, altri infine al dovere sociale. Io do un calcio a tutte le basi, butto via tutti i puntelli e resto solo, in bilico su un filo di ragno, sopra un abisso buio. [...] Ed io sono felice. Come l'essere e il non essere si risolvono nel divenire, tutte queste cose lontane, dissimili e opposte si risolvono in me in un'ebbra melodia, in un flusso rapace di gioia, che monta e scende, s'allarga e si restringe; tocca il cielo e non c'è nulla all'infuori di me. Ieri cercavo sui libri la verità senza trovarla, oggi la sento concreta, in questa musica, in questa serenità di primavera, e sono felice. (Soffici 1959: 327-328)

Proprio Thomas Mann (citando Simmel) ha scritto che dopo Nietzsche la vita diventa il concetto chiave in tutte le interpretazioni del mondo. E qui vita significa appunto assenza di fondamenti stabili, o, sempre nelle parole di Soffici, «accettazione del mondo, *gaia scienza* dell'uomo guarito dal male delle trascendenze» (*ibid.*: 711). Boine ha subito chiaro il punto perché anche la reazione tragica alla prospettiva modernista (che pure è modernismo) è costretta ad operare nei presupposti di partenza di quella. Il 'moralista' Boine, interpretando la propria differenza da Soffici come contrasto fra 'fondarsi' e 'diffondersi' (che è poi il contrasto fra i principi antitetici di forma e vita), rivelava così la spaccatura in seno al gruppo vociano-lacerbiano che apriva il Novecento. Boine ribadiva, dividendo le strade, l'impossibilità dell'esperienza del tragico in quel modernismo teso ad un panico 'Sì' verso l'inconsistenza del mondo:

codesto stesso scetticismo settecentesco [...] codesta spensierata frammentarietà, questo *epifenomenismo mediterraneo* verso cui agognava il singhiozzante Nietzsche [...] osservazioni di *amorale* spicciola [...] ed il suo epifenomenismo di colori e di vita è ancora troppo teoria [...] Stamattina sul *Giornale di bordo* che sfoglio ci batte un sole giovane che mi fascia d'ardente luce ogni cosa che leggo. Scorrono via le pagine e le immagini, e son tutte belle. [...] così come viene, così come capita; così gioiose di ciò che fugge. (Boine 1978: 125-126)⁷

⁷ Soffici, qualche anno dopo, lo comprese perfettamente. Cfr. "Giovanni Boine: «Boine, credeva e tentava di superare quelle difficoltà col metodo del ragionamento e della logica, o con l'argomento di qualche dottrina esoterica o religiosa; ed io invece non sapevo che arrovellarmi contro di quelle, [...] con una voluttà di ironia anarchica, la quale mi portava a considerare tutte le cose come fondate sul Nulla; [...] un accento caldo di simpatia si sente di continuo; tanto che spesso la sua disperazione sembra una lotta che l'autore di quelle pagine faccia contro se stesso, o piuttosto contro un suo profondo io, attratto più che non lo voglia verso quei condannati miei presunti erramenti» (1920: 44-47).

La promessa di libertà – libertà dai legami della logica, della metafisica, della causalità – che il nichilismo del primo Soffici prospetta, focalizzava *in nuce* quella tendenza all'eguaglianza superficiale di tutti gli aspetti particolari della vita («diritti uguali per tutti», aveva scritto Nietzsche), all'abbandono di qualsiasi componente simbolica o gerarchica, allo strapotere degli stati d'animo nella loro continua resa (ma resa che pure promette un significato) agli aspetti sempre transitori del vivere: «E questo era il mondo visto dal lato del nulla: [...] dove non c'era bene o male, sì o no, indifferenza gioiosa» (Boine 1983: 504).

Sempre Boine: «Ma la bellezza no, non l'acchiappi colle ragne dei sensi così come viene; la ti balena dentro e la rifletti tu nelle cose per improvvisi dilacerazioni. La bellezza non ti sperde: ti fa, ti rinsalda» (1978: 77). In una recensione per la *Vida de D. Quijote y Sancho* (1905) di Unamuno, Boine aveva scritto: «Strana religione questa, che insegna gli ardimenti pazzi e la rinuncia ponendoci in cuore la sete dell'immortalità. [...] Ritorna spesso nei suoi scritti il nome di Kierkegaard, il *Frater Taciturnus* di Danimarca» (1983: 345-346), richiamando appunto quella 'funzione Kierkegaard' che vedeva il demonico come la resa verso la ricerca di uno scopo significativo, di un viaggio romantico di ritorno a casa. Come fa Solvjeg a salvare Peer Gynt dalle mani del Gran Curvo? Gli dice che non è andato in giro per il mondo, ma è sempre stato a 'casa' con lei⁸.

⁸ «Sempre verso casa», il sintagma risuonato più di un secolo prima nell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, il modello che gli *Sturmer und Dranger* opposero al *Meister* goethiano, alla sua volontà di prender parte al meccanismo sociale, è monito severo all'intera prospettiva neo-kantiana. "Casa" è l'opposto delle Metropoli, il luogo in cui ogni cosa ha un significato: «ci sia concessa vera casa», scriverà nel 1910 il giovane Lukács sul *Diario*.

Ma pure, nella vacanza dall'angoscia espressionistica che il sole gli rivelava battendo sulle impressioni delle pagine di Soffici⁹, così frammentando il reale in una dolce brezza azzurrina che è elogio dell'infondatezza di un'esistenza che solo il sentimento riarticola oltrepassando le astrazioni-concettualizzazioni (forme) della mente, rivelava – Boine finirà nietzschiano – quale fosse il presupposto egemonico: «Eppure stamattina sul *Giornale di bordo* che sfoglio ci batte un sole giovane. Scorrono via le pagine e le immagini, e son tutte belle. [...] così come capita; così gioiose di ciò che fugge» (Boine 1978: 127).

«E come potevo fermare ciò che trovai irreparabilmente preparato a fuggire», gli fa eco Palazzeschi nel frammento di romanzo intitolato... *Vita* (2005: 1245).

Il presupposto contingentista si ricollega qui a un'immagine della vita (che Soffici chiama Natura per opporla alla Ragione concettualizzante)¹⁰ che infrange, bergsonianamente¹¹, i cancelli delle

⁹ Cfr. Boine 1979: 1066: «Ad accontentarmi per es. di metter giù impressioni uso Soffici il mio diario ne sarebbe pieno. Ci sono giorni che le cose mi piacciono tutte [...]. Mi mettessi anch'io a far l'impressionista subito mi farei una reputazione; ma appena rientro a casa o in me [...] subito gli episodi mi appaiono futilità [...]. Sul tardi il verde dell'erba si fa cupo da metter paura».

¹⁰ Cfr. Soffici 1959: 10-11: «rimasti soli senz'alcun dio, gl'impressionisti si buttarono sulla natura, [...] con l'abbandono di bambini amorosi [...]. E furon salvi [...]. Gl'impressionisti s'erano accorti che una cosa non finisce – se non apparentemente – dove ne comincia un'altra, che un *mondo* non è dentro o accanto a un altro mondo, ma che l'uno si propaga nell'altro come le goccioline d'acqua di un fiume, che l'universo è tutto armonioso, che la vita circola dappertutto».

¹¹ Cfr. Soffici 1968: 731-732: «Bergson era per alcuni di noi fiorentini della *Voce* e di *Lacerba*, in quegli anni, il pensatore più letto e più amato [...], il più, diciamo, consanguineo [...]. Erano gli anni in cui l'impressionismo appariva ancora come la scuola più viva ed espressiva dello spirito del nostro tempo. E poiché mi sembrava che, per questo verso, quella forma d'arte rispecchiasse assai bene il modo di concepire la realtà e le sue apparenze proprio del maestro, gli chiesi quale fosse il suo parere al

costruzioni intellettuali che quella provano ad immobilizzare nelle 'forme' della mente: «è un'imbecillità. Roba da sognatori superficiali che si fabbricano un «Ideale» al di sopra o all'infuori della realtà, eppoi si danno alla disperazione perché le cose e i fatti della vita vera seguono un corso differente da quello ch'essi vorrebbero seguirlo» (Soffici 1959: 453). Il correlativo gnoseologico di tale posizionamento è l'affermazione secondo cui l'essenzialità della realtà oggettiva rimane del tutto inafferrabile. I tentativi di racchiudere quest'ultima in una forma stabile cadono inevitabilmente sotto le accuse di pre-comprensione, metafisica, violenza, astrazione.

Ecco perché il tragico moderno che l'altro versante impersona è sempre finalizzato a rimettere sul piatto l'essenza delle cose, ed ecco perché lo troviamo sempre situato a difesa di un'idea di Forma (come la chiama Lukács), Espressione (come la chiama Slataper), che significa conferimento di valore all'empirico, al contingente. L'arte è qui presentata come possibilità di riportare la vita al suo dover-essere. E Slataper, nella sua tesi di laurea su Ibsen, scrive:

Brand è il poema della Critica della Ragione pratica [...] perché dopo Kant, la stessa tragica verità morale che ogni uomo trova in sé è kantiana. [...] ogni uomo che non s'appaghi di esser anche morale, ma voglia che tutta la sua vita, tutta la vita, diventi realtà,

riguardo. [...] Bergson sapeva poco di quella scuola [...]. Ma quando gli manifestai il mio pensiero, [...] la vibratilità dei valori, [...] la dialettica [...] delle luci e delle ombre, che rappresentano la natura nella sua continua trasformazione, [...] nel suo perpetuo fluire, corrispondevano, a mio parere, assai bene al suo concetto d'evoluzione creatrice, *d'élan vital*, di un sensibile mondo *in fieri*, il sottile filosofo si mostrò molto colpito da quel mio assunto, consentì in gran parte alle mie ragioni».

realizzazione integra dell'imperativo categorico. (Slataper 1944: 91-92)¹².

Szondi ha del resto già descritto il movimento che lega, nei filosofi dell'età post-idealista, la concezione del tragico hebbeliano al rifiuto del pensiero sistematico e al concetto di vita, dove «La vita può essere afferrata in una forma in cui non è più afferrata come vita» (1996: 58). Se niente può più garantire un centro dal quale la vita possa essere portata a giudizio, se il mondo non può più esistere nell'evidenza di Dio o del Pensiero, ma solo in un continuo, conflittuale, mutarsi, all'intuizione artistica dovrà essere affidato il compito di affermare il significato al di sopra delle contraddizioni concrescenti su se stesse, il compito (ed è il tragico moderno) di creare la legge dall'instabilità. Sempre Slataper:

L'arte è [...] organizzazione eliminativa di possibilità molteplici, è conquista di cosmos nel caos [...]: è l'esaltazione beata di ciò che riesce a esprimersi. [...] All'uomo corrisponde, ma è lo stesso, l'uomo comunicante, per l'unica via, con gli uomini; e soltanto la falsa considerazione della morale come verità precettista [...] ci ha fatto bandire l'arte dal regno dell'etica. (Slataper 1956: 266)

E però ora sorge una domanda difficile: le connessioni dell'orizzonte culturale para-nichilista con le modificazioni sociali sono evidenti, in particolare con i fenomeni della specializzazione lavorativa e dello scambio. 'Dio', la possibilità di conferire significato simbolico all'immanenza, muore guarda caso proprio nel momento in cui il

¹² Anche per Slataper, come per Boine, il punto del versante nichilista era perfettamente chiaro. Cfr. Slataper 1964: 71-72: «Ogni cosa essendo individuo, ogni momento d'ogni cosa essendo individuo la nostra arte deve essere per forza impressionistica. Tutto è sullo stesso piano. [...] Non riconosciamo un centro [...]. Appena uno accenna un'idea, in noi sorge il bisogno di contrapporla [...]. Questo perché non crediamo alla nostra opera collettiva, non abbiamo fede, e non dunque sacrificio».

lavoratore non può più vedere il prodotto d'insieme del suo lavoro e si focalizza sulle sue parti, sui dettagli; allo stesso modo cadono le gerarchie valoriali e il relativismo trionfa proprio quando si realizza la possibile equivalenza valoriale delle merci – tutto scorre – essendo queste definitivamente separate dal loro valore d'uso e rapportate all'oscillazione valoriale del denaro. E però perché quasi tutti i principali interpreti del discorso sul tragico modernista finiscono poi ad esaltare come spazio di quel tragico alcune delle più compromesse norme sociali del medesimo sistema? La “nazione” di Slataper; l’“esercito” di Boine; l’anti-semitismo e la misoginia come resistenza alla modernità capitalistica di Weininger; Thomas Mann che, all'altezza della Prima Guerra Mondiale, sposta oltre-confine le caratteristiche della *Zivilisation*¹³; l’Austria del passato e la «rivoluzione conservatrice» di Hofmannsthal, ecc.? Forse perché, come spiega l'ultimo Michelstaedter, che pure per un breve periodo fu di questa schiera, è lo stesso binomio fra assoluto e relativo – fra forma e vita, fra rigidità e disgregazione – ad essere a questo punto svuotato di senso, e ogni Totalità che non includa in sé la trasformazione prammatica finirà sempre col porsi come espressione oggettivata (e dunque rafforzativa) delle ideologie sociali. Sofferamoci brevemente sulla posizione di Michelstaedter prima di concludere. Nell'ottobre 1907 il goriziano delinea per il professor Girolamo Vitelli, con lo scritto *Il coro nella teoria e in alcune sue forme originali in Italia*, un tentativo di storicizzazione dell'emergenza tragica che, fisso l'occhio al *plenum* del momento sofocleo, ne descrive la caduta, al contempo, nel microcosmo simbolico del mondo classico (Sofocle-Euripide-Orazio) e nel quadro più ampio della struttura culturale romantica e modernista rispetto alla quale lo stesso Sofocle (equiparato a Ibsen) va a esprimere il momento perduto della riattivazione della *Kultur* oltre la sopraggiunta disgregazione

¹³ Cfr. Mann 2005.

epistemologica e psicologica¹⁴ che fa del 'sociale' la figura dell'ambiguità: il momento in cui l'esperienza eroica che il tragico dice si contrappone al polo negativo del sociale da cui si è distaccata. Il passaggio da una reale organicità sociale – quella vissuta nella 'forma del conflitto' fra il coro e l'eroe sofocleo¹⁵ – alla disgregazione psicologica del contesto euripideo, dov'è la psicologia stessa che esprime la disgregazione¹⁶, e dove «ogni persona è coro a se stessa» (atomizzazione) porta in luce il sorgere della coscienza individualistica come momento della destrutturazione sociale, momento che, nella forma di un eroe la cui 'riflessione' sopravanza l'azione, infrange la volontà negli infiniti rivoli del contingente (della 'possibilità') che la riflessione stessa è in grado di esprimere, in una dispersione che è trionfo del 'particolare' e del molteplice: «Quando l'uomo sosta nella sua azione subentra la «riflessione»: la posizione riguardo al passato, la posizione riguardo all'avvenire [...]. Dalle loro infinite combinazioni gli infiniti lati della vita» (Michelstaedter 1976: 51). Giunto a questo

¹⁴ Cfr. Michelstaedter 1976: 124: «Questo forse intendeva Sofocle quando diceva di sé che ci faceva gli uomini quali dovrebbero essere, [...] tratti fuori dalla vita reale, grigia, dove una cosa si sovrappone all'altra [...], muniti di tutte le caratteristiche che valgono a dare verità universale, ideale al sentimento che li muove, puro da ogni sovrapposizione».

¹⁵ Cfr. *ibid.*: 122-123: «L'armonia diventa allora armonia morale, l'equilibrio, equilibrio di principi, di passioni. [...] li leva dalla contingenza del momento per parlar in genere, per dirne il valore e la potenza assoluta [...]. La voce del coro, salendo dal fondo di tutte le forze sociali tuona la minaccia e dice la pietà [...]. Non mette calma, non mitiga l'impressione dell'azione, ma ne intensifica le tinte e ci rende sempre più evidente il cozzo tragico fra la necessità d'una singola passione e la necessità dell'equilibrio morale, che dovrà ricostituirsi».

¹⁶ Cfr. *ibid.*: 128-129: «la tragedia di Euripide ha per oggetto organismi individuali, che hanno in sé il contrasto di diverse tendenze, lo strazio del dubbio, [...] tragedia psicologica [...]. Poiché nella vita comune appunto gli uomini non hanno una sola meta irriducibile a costo della vita, ma se hanno una passione esagerata, hanno altri effetti che la neutralizzano».

punto Michelstaedter potrebbe ancora rientrare nella prospettiva atta a porre l'utopia in una linea etica mirante all'approdo tragico come conciliazione di significato e vita. Michelstaedter potrebbe ancora, rigettando completamente la prospettiva euripidea, ipostatizzare il principio sofocleo come possibile ricostruzione di quella *Kultur* infranta che rappresenta l'infranta organicità sociale. Ma è il movimento successivo che già fa intuire il futuro sviluppo della sua prospettiva. È questo step a farci capire come Michelstaedter stia in realtà passando da una prospettiva tragica modernista a un'idea di tragedia da vivere al fuoco delle ideologie sociali, della loro storicizzazione, e della loro relazione con la realtà materiale. Alla contingenza espressa dall'eroe euripideo non segue infatti la 'frammentazione', l'ambiguità, ma la morale; però non più la morale comunitaria del coro sofocleo che la 'forma del conflitto' riesprimeva, ma la morale di singoli individui isolati che giustificano la propria volontà materiale come adattamento a ciò che esprime, a livello etico, un coro trasformato in società (la crisi epistemologica viene legata a ciò che la razionalizza e rapportata alla struttura sociale):

Essi stanno di fronte al coro [...] ma in lui ritrovano non l'infinità contingenza della realtà, bensì quella forma ideale di coscienza che risulta dal popolo [...] interesse morale, il suo egoismo è amore della giustizia, ciò che è il suo bene è il bene, ciò che è il suo male è il male. [...] Una moltitudine di gente diventa società appunto con ciò ch'essa associa gl'interessi dei singoli elevando a canone di difesa sociale ciò che prima era criterio di difesa individuale: l'egoismo privato diventa così giustizia, ciò che era male pel singolo diventa il male in genere. [...] ogni infrazione alle sue leggi morali è suo danno personale di quest'ente collettivo [...], mentre per il complesso è materiale condizione d'esistenza, per la mente individuale è principio morale [...] il coro [...] invoca soltanto il trionfo delle leggi per le leggi, soltanto il bene della città. (*Ibid.*: 124-126)

Nel tempo “euripideo” il coro non può far altro che rispondere alla persona rimandandogli i dettami sociali, e per quella persona il dover-essere si assimilerà a quegli stessi dettami sociali. Michelstaedter, con la sua analisi del tragico (1907-1908), sta cioè già gettando le basi de *La persuasione e la retorica* (1909-1910). Le condizioni dell’esistenza materiale di individui atomizzati in una società disaggregata, si sublimano, nella mente degli stessi individui, in principi di carattere morale che la stessa società veicola, così riaggregandosi:

Dato che il concetto di società non si può definire che colla trasformazione dell’interesse materiale a interesse morale per la società come società, [...] mentre per il complesso è materiale condizione d’esistenza, per la mente individuale è principio morale (*ibid.*: 125).

La prospettiva tragica modernista, invece, postulando una possibile certezza fuori dall’orizzonte storico della prassi, resta un modo puramente contemplativo, astratto, e dunque destinato a ripetere le strutture dell’essere sociale. L’etica opera qui sul piano di un superamento puramente formale del sistema in cui si trova ad operare, e come tale finisce per giungere alla riproduzione intellettuale del sistema medesimo (come Michelstaedter intende perfettamente). La frammentazione sociale è solo superata nelle modalità di un *intero* che non include né la prospettiva storica né quella prammatica, e che quindi ripropone lo stesso desiderio di staticità che è alla base del modo di funzionamento del sociale. Ed è per questo che la critica che il tragico esprime alla modalità capitalistica trova poi quasi sempre come utopico contraltare i passati – e ormai altrettanto compromessi – ordini sociali (spesso di marca feudale). Il pensiero borghese non riesce ad uscire dalle modalità del corrente funzionamento di un società che ha anzitutto il desiderio di evitare qualsiasi trasformazione sul piano della prassi. Si trova in ogni caso costretto a formalizzare un’idea di staticità. Sia questa il ‘flusso’ del versante anti-tragico (ed è un flusso del tutto immobile perché corrisponderebbe al modo naturale di essere della vita stessa), sia il

sogno del grande ripristino della 'certezza' che il versante tragico esprime.

Bibliografia

- Amendola, Giovanni, *Etica e biografia*, Milano, Ricciardi, 1963.
- Bergson, Henri, *La filosofia dell'intuizione*, Lanciano, Carabba, 1910.
- Boine, Giovanni, *Plausi e botte*, Firenze, Vallecchi, 1978.
- Id., *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1983.
- Id., *Carteggio*, vol. IV, a cura di Margherita Marchione e Samuel Eugene Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979.
- Cacciari, Massimo, *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973.
- Lukács, György, *Cultura estetica*, Roma, Newton Company, 1977.
- Id., *Diario (1910-1911)*, Milano, Adelphi, 1983.
- Id., *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002.
- Mach, Ernst, *Analisi delle sensazioni*, Torino, Bocca, 1903.
- Manfreda, Luigi Antonio, *Aporie del simbolo: saggio su Otto Weininger*, Napoli, Liguori, 1995.
- Mann, Thomas, *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 2005.
- Michelstaedter, Carlo, *Scritti scolastici*, a cura di Sergio Campailla, Gorizia, Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, 1976.
- Musil, Robert, *L'uomo senza qualità*, Milano, Mondadori, 1992.
- Id., *Diari: 1899-1941*, a cura di Adolf Frisé, Torino, Einaudi, 1980.
- Nietzsche, Friedrich, *Al di là del bene e del male*, Torino, Bocca, 1898.
- Id., *Così parlò Zarathustra*, Torino, Bocca, 1899.
- Palazzeschi, Aldo, *Tutti i romanzi*, vol. II, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

- Id., "Non conclude", in Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Prezzolini, Giuseppe, *Il linguaggio come causa d'errore. Henri Bergson*, Firenze, Spinelli, 1904.
- Serra, Renato, *Le lettere*, a cura di Giuliana Benvenuti e Luigi Weber, Bologna, CLUEB, 2006.
- Slataper, Scipio, *Ibsen*, Firenze, Sansoni, 1944.
- Id., *Appunti e note di diario*, a cura di Gianni Stuparich, Milano, Mondadori, 1953.
- Id., *Scritti letterari e critici*, Milano, Mondadori, 1956.
- Id., *La nostra epica*, in *La Città. Rivista bimestrale di lettere e arti*, a cura di Marcello Pirro, n. 6, dicembre 1964.
- Soffici, Ardengo, *Giovanni Boine*, in *Rete Mediterranea*, II, giugno 1920.
- Id., "L'impressionismo e la pittura italiana", *Opere*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1959.
- Id., "Anna Gerebzova", *Opere*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1959.
- Id., "Primi principi di un'estetica futurista", *Opere*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1959.
- Id., "Arlecchino", *Opere*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1959.
- Id., "Autoritratto di artista italiano nel quadro del suo tempo", *Opere*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1968.
- Stuparich, Carlo, *Cose e ombre di uno*, Roma, Sciascia, 1968.
- Szondi, Péter, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
- Weininger, Otto, *Delle cose ultime*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

L'autore

Mimmo Cangiano

Mimmo Cangiano ha conseguito un Dottorato di Ricerca all'Università di Firenze con un lavoro sul giovane Palazzeschi e un PhD alla Duke University con un lavoro intitolato *Wanderers in Contradiction. The Italian Road to Modernism (1903-1922)*. Ha pubblicato saggi dedicati a Pirandello, Papini, Soffici, Prezzolini, Boine, Michelstaedter, Slataper,

Mimmo Cangiano, *Primo '900: cosa significa l'attacco al tragico, cosa significa la sua difesa*

Sanguineti, Ginzburg, Wu Ming e al primo '900 austriaco (oltre che alcuni lavori sul giovane Lukács) su alcune delle più importanti riviste italiane e statunitensi. Nel 2011 è uscito il suo primo libro: *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

È ora Professore di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea presso la Hebrew University of Jerusalem.

Email: cangiano.mimmo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Cangiano, Mimmo, "Primo '900: cosa significa l'attacco al tragico, cosa significa la sua difesa", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>