

Blair Hoxby  
*What Was Tragedy?*  
*Theory and the Early Modern Canon*

Oxford, Oxford University Press, 2015, 366pp.

Come diversi saggi compresi nel numero di *Between* sulle *Maschere del tragico* hanno segnalato, la celebre distinzione di Szondi tra una «poetica della tragedia» che inizia con Aristotele e una «filosofia del tragico» che non esisteva prima di Schelling meriterebbe oggi di essere ridiscussa. Dalle origini medievali di un'idea della tragedia che non coincide con quella descrittivo-normativa della forma letteraria e che anzi avrebbe condizionato le successive riletture della *Poetica* aristotelica (E. Zanin, "Il tragico prima del tragico", *Between* VII.14) fino a possibili continuità da un lato e dall'altro della soglia individuata da Szondi (C. Savettieri, "Il disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno", *Between* VII.14), proprio alcuni degli interventi presentati al convegno Compalit del 2016 contribuiscono al lavoro di revisione di uno schema che resta tuttora «molto influente» (*ibid.*: 2). Basti il caso del volume *Il tragico* di Carlo Gentili e Gianluca Garelli uscito nel 2010 per il Mulino nella collana "Lessico dell'estetica", dove, pur muovendo qualche mirata obiezione al *Saggio sul tragico* di Szondi (per esempio all'idea che Miguel de Unamuno sia da considerare come un «discepolo» di Kierkegaard, con ciò circoscrivendo la filosofia del tragico a un ambito mitteleuropeo), gli autori ne accettano come «punto di partenza fondamentale» (9) la convinzione che la «moderna riflessione sul tragico» presupponga il «paradosso» di una «presa di distanza da quanto parrebbe costituirne l'oggetto specifico, la tragedia» (*ibid.*).

Una volta ammesso questo scarto, ci si può chiedere se e quale rapporto ci sia tra la poetica della tragedia e la filosofia del tragico, e quindi tra la forma letteraria della tragedia e un genere discorsivo filosofico che la assume come oggetto irrimediabilmente passato. È un problema su cui le posizioni espresse dalla critica sono molto varie.

Se si prende come uno degli estremi quello di chi ha visto nella *Poetica* di Aristotele il tentativo – riuscito per secoli – di rimuovere dalla tragedia il tema del conflitto che, intuito ma contrastato da Platone, sarebbe stato rivalutato e compreso solo con Hegel (cfr. M. Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988), il libro che qui si presenta è da collocare sul fronte opposto: «siamo così indebitati con la tradizione dell'idealismo tedesco», scrive Hoxby, «che resta difficile per noi immaginare che la tragedia poté essere definita in un modo totalmente diverso» (6) – diverso, cioè, da come l'aveva concepita «una cerchia di intellettuali che si riuniva a Jena negli anni novanta del Settecento e che scriveva all'ombra di Immanuel Kant» (3). Tutt'altro che uno strumento utile per capire qualcosa della tragedia che era rimasto frainteso, nel giudizio di Hoxby la filosofia del tragico non può nemmeno più essere ritenuta un discorso autonomo, mosso da scopi differenti rispetto a quelli che aveva avuto la poetica della tragedia: a causa del suo stesso successo, di cui viene offerta in avvio una rapida ma efficace carrellata di testimonianze novecentesche, la filosofia del tragico è «un ostacolo per l'interpretazione della maggior parte delle tragedie scritte in Europa in età moderna» (293).

Sembrerebbe trattarsi soltanto di una mossa storicista, certo condivisibile per scongiurare sovrapposizioni tra strati di teorie non coerenti tra loro, ma forse superflua, appunto perché la sistemazione di Szondi è diventata così canonica che pochi oramai commetterebbero l'errore di interpretare ingenuamente – vale a dire, senza storicizzazione – le tragedie alla luce delle categorie elaborate dalla filosofia del tragico (su questo si possono leggere le osservazioni di S. Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 249-264). Il progetto di *What Was Tragedy?*, però, non si limita a questo obiettivo.

Sostiene l'autore, infatti, che l'idealismo tedesco, attraverso lo specifico genere della filosofia del tragico, abbia esercitato un'influenza pervasiva sulla cultura, soprattutto sulla cultura del Novecento, suggerendo temi di ricerca e lasciando in eredità termini e formule critiche anche a studi non direttamente rivolti alla tragedia (accade in un classico come S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, di cui si discutono gli interessi per la soggettività e l'identità a p. 39). Ecco allora che l'operazione storicista di recuperare le tragedie scritte in Europa tra il 1515 al 1790 cercando di ricostruire l'esperienza che dovettero averne i lettori e gli spettatori dell'epoca è al servizio di una polemica rivolta non solo contro le interpretazioni anacronistiche di quei testi, ma anche verso il modo in cui, assorbiti i principi idealistici della filosofia del tragico, la filosofia continentale ha plasmato la propria visione tragica della storia e ispirato il tono «lamentoso» (56) che caratterizza la *Theory* postmoderna.

È questo il tratto più ambizioso e insieme problematico del libro, perché Hoxby avrebbe ben pochi avversari se si accontentasse di dire che gli idealisti «sbagliarono a universalizzare» la condizione umana occidentale di una determinata epoca «proiettandola sulla Grecia antica», ma che la descrissero correttamente (41); si può immaginare che ne troverà molti di più, invece, dandosi il compito di svellere, «con la riapertura delle definizioni di tragedia e di tragico, alcuni dei più radicati postulati metafisici della critica» (56), con ciò facendo intendere che fuorviante era la stessa descrizione della modernità prodotta dall'idealismo.

Tra le possibili obiezioni da rivolgere a questo argomento, ne vorrei segnalare due. La prima è che la «filosofia del tragico» come genere discorsivo, proprio perché anch'essa oramai parte della storia, non può essere delegittimata mostrando l'incompletezza del canone intorno a cui si è costituita; la seconda è che la genealogia che collega il tono della teoria postmoderna alla filosofia del tragico non sarà unanimemente condivisa, o quantomeno richiederebbe una ricostruzione più dettagliata di quella soltanto sintomatica che il

volume, pur adeguatamente documentato sul suo principale campo di interesse, si propone di offrire.

Ferme queste perplessità, si può passare a un esame del libro per ciò che contiene sulle tragedie della prima età moderna, introdotte da una ricostruzione delle poetiche di cui furono espressione nel secondo dei due capitoli della prima parte (57-108) e poi organizzate e analizzate nei quattro capitoli della seconda, ciascuno dedicato a un tipo di tragedia che sfugge alle maglie troppo strette della griglia idealistica. Questa seconda parte, «Il mondo che abbiamo perduto» (111-293), si prefigge di mettere insieme un nuovo canone e, con l'esempio della lettura dei testi accompagnata dalla presa in considerazione delle attese del pubblico per cui furono scritti e rappresentati, di convincere «i lettori curiosi, i registi e gli attori» a esplorare con coscienza storica altre parti di un repertorio che lasciò «affascinati» – forse non sempre e comunque non tutti al livello che sembra far intendere l'autore nel passaggio a cui mi riferisco – gli spettatori del tempo (55-56).

I testi sono raggruppati in quattro categorie intese a dimostrare alcuni principi che Hoxby chiede per ipotesi di accettare – discutendoli preliminarmente nel capitolo iniziale – per rivedere l'idea di tragedia della filosofia tedesca: dalla non necessaria coincidenza della tragedia con la tragedia di una nazione alla valorizzazione degli aspetti «sentimentali» della poesia (il riferimento è allo Schiller di *Über naive und sentimentalische Dichtung*), passando per l'importanza delle passioni e quella della dimensione rappresentativa a scapito della centralità e della coerenza organica del testo. Rispetto al concetto di tragico che gli idealisti vollero estrarre isolando alcuni temi da un corpus ridotto di testi, la definizione di «tragedia» di Hoxby si allarga fino a includere «sotto-specie» (108) come la tragedia patetica, l'opera e la tragedia «di felice fine» (la formula risale a Giovambattista Giraldo Cinzio) e la tragedia controriformistica, ma prevede anche una rilettura di testi classici (tra cui *Aiace*, *Filottete* e *Alceste*) che corrispondono molto meno dei supposti archetipi di *Edipo re* o di *Antigone* all'essenza della tragedia idealista.

La strategia di Hoxby prevede l'individuazione delle cause che, all'interno di paradigmi ispirati alla filosofia del tragico, hanno impedito di considerare come autentiche tragedie determinate opere e di verificare di volta in volta come il problema sia più nel criterio di giudizio che non nei testi. La lista delle tragedie che riemergono dall'oblio a cui le condannerebbe l'assunzione dei canoni idealisti comprende opere di notorietà molto diversa tra loro, anche a seconda del contesto accademico che si ha in mente («Sebbene l'*Aiace* non faccia più parte della manciata di testi che rappresentano tutta la tragedia attica in un tipico *syllabus* per studenti del *college*...», si legge per esempio a p. 117). Da qualunque punto di vista si guardi al volume, il recupero più sorprendente è forse il *Crispus* di Bernardino Stefonio (214-230), studiato come caso emblematico di un teatro gesuitico straordinariamente produttivo ma penalizzato dall'idea che lo spirito della tragedia confligga con la tradizione cristiana o giudaico-cristiana.

L'incontro tra queste direzioni – inadeguatezza degli schemi idealistici o post-idealistici, ricostruzione storica delle poetiche, lettura delle tragedie – genera una serie di *case studies* di sicuro interesse. Ma il risultato migliore del libro sta nel dimostrare con la pratica dell'analisi testuale come concentrarsi su determinati elementi formali delle opere – su tutti il personaggio, l'eroe tragico – equivalga ad assumere prospettive che portano necessariamente a letture parziali, che interpretano i testi al prezzo di un'implicita forzatura della loro poetica (per un caso analogo nell'epica, e per le distorsioni che produce un'analisi concentrata sul personaggio e non sulla trama, si può vedere lo splendido articolo di D.C. Feeney, "Epic Hero and Epic Fable", *Comparative Literature* 38.2, 1986, 137-158, e più in generale S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998). Rimane invece qualche dubbio sul passaggio in base al quale l'intera opera di riscoperta dovrebbe non soltanto «riscrivere un capitolo della storia della soggettività» (56), ma anche permetterci di immaginare in modo nuovo la nostra stessa soggettività moderna. Vista l'impossibilità di immaginare una genealogia della nostra soggettività dalla tragedia della prima età moderna a noi – la filosofia del tragico, come detto, è anch'essa parte della storia –, si tratterebbe

Blair Hoxby, *What Was Tragedy?* (Corrado Confalonieri)

dopotutto di proiettare la nostra soggettività su testi diversi: un'operazione di cui, nel frattempo, si è imparato a diffidare, quale che sia il canone di riferimento.

## L'autore

### Corrado Confalonieri

Dottore di ricerca in "Scienze linguistiche, filologiche e letterarie" presso l'Università di Padova, sta ora completando un secondo dottorato (in *Italian Studies*) alla Harvard University.

Email: confalonieri@g.harvard.edu

## La recensione

Data invio: 15/10/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

## Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Blair Hoxby, *What Was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it>.