

# LA DERIVA DEL TRAGICO

*Enrico Aceti*

## **Abstract**

### THE DRIFT OF THE TRAGIC

If the tragic reveals itself, if it has a foundation of reality, it is primarily necessary to research and understand the where and when of this event which, as it seems, has been accompanying the human being since a distant past. Starting from the suprahistorical foundation in which the tragic lies as an originally universal category, it is therefore required to trace the drift of temporal and spatial contingencies which have been supporting the outlines of this experience of the soul from ancient Greece to nowadays.

If the tragic has a dimension, it means that it takes place within a when and where, through which it encounters the necessary place for the conditions of its existence, representation and therefore of reality, occurrence.

But if the tragic does not occur, is it then possible to trace it and unravel a residual, inalienable, atomic dimension? Is this experience today still present in us, in our culture, in the signs we use and of which we are made? Does it exist or does it no longer exist? Could the absence of the tragic in the modern world be a provocation of the tragic itself denuded of all dimensions?

From a particular moment of our history the tragic seems to have taken this direction.

Per avvicinarsi al tema della deriva del tragico entro le economie complessive di questo libro, allo scopo di non insinuare nell'insieme degli interventi una riflessione autoreferenziale e asettica, è necessario valutare l'impulso dato all'argomento portante al fine di allestire una piattaforma, seppur solidamente provvisoria, da cui partire per rintracciare lo sfondo del tragico stesso e tracciare il momento di traiettoria in cui oggi viene a trovarsi in vista di una eventuale ma non certa destinazione nella quale potrebbe assumere forma la sostanza di cui è fatto.

L'argomento portante è *La dimensione del tragico nella cultura moderna e contemporanea*. Da qui, seguendo una linea di profilassi, occorre stabilire cos'è dimensione, cos'è tragico e cos'è cultura, e ancora cosa sono moderno e contemporaneo, posto che il contemporaneo esprimendosi secondo inflessioni di truistica contingenza fenomenica è solo in parte descrivibile e determinabile dal punto di vista di un qualsiasi assetto storiografico. E ciò perché esso è sempre inevitabilmente di stanza nel non ancora compiutamente dato nel presente, ossia eventuantesi nell'orizzonte del progetto in cui il proprio statuto non è dicibile ma semplicemente, qualora fosse possibile, osservabile.

Ora, sciolto questo aspetto apparentemente problematico fra i tanti che interessano il culto storicistico del contemporaneo in sé, occupiamoci da subito, in forma preliminare, degli altri impegnativi termini qui coinvolti per richiamarli nuovamente tutti insieme entro un abaco da traghettare nello specifico del presente lavoro.

Anzitutto partiamo dal termine dimensione cercando di perimetrarne con modalità anche flessibili, elastiche, il territorio semantico. Si tratta di un termine assai frequente nel nostro lessico il cui impiego spazia agilmente dal registro discorsivo comune ad ambiti specialistici del sapere oscillando senza particolari attriti, anzi a volte con sorprendente malleabilità, dal senso proprio al figurato, dal concreto all'astratto.

È sorprendente come questo sostantivo pur possedendo una capacità di rilancio quasi indefinibile a uno spettro di sinonimi funzionali al proprio significato generale, ossia adatti, adeguati, a implementarne la sostituibilità entro le economie e le poetiche specifiche a svariati discorsi, sia inscindibilmente legato a una particolare e ben precisa idea.

È sufficiente seguire il filo di un qualunque dizionario per constatare che dal concreto all'astratto la parola dimensione implica senza equivoco l'idea di giudizio, da cui quella di valore, di stima, di calcolo e computo, di misura, proporzione e grandezza secondo le molteplici variazioni qualitative e quantitative che ineriscono le cose fisiche o metafisiche della realtà. Ma non solo. All'area dell'idea di giudizio appartiene, e forse a maggior titolo, quella di paragone, di confronto, di collazione e dunque di differenza e contesto, cosicché con questa stessa idea diviene possibile da un lato

correlare e statuire anche ontologicamente la dimensione a una o a un'altra realtà assunta come fondante e fondamentale, dall'altro mettere a fuoco i mutamenti di forma e di sostanza di una cosa nel corso del tempo.

In secondo luogo abbiamo un'altra parola probabilmente più impegnativa da affrontare rispetto alla precedente, in particolare per quanto riguarda l'impiego che facciamo di essa sia in campo specialistico che in termini generali.

Si tratta della parola cultura la cui radice etimologica latina permette ancora di conservare un buon grado di connessione con ciò che ha a che vedere con la coltivazione di un qualcosa, non solo in ambito intellettuale ma anche biologico, qualcosa che può sorgere, crescere, decrescere se non addirittura scomparire, ma anche essere tradotta cioè traslata nello spazio e nel tempo, e dunque inevitabilmente modificata, dunque consegnata, affidata, ereditata. In questa parola sono implicati i significati di cura, di preoccupazione, di scrittura, di progetto.

Tuttavia ad oggi questo termine ondeggia più che mai in un confuso campo di attribuzioni, di superfetazione di significati che si trascinano dibattendosi tra la sfera dello stato dell'essere come modalità univoca e la sfera del sovrastrutturale contingente, aggiuntivo a un supporto e dunque non solo integrale all'insieme ma a tratti, sostituibile, compresente, plurale, così com'è nei territori dell'antropologia. Ma in tutto ciò è pur reperibile un punto fermo, un piano sufficientemente stabile sul quale posare un minimo di ordine per il seguito di questa riflessione.

Infatti nel groviglio delle "cose" richiamate dalla parola cultura in aggiunta a quanto già indicato vengono comprese e assimilate attraverso i propri termini, in modo schietto, quelle di cura, conoscenza e sapere.

Intimamente implicate alla cultura e per necessità in strettissima connessione tra loro, esse perimetrano non solo una specifica area semantica di significato e di senso, ma definiscono da un lato, secondo la prassi filosofica, lo specifico del processo del conoscere e conseguentemente del sapere in rapporto alla attività mentale dell'uomo; dall'altro lato le ragioni addotte, cioè impiegate dalla coscienza comune che in una data epoca culturale individua il proprio patrimonio di conoscenze, il proprio stesso sapere che in quanto tale essendo il prodotto dell'esperienza conoscitiva, sia

essa di opinione, di credenza, di immaginazione o di fede, deve seguire un percorso di normalizzazione, deve farsi norma, deve cioè essere interessato da un ampio gesto di cura, da una costante preoccupazione e sollecitudine affinché possa statuirsi e perdurare di fatto come abito la cui rappresentazione seppur suscettibile di modificazioni interpretative, andrà a svolgersi per mezzo di una “scrittura” iconica, ovvero di somiglianza, di un’immagine adeguata all’oggetto della conoscenza, oppure per via proposizionale direttamente orientata al vero.

Ora, se il racconto che la storia ci dà dell’evoluzione della cultura occidentale, cioè del proprio sapere, è capace di restituirci un avvicendamento di epoche in cui, anche se con modalità dispositive varianti, in ognuna di esse la definizione del campo operativo del sapere trova, grazie alla azione teleologica della cura, un assetto e un orientamento tendenti alla stabilità, a farsi abito appunto, è in particolar modo dagli inizi del novecento che è osservabile il progressivo venir meno del supporto sul quale fondare, parametrare e vestire di senso il sapere stesso.

Ma che cosa è il supporto in questo caso, come agisce e cosa accade nel momento in cui la cultura, intesa come insieme del sapere e del proprio supporto, è afflitta dalla chenesi di quest’ultimo divenendo definitivamente mero clangore?

È dilangante l’opinione che chi ha il sapere o i saperi come la scienza, l’architettura, la letteratura, l’arte, o chi ha il sapere in quanto saper fare come abito di ciò che ognuno di noi possiede in quanto abilità, o che sa fare, o di cui si ha notizia, è di fatto il soggetto del sapere e per converso che non vi è soggetto senza sapere, ossia che il soggetto è sempre colui che sa qualcosa. C’è in sostanza dentro a questa opinione l’idea presuntuosa che il soggetto sia a pieno titolo il padrone del sapere o meglio del proprio sapere, il capo. C’è in questa opinione l’agente erosivo del supporto, l’incidente deturpante della cultura.

Infatti ciò che non viene pensato è che esser soggetto significa “essere soggetto a” un sapere, ossia anche essere assoggettati a tutto ciò che si sa e che si fa per mezzo di un qualcosa che ci regge e rispetto al quale siamo ormai distratti: la tradizione. Questa è il vero soggetto del sapere, l’autorità che legandosi a esso, supportandolo, genera cultura. In tal senso

occorre non confondere l'autorità, qui da comprendere come complesso di qualità riconosciute il cui fine è quello di trasmettere il sapere, con l'autoritarismo il cui disegno è l'espansione e il rafforzamento delle modalità attraverso le quali il sapere viene esercitato ma più che altro impartito in forma di emanazione personalistica, appunto il soggetto del, e schermato da ogni possibile eventuale modificazione, evoluzione.

Ora, l'autorità della tradizione anch'essa consistente in un sapere, ovvero in un saper consegnare, in questo caso la cultura, si definisce proprio nel termine tradizione cioè del "dire-tra" il recapito da un "luogo" all'altro del passaggio, da quello da cui parte la consegna a quello del ricevimento attraverso il tempo, così come una concatenazione nella quale nessun anello deve essere mancante.

Se l'autoritarismo ha una proiezione eminentemente spaziale, "territoriale", l'autorità della tradizione ha la vocazione di vivificarsi nel tempo generando tempo lungo una linea dove lo stesso "dire-tra" è versante palindromico di tradire, inteso nell'accezione di svelare, divulgare conducendo, secondo l'ineludibile disattesa semantica, i segni della cultura.

Tradizione, tradimento come necessaria apertura interpretativa della traduzione nella quale, cioè nell'attraversamento che essa implica, ogni cosa non rimanendo mai del tutto uguale a ciò che prima era è pur sempre la stessa aderendo così al senso della propria durata.

Lo stesso e non l'eguale, il che sta a significare cambiamento d'abito sullo stesso corpo in movimento, abito che è sempre solo imbastito e mai cucito definitivamente e si presenta in-forma; e al posto del corpo potrebbe starci un qualunque oggetto delegato, un segno sintetico al posto di un più ampio dialogo organico di segni che insieme stabiliscono senso: così come la logica simbolica supera nel dramma, come nello sfondamento di un'area golenale, quella proposizionale.

Si tratta di una questione di misura, di distanza, di proporzione e di senso, di dimensione, di direzione, le quali cose in essa devono essere stabilmente integrate.

Dunque, occorre ora individuare che cosa nell'atto della traduzione della tradizione, che è un progetto di cura, ha preso di prepotenza il posto dell'interpretazione, dell'uso del suo valore che non dovrebbe mai essere

concluso, dell'aggiustamento d'abito, statuendosi come sapere del soggetto che per limiti propri non sa di essere soggetto se non al proprio onanismo, così come nel racconto biblico Onan spreca disperdendolo il proprio seme. È per questa ragione, posti i responsabili chiarimenti sui significati di dimensione e di cultura, che è possibile avviare il discorso con il tragico.

In tal senso considero bello per il peso che assume, iniziare con la posizione che nel merito prese Hobbes, britannico, filosofo del Seicento, meccanicista e non a caso autoritarista e fautore della sovranità assoluta.

All'interno del sistema metafisico platonico-aristotelico, il tragico, pur trovandosi ancora prossimo alle condizioni originarie, inizia a incontrare il proprio sistematico dimensionamento a effetto dell'impiego del pensiero logico-disgiuntivo anche nella poetica, divenendo così sostantivo, ovvero tragedia. Tuttavia in questo sistema, in termini generali in quanto è da questi che occorre guardare il particolare, la verità ontologica del discorso è quella che si trova nella rappresentazione delle cose che sono così come sono, mentre è falso il discorso che le rappresenta come non sono. Hobbes invece dice l'esatto contrario e cioè che il vero e il falso sono attributi delle parole, non delle cose<sup>1</sup>, inducendo così la possibilità interpretativa che questi attributi della rappresentazione vadano ad appartenere simultaneamente e contemporaneamente anche al tragico in quanto aggettivo, talvolta sostantivabile o nominalizzabile, e alla tragedia in quanto sostantivo che con la funzione di parola, quella del denominare, spoglia ora quasi definitivamente il tragico stesso di quel valore ontologico con il quale duemila anni prima realizzava la propria dimensione. Cioè accredita il vero e il falso solo ed esclusivamente alla asettica meccanica proposizionale della rappresentazione, trasfigurando l'idea di dimensione in cui sono impliciti il giudizio, il valore, la proporzione; trasfigurando la distanza in qualcosa di metrico, di statico e invariabile, negando alla distanza stessa la capacità di contenere dimensionalmente il tragico come evento, come accadimento dell'essere, del suo trovar stanza. E qui viene giocato il passaggio dallo statuto simbolico e indicale del tragico, in quanto momento assoluto di rinvio, che narra e si narra, a quello della simulazione iconica del-

---

<sup>1</sup> T. Hobbes, *Leviatano*, a cura di G. Micheli, Firenze 1976, p. 34.

la tragedia, nella sua capacità descrittiva limitante nella quale, traslando il pensiero dell'Hobbes meccanicista e individualista, non c'è traccia alcuna di un progetto per l'apprendimento e il progresso morale.

Hobbes, cartesiano, anche se con Gassendi autore delle più note obiezioni a Cartesio, può ora coniare il concetto, anche se non esplicitamente in termini drammatici e teatrali, di sicurezza fisica e intellettuale dello "spettatore" di fronte alle avversità e ai dolori dell'altro: «Infatti, se da un lato vi è novità e ricordo della propria presente sicurezza, che è diletto, dall'altro vi è anche compassione che è dolore. Ma il diletto è tanto predominante che gli uomini abitualmente acconsentono in quel caso ad essere spettatori della sofferenza dei loro amici»<sup>2</sup>; allo stesso modo colui che a teatro assiste alla tragedia, nella finzione della rappresentazione, consapevole e diletto dalla sua sicurezza in quello specifico contesto, pur provando eventualmente dolore e compassione, vede prevalere in sé la componente dilettevole a tal punto da deliberare che la sofferenza altrui possa suscitare il proprio piacere nell'essere spettatori.

Il passaggio dallo statuto simbolico e indicale del tragico all'iconosofia proposizionale della tragedia, che già con la nascita della filosofia viene sistematizzata secondo concatenazioni diegetiche strutturate in base alle nuove economie dell'ordine temporale inaugurate da Aristotele e ben diverse dalla sovratemporalità caleidoscopica, non lineare, presente nella costruzione dei grandi poemi che la precedettero, conduce ad alloggiare l'esperienza del tragico nello spazio cartesiano in cui il nulla, nel quale concepibilmente l'essere delle cose accade e nel quale le cose stesse fanno cadere i limiti estensivi della loro dimensione, è supplito da una sostanza altamente idealizzata, metrologica, infinitamente estesa e coordinata, nella quale però il momento convulsivante del tragico sfugge a ogni tentativo di misurazione e di dimensionamento lasciando di sé il perimetro o la superficie, l'esoscheletro: esso non è lì, è sostituito da una icona così come è sostituito il nulla da cui si ingenera l'essere e nel quale l'essere stesso edifica la ragione del proprio senso e dunque del proprio fine. Ecco perché è possibile parlare del solo e unico statuto iconico della tragedia come rappre-

---

<sup>2</sup> T. Hobbes, *Elementi di legge naturale e politica*, Firenze 1968, p. 74.

sentazione sostantiva e somigliante al tragico, di cui per mezzo dell'imitazione si è tentato nel corso della nostra storia, di epoca in epoca, di trattenere e fermare, ripresentandolo illimitatamente, quel suo essere simbolico eminente e indice.

Ma è poi possibile esprimere questi ultimi per somiglianza senza rimanere imbrigliati nella superficie dei pur nobili e spettacolari dispositivi della retorica o di altri meccanismi della rappresentazione?

Che il leone sia simbolo del coraggio o la volpe dell'astuzia, che il garrire della bandiera sia indice di turbolenza o la crepa nel muro di cedimento è un dato ovvio, ma che cosa siano primariamente il simbolo e l'indice nella loro specifica condizione originaria, ossia a monte, è cosa difficile da comprendere salvo che non la si sfiori in maniera tangenziale.

Il simbolo, dal greco *symbollein*, sta a significare mettere insieme. Nell'antica Grecia era d'uso in rapporti di particolare conoscenza personale spezzare in due una medaglia affinché ognuno dei possessori potesse impiegarla, in forma di riconoscimento anche a distanza di molto tempo, ricongiungendola perfettamente all'altra metà come garanzia di sincronia e di aderenza a un eventuale patto. Dal momento della frazione ognuna delle due metà aveva il compito di rinviare a quel gesto originario di rottura, all'altra parte, anche se assente per la distanza che le separa. Aveva il compito di evocare l'unità originaria.

Dunque ciò che il simbolo fa è il rinvio alla parte mancante, provvisoriamente assentatasi, nella quale è di stanza il nulla, ormai non più annullabile anche in un possibile tentativo di ricongiunzione, oppure anche se l'altra parte mai più si ripresenta.

Il tragico trova dimensione proprio in questa regione da cui si genera l'esistente e da cui si presenta l'indice al senso del mondo, cosicché questo indice mai venga confuso col vettore o il verso della fisica e del meccanicismo esistenzialistico.

Il tragico si dimensiona nel momento in cui è ormone, ovvero agisce: opera evocando e provocando il senso dell'insanabile ricongiunzione: semplicemente attualizza il bilico cruciale del nulla dove accade il faccia a faccia delle due metà.

In tal senso si fa interessante nel contesto della discussione sulle tre unità drammatiche la posizione di Manzoni<sup>3</sup> che, insistendo sulla natura morale della tragedia, elabora che è nella catastrofe l'unico e il solo evento in cui trovano perfetta sincronia il tempo e il luogo, ovvero nella indelegabilità della catastrofe stessa.

È evidente ormai che il problema sulla dimensione del tragico sta nella sostantiva traslazione di questo nella tragedia che è un genere drammatico, una scrittura che in quanto tale porta con sé numerose questioni che qui non verranno affrontate ma che sommariamente è possibile porre in evidenza.

Quella che prima si dava come dimensione, qui si riconfigura in “aree geometriche”: religiosa, della fecondità, satiresca. La vicenda esemplare è tratta da storie di eroi. La struttura drammatica si scompone in parti come l'intreccio e la catastrofe, nella quale Manzoni subodora qualcosa di non codificabile. E l'intreccio a sua volta si fraziona in altre fasi: da quella di preparazione a quella di potenziamento del dramma e così di seguito fino alla catastrofe stessa. Ma qui siamo già nel campo della descrizione del tragico per mezzo della tragedia e non più nella rappresentazione del tragico come accadimento di una rottura, di una frattura dell'ordine, come provocazione, irruzione e deflagrazione della catastrofe.

Ciò a cui il simbolo del tragico rinvia producendo senso è una irreparabilità compiuta, è la distanza insanabile intrusa tra le due parti dell'unità originaria definitivamente poste nella tensione del riavvicinamento e nello scopo di combaciarsi, di entrare in contatto, ma nell'eterna impossibilità di un ricomponimento.

Nella tragedia questa distanza si snatura, diventa segno della distanza secondo un principio di modellizzazione dove l'assenza del rinvio operata dal simbolo è sostituita dal rinvio della funzione segnica. Ma tale modificazione, è bene rimarcarlo, è inevitabile poiché lo stesso meccanismo di rinvio del segno fonda le radici proprio nell'originalità simbolica.

---

<sup>3</sup> A. Manzoni, *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* in *Opere varie* di Alessandro Manzoni, edizione riveduta e corretta dall'autore, Milano 1870 (pp. 395-451).

Se dunque l'ambito del contendere è il tragico nella propria dimensione, e la tragedia in quanto rispettivo modello, è plausibile pensare che questa è il segno di quello in quanto "oggetto", ma meglio sarebbe dire in quanto evento? E se così fosse, secondo questi termini, è coerente innestare in questo discorso le problematiche di scala? Ossia, tutte quelle questioni di proporzionamento e di rapporto che prevalentemente ritroviamo e riconosciamo nel campo della descrizione grafica dei progetti in vari settori dell'ideazione e della produzione, nonché nella restituzione di rilievo di oggetti già esistenti, e che in realtà è presente in moltissime se non in tutte le esperienze espressive codificate e codificabili? Come ad esempio la dilatazione e la condensazione non solo in fisica ma anche nella tecnica letteraria, così come nel rapporto tra la logica proposizionale e la logica simbolica. E cosa dire del tradursi di voce in voce delle idee popolari, dei racconti ma anche della tradizione, che nello squarcio prospettico vanno affrontando la deriva modificandosi?

Il tragico nella tragedia rappresenta semplicemente un richiamo, una sofferenza controllata in misura variabile a seconda dei mezzi impiegati all'occorrenza dalle concepibili possibilità tecniche che un'epoca sa esprimere. Tant'è vero che la tragedia ha vissuto nel corso di molti secoli momenti di splendore e periodi di crisi. Essa si è presentata sulla scena e poi quasi seguendo l'andamento di una dorsale, come una filigrana tra falso e autentico, è scomparsa e riapparsa con modalità presentative diverse agli occhi del mondo. E siccome agli albori la tragedia, riproduzione del tragico, è ancora molto prossima alla dimensione originaria, unica e non ripetibile, essa intrattiene ancora non tanto un rapporto di somiglianza o di analogia o iconico con il tragico, ma riporta in questa prima traduzione buona parte della stessa mappatura genetica. Essa viene non tanto rappresentata, quanto presentata entro una struttura architettonica, territoriale e ambientale capace ancora di assecondare un dialogo con la propria scaturigine: allontanandosi ancor di poco dall'epicentro del tragico.

Al teatro di Dioniso si reca la comunità ateniese indotta dall'autorità. È questa infatti una condizione in scala 1:1. Lì il tragico è un dispositivo più urbanistico che architettonico, è il vocalizzo di una dimensione sociale dunque collettiva e plurale, dove il teatro è visione, valutazione e dunque

giudizio etico ed estetico. Dove il teatro facendo la tragedia del tragico è il primo, pur essendo in ordine di tempo il primo improprio perché successivo alla propria scaturigine. Lì è scala 1:1 perché ci sono tutti i cittadini, perché è comune e pubblicitario, perché è all'aperto e non ancora miniaturizzato, rimodellizzato, compattato, introverso, edificato e chiuso, perché nelle case di Atene durante lo spettacolo non c'è nessuno, sono tutti lì, anche se nella consapevolezza che si tratta della spettacolarizzazione di un agone, di una gara drammatica.

Il sincronismo del luogo e del tempo, qualità morale della catastrofe indicata da Manzoni, è proprio questo: non c'è unità di azione nemmeno in scena, poiché tutto è attivamente immobile sull'orlo del nulla, in quel luogo e in quel tempo, con l'intorno del paesaggio.

La nostalgia è deleteria, richiede cautela e debita distanza, è la sofferenza di ciò che è ormai lontano, termine moderno elaborato nella Svizzera di fine seicento, per i francesi *le mal du pays*, il richiamo ossessivo alle proprie origini; richiede cautela e debita distanza non fosse mai che Calvino contaminasse questa riflessione con il bianco e il nero dell'ottica luterana, per cui bisogna avvertirci che l'antico oltre a essere irrimediabilmente non recuperabile non va patito ma elaborato, e non disertato.

È noto che la tragedia non incontra un apporto originale dalla cultura latino romana, la cui capacità di inglobare ed elaborare simultaneamente la tradizione e l'estraneo insieme alla spiccata propensione all'intrattenimento ludico, sociale e politico, è orientata alla moltiplicazione dei generi dello spettacolo dove, tra l'enfasi posta sulla parola attraverso la messa a punto di interessi retorici e stilistici dell'elocuzione e la creazione di dispositivi architettonici e topologici orientati anche all'intrattenimento di massa, è la spettacolarizzazione stessa, anche della realtà, a essere la componente progettuale predominante e la prima aspettativa del pubblico, che via via lascia inevitabilmente scivolare il tragico dietro la patina dell'immagine, tanto da indurre quel processo di sostituzione, potremmo dire segnica, che fatte salve alcune eccezioni dovute a radicali posizioni politiche o teologiche come nel Medioevo, giungerà fino a noi alquanto rafforzata. Basti pensare a Tertulliano, a Crisostomo, ad Agostino.

Il nascondimento del tragico con la tragedia e di questa con il registro della spettacolarizzazione dell'immagine in scena, così come con la parola che nell'oratoria opera e spettacolarizza il sovvertimento delle immagini del vero, è di certo prossimo al principio attraverso il quale un termine subisce la propria sostituzione con un altro appartenente al campo dei sinonimi o al suo spettro semantico.

Anche oggi la disinvolta e dissoluta spensieratezza con cui viene impiegata questa parola, tragico, dovrebbe porre dei dubbi sulla presenza o sull'assenza del proprio spessore, sulla sua dimensione, sulla sua sostanza. Infatti parole come orrore, sofferenza, strazio, suscitate dalla truculenza per esempio dei giochi gladiatori, angoscioso, atroce, crudele, non sostituiscono tragico già sostituito da tragedia perché esso, curiosamente, non ha sinonimi veri e propri nemmeno al grado minimo di adeguamento, bensì caratteristiche a tratti predicabili che esso dovrebbe reggere.

Tuttavia la concatenazione modificativa dell'immagine della tragedia e la superficie spettacolarizzata che essa ingloba è da qui un fenomeno ormai avviato, diretto verso forme sempre più spinte di codificazione e di semiosi illimitata, dove accade anche il caso che l'*interpretant* guardando il segno non veda che questo nasconde l'oggetto, senza più comprendere e realizzare se "l'oggetto" è esistente, presente, assente o piuttosto mai esistito, o definitivamente assentatosi o nella capacità di ripresentarsi.

Infatti se la rappresentazione del tragico quasi scompare nel Medioevo in quanto l'ordine teologico e cosmologico che connota quest'epoca concede spazio, come è ovvio, a una e sola tragedia, quella cristiana, è nel successivo periodo preumanistico e dal cinquecento in poi che tale genere riprende a svilupparsi attraverso una geometria architettonica, non solo riguardante le teorie drammatiche, che porterà alla realizzazione del cosiddetto teatro all'italiana: oggetto rimodellizzato a scala ridotta come tutto ciò che in esso accade, e al coperto, ridotto, forse spogliato dell'estensione sociale e politico-religiosa del teatro greco, antico dispositivo del territorio e della cultura, rispetto a cui il nuovo modello tenta di essere sineddoche contingente della valenza di quell'universale. In seguito è con il Romanticismo che la tragedia diviene il genere prediletto per trasformarsi attraverso mutamenti talvolta radicali in dramma borghese, psicologico, intimisti-

co e interiore, quasi battezzando il ribaltamento metafisico di Kant, grande conclusore dei Lumi e annunciatore di questa nuova corrente che sarà poi il trampolino di lancio delle avanguardie storiche, dove il dissesto e gli strappi dell'anima, ora oggetto psichico della clinica, avranno modo di esprimersi nell'Espressionismo.

Infatti se per Kant l'universo è incomprendibile all'uomo, la tragedia che dall'universale trae linfa vede conseguentemente venir meno la propria possibilità, capacità didattica e conoscitiva, ovvero la propria funzione utilitaristica in ambito morale, in quanto indipendente come tutte le arti da un simile fine. Ma così facendo Kant, cioè comprendendo che il tragico non è oggettivabile in quanto esso opera, agisce ma non funziona, pone Schiller nella propria scia e nelle condizioni di tentare il "sorpasso" alla ricerca e a un parziale recupero del sovrasensibile come scopo dell'arte stessa, dove la rappresentazione, che è ormai mera descrizione, della sofferenza anche non essendo il vero scopo dell'arte è pur sempre un valido mezzo per il raggiungimento del proprio fine, cioè l'utile dell'uomo, per favorire una giusta redistribuzione tra il regno dei sensi e il regno della ragione, dell'apparenza e della necessità e della libertà morale. Incuriosisce però come questo nobilissimo scopo per essere raggiunto debba, per necessità, essere veicolato con i mezzi ammalorati dell'apparenza. Ma si sa, quando c'è di mezzo la morale e un po' di macchiavellica andatura, ogni cosa è spiegata secondo priorità, così come il fine giustifica i mezzi. Del resto Kant, con un certo sano empirico scetticismo metafisico, ben sapeva quanto fosse salubre stare a debita distanza da questo argomento, senza svolgere forzature definitorie sulla dimensione del tragico nella propria epoca.

E del resto, a proposito di distanza, anche Hegel capisce a pieno come questo concetto sia fondamentale, e occupandosene appassionatamente ma con sintesi, decide di affrontarlo in una prospettiva non cautelativa, seppur palesemente responsabile, ma come è inevitabile per lui, considerando nell'ordine storico la distanza, sempre più ampia, la progressiva lontananza, che dall'antichità si è aperta fra l'originaria dimensione del tragico e la rispettiva ma inevitabile oggettivazione nella tragedia.

Hegel opta così, preferendo quella greca, preferendo cioè la vicinanza come indice di prossimità all'autentico: paradossalmente come indice retroverso di somigliante presenza all'ordine simbolico che dalla tragedia stessa subisce l'occultamento, il nascondimento.

In un certo senso viene alla mente Heidegger alle prese con il concetto di verità nella sua fondazione etimologica nella lingua greca, il cui significato è non-nascondimento, nella quale l'essere, in un agone oppositivo di forze, si rivela e al contempo si sottrae, in un moto di aderenza e di allontanamento, di diversificazione tra verità ontologica in cui può aprire la propria dimensione il tragico indicando senso, e verità ontica dove il tragico si conchiude nella misurazione particolaristica della tragedia, della scrittura drammatica, orientata a un ventaglio di possibili variazioni tematiche attinte da fatti storici, politici, sociali, piuttosto che dagli abissi della condizione umana, anche individuale, dal non senso e dalla solitudine. Quasi fosse che il tragico, stremato nella tragedia, conduca questa dall'orlo che la delimita a cadere nel nulla che la circonda: a precipitare oltre l'immagine sgomenta della storia, oltre il vuoto lasciato dalla parola, oltre l'inutilità della traccia psichica lasciata dal gesto e dalla schizofrenia ontologica, fino a ristabilire la propria dimensione, ossia a esporre in evidenza la propria abissale indicibilità.

Esso, il tragico, stabilisce la propria dimensione invocando il silenzio della folla, rimanendo precariamente sul bilico della frattura e dell'infrazione, del sempre incombente strappo di quel silenzio. Non come nella superfetazione della schizofrenia ontica del tragico simulato dove, se è vero ciò che è stato versificato intorno a questa attuale società dello spettacolo, a questa società della bidimensionalità concentrazionaria, intrattenuta e dilaniata dal catenaccio della delega all'immagine, oltre la quale sprofonda l'intrattenimento, incontriamo il tradimento di ciò che trattenendo ci lascia disperdere inferti.

Ora, se il tragico esiste e se trovando esistenza può avere o non avere una dimensione, o più dimensioni così come oggi la scienza afferma in merito alla realtà fisica dell'universo, o una dimensione perduta per poi ritrovarla, non è cosa tanto difficile da dire quanto da sentire qualora fosse detta nel chiososo e ciarliero mondo contemporaneo. Ma se ora e ancora

il tragico esistesse per davvero, mutilato tuttavia della propria dimensione o, ancor più, se il tragico non esistesse affatto o fosse estinto, resta, come per il porco di cui non si getta mai niente, un'ultima e di certo impropria in quanto tale constatazione, patologica e pure eziologica: è tragico che non vi sia il tragico.

