

IL SILENZIO DEL DIO SPETTATORE. SULLA METAFISICA DELLA TRAGEDIA DEL GIOVANE LUKÁCS

Antonio VALENTINI

Riassunto

Il saggio offre una ricomprensione della nozione di «tragedia» così come questa viene tematizzata dal giovane Lukács nell'*Anima e le forme*, con particolare riferimento alla questione fondamentale del senso e del rapporto paradossale che si stabilisce tra la nozione di «forma» e quella di «vita». In particolare, il saggio mostra come nella prospettiva lukácsiana la tragedia costituisca, per un verso, l'estrema espressione di quel riconoscimento della necessità del finito che contraddistingue la nozione lukácsiana di «forma-saggio e, per altro verso, l'espressione di una tendenza, ancora metafisica, all'assolutizzazione della forma.

Parole chiave: tragedia, forma, vita, senso, limite.

The Silence of God the Spectator. On *Metaphysics of the Tragedy* by young Lukács

Abstract

The paper proposes a new understanding of the notion of «tragedy» as it is thematized by the young Lukács in *The Soul and the Forms*, with particular reference to the fundamental question of sense and to the paradoxical relationship between the notion of «form» (as instance of the sense) and the notion of «life» (as expression of the nonsense that characterizes the finite). In particular, the paper shows how, in Lukács's perspective, tragedy constitutes, on the one hand, the ultimate expression of the awareness of the necessity of the finite that marks Lukácsian notion of «essay form», and on other hand, the expression of a still metaphysical tendency to absolutizing the form.

Key words: tragedy, form, life, sense, limit.

Prima della tragedia: la 'totalità organica' dell'epos omerico

Per tentare di comprendere, in tutta la sua irriducibile complessità e densità problematica, il significato che la forma-tragedia assume nella riflessione del giovane Lukács, e alla quale è dedicato il saggio conclusivo dell'*Anima e le forme* (1911), ossia la *Metafisica della tragedia* (1910), è necessario prendere le mosse da un'altra fondamentale opera lukácsiana, a esso cronologicamente successiva, vale a dire la *Teoria del romanzo* (1916). È nella *Teoria del romanzo*, infatti, che Lukács si interroga sulle condizioni, di carattere insieme storico e teoretico, che appunto rendono possibile l'affiorare e il definirsi della forma tragica. In particolare, secondo l'analisi compiuta dal filosofo ungherese, ciò che la tragedia presuppone è innanzitutto la dissoluzione di quella totalità perfettamente compatta e omogenea che è costituita dalla grande epica classica, ovvero dall'*epos* omerico. Da questo punto di vista, è chiaro che ogni riflessione relativa all'orizzonte del tragico non può che passare attraverso una preliminare messa a fuoco di quel mondo epico del quale il sorgere della forma tragica attesta, come s'è detto, l'avvenuta disgregazione e l'effettivo superamento.

Cerchiamo allora di ricostruire, almeno nelle sue linee essenziali, la concezione lukácsiana dell'*epos*. A questo scopo, è indubbio che è proprio l'*incipit* della *Teoria del romanzo* a fornirci alcune indicazioni di importanza cruciale. Scrive infatti Lukács:

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a costituire la mappa delle vie praticabili e da battere, e le cui strade illumina la luce delle stelle. Tutto è nuovo, per essi, e insieme familiare, avventuroso eppure noto. Il mondo è ampio e tuttavia come la propria casa, giacché il fuoco che arde nell'anima è della stessa sostanza delle stelle; nettamente separati sono tra loro il mondo e l'io, la luce e il fuoco, e tuttavia mai risultano l'uno all'altro estranei; il fuoco è infatti l'anima di ogni luce, di luce si veste ciascun fuoco¹.

Alla luce di queste fondamentali osservazioni lukácsiane, si può dire che il tratto distintivo dell'*epos* è il fatto che a venire a rappresentazione, in esso, è la piena immanenza del senso nella vita: quello epico, cioè, è un mondo caratterizzato dalla perfetta identità di essenza ed esistenza, ossia di particolare e universale, di io (il 'soggetto') e mondo (l' 'oggetto'), di ideale e reale. Abbiamo a che fare dunque con un mondo sotto ogni profilo chiuso e compatto: con una vera e propria 'totalità organica'. Così, se in una tale 'totalità' il «sapere» dell'uomo altro non è che un «levar veli che fanno ombra»²,

¹ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*. Tr. it. di F. Saba Sardi, con introduzione di G. Di Giacomo. Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994, p. 57.

² Ivi, p. 60.

tanto da escludere ogni autentica «ricerca» e insieme ogni possibile apertura al nuovo, è perché in essa «essere e destino, avventura e compimento, vita ed essenza, sono [...] concetti identici»³. Questo significa che, nel mondo omerico, «ogni atto dell'anima» non può che configurarsi come qualcosa che è «compiuto nel senso e compiuto per i sensi»⁴: nessuna incongruenza, insomma, tra sensibile e intelligibile, come pure tra immanenza e trascendenza, e quindi tra «anima» e «fare», o tra «interno» (l'interiorità dell'io) e «esterno» (l'esteriorità del mondo empirico). Ciò è dovuto precisamente al fatto che, qui, il «mondo del senso è tangibile e perspicuo»⁵, essendo non già una dimensione da costruire-conquistare sempre e di nuovo, ma piuttosto un mero 'dato', come tale suscettibile soltanto di constatazione e di contemplazione. Di qui, allora, l'affermazione lukácsiana secondo la quale nel mondo epico «l'atteggiamento dello spirito [...] è [...] quello dell'accoglimento visionario-passivo di un senso finito e già presente»⁶.

Ma questo vuol dire pure che quello epico è un mondo costitutivamente circolare e, con ciò stesso, strutturalmente a-storico e a-temporale: in esso, ogni punto è *insieme* inizio e fine, giacché la piena compiutezza del senso, vale a dire l'assoluto, è non già l'oggetto di un interminabile *ad-tendere*, bensì qualcosa di incontrovertibilmente dato. Si tratta infatti di una unità di senso capace di illuminare, potremmo dire 'già da sempre' e 'necessariamente', tutto ciò che accade di volta in volta nell'orizzonte fenomenico dell'empiria. Così, anche laddove si avverta la presenza di «potenze minacciose e incomprendibili», la coscienza dell'assoluta necessità del senso, la consapevolezza cioè del suo non-poter-essere-altrimenti, è tale che queste stesse potenze, *apparentemente* estranee e imponderabili, possono, sì, «distruggere la vita», senza però arrivare mai a «sconcertare l'essere»⁷. Abbiamo a che fare, in definitiva, con un mondo la cui permanenza e la cui stabilità da nulla e in nessun modo possono essere messe in questione e, tantomeno, revocate.

Ora, se a venire a rappresentazione nell'*epos* è – come s'è detto – la piena immanenza del senso nella vita, allora, nel momento in cui gli dèi (il Senso, appunto) abbandonano il mondo, ciò che emerge è un «vuoto», il riconoscimento cioè di una perdita che si presenta come irrimediabile e che, proprio per questo, implica il venire in primo piano di un interrogativo ineludibile: un interrogativo non soltanto etico ed estetico ma anche, per ciò stesso, ontologico. Osserva a tale proposito Lukács:

³ Ivi, p. 58.

⁴ Ivi, p. 57.

⁵ Ivi, p. 60.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 61.

Il mondo dell'Epos risponde alla domanda: come può la vita acquistare essenza? Ma alla domanda è possibile la risposta solo se la sostanza già da lontano ammicchi. Solo se la tragedia ha risposto, con le sue raffigurazioni, alla domanda: come può l'essenza acquistare vita?, si è presa coscienza del fatto che la vita, qual essa è (e ogni dovere sopprime la vita), ha perduto l'immanenza dell'essenza⁸.

In questo modo, ciò che Lukács sta sottolineando è la distanza abissale che indubbiamente separa il mondo epico da quello tragico. Se è vero infatti che «il greco», vale a dire l'uomo epico, «traccia il cerchio della raffigurazione formale ancora *al di qua del paradosso* [...]»⁹, è anche vero che questa completa assenza di qualunque istanza paradossale e problematica è una conseguenza del fatto che, nell'*epos* appunto, l'uomo «conosce soltanto risposte, nessuna domanda; soltanto soluzioni [...], nessun enigma; soltanto forme, non il caos»¹⁰. Da questo punto di vista, è come se Omero avesse «trovato la risposta prima che il cammino dello spirito nella storia rendesse esplicita la domanda»¹¹. Al contrario, è proprio e solo nel segno di una radicale domanda di senso, e quindi –come vedremo– di una radicale presa in carico del paradosso, che la formatragedia viene alla luce nell'orizzonte della cultura greca classica. Si tratta allora di capire quale significato assuma qui una tale nozione di 'paradosso', intesa innanzitutto come dimensione originariamente e indissolubilmente connessa a quell'abbandono del mondo da parte dio del quale la tragedia costituisce, senz'altro, la messa in scena esemplare.

Sotto lo sguardo del 'Dio spettatore': tragedia e rovesciamento del platonismo

Alla luce delle osservazioni svolte finora, si può affermare che per Lukács c'è tragedia perché a essere venuta meno in modo irrimediabile è quella piena immanenza del senso nella vita che invece, come abbiamo visto, caratterizzava l'*epos* omerico in quanto «continuum omogeneo-organico»¹². È proprio a queste condizioni, allora, che «il dramma», nella *Metafisica della tragedia*, si presenta nella forma di un autentico «gioco tra l'uomo e il destino»; «un gioco», fa notare Lukács, «dove Dio è lo spettatore»: «è soltanto spettatore, e la sua parola e il suo gesto non si mescolano mai alle parole e ai

⁸ Ivi, p. 63.

⁹ Ivi, p. 59 (il corsivo è mio).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 58.

¹² Ivi, p. 103. Per una efficace messa a fuoco della distinzione tra *epos* e tragedia in Lukács, cfr. M. CACCIARI, «L'Epos della nostalgia». *Angelus Novus. Trimestrale di estetica e critica* [Firenze], 3, 1965, pp. 28-52, in part. pp. 36-37.

gesti dei giocatori»¹³. Da questo punto di vista, il presupposto della tragedia è che Dio, ovvero il Senso con la 's' appunto maiuscola, abbandoni, sì, la scena, ma rimanga tuttavia spettatore 'muto'¹⁴ e 'invisibile'. Come tale, Dio non risponde a quella ineludibile domanda di senso che l'uomo, immerso in un mondo del quale non può che riconoscere l'insufficienza e la frammentarietà, non smette di porre. «Ecco», conclude Lukács, «la potenzialità storica di un'epoca tragica»¹⁵. Nella prospettiva del tragico, dunque, abbiamo a che fare con un senso che, nel momento stesso in cui si ritrae dall'orizzonte del visibile, sottraendosi a ogni possibilità di rappresentazione, si lascia pensare, propriamente, solo nella forma di una paradossale unità di presenza e assenza. In definitiva: solo come un intreccio indissolubile di immanenza e trascendenza, di dicibile e indicibile, di rappresentabile e irrappresentabile. Il fatto è che quello evocato dalla tragedia, precisa giustamente Goldmann, è un Dio «*sempre assente e sempre presente*»¹⁶. Del resto, di un senso completamente dileguato – di un senso, cioè, la cui assenza finisce col prevalere unilateralmente sulla possibilità del suo, sia pure sempre parziale e provvisorio, presentificarsi – noi non potremmo neppure avvertire la mancanza: di un tale senso totalmente scomparso non potremmo neppure sentire il bisogno, l'esigenza irrinunciabile.

Tutto ciò, allora, implica il rifiuto da parte dell' 'uomo tragico' di qualunque prospettiva escatologica o provvidenzialistica e, con ciò stesso, l'esclusione consapevole di ogni possibile illusione teleologica. In questo senso, ciò che la tragedia sancisce è la scomparsa di quegli «dèi della realtà» e «della storia»¹⁷, i falsi dèi scaturiti appunto dall'arbitraria ipostatizzazione di quelle medesime illusioni salvifico-metafisiche, la cui apparizione sulla scena ridurrebbe «gli uomini a marionette» e «la sorte a preveggenza», finendo così col trasformare «l'impegnativo atto della tragedia in un dono della redenzione ottenuto senza fatica»¹⁸. Al contrario, nell'orizzonte della riflessione lukácsiana, alla dimensione del tragico è indissolubilmente connessa la consapevolezza, aspra e disincantata, della irredimibilità del finito e del contingente: la coscienza, cioè, dell'impossibilità di trasfigurare la temporalità del particolare nell'eternità dell'assoluto.

Da questo punto di vista, propriamente tragico è il riconoscimento della scissione radicale che ormai sussiste tra essenza ed esistenza, e quindi tra assoluto e contingente: tra la contingenza della vita e la necessità della forma. Tragica, in definitiva, è la consa-

¹³ G. LUKÁCS, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst (= Mdt)*, in Id., *L'anima e le forme*. Tr. it. di S. Bologna, con uno scritto di F. Fortini. Milano: SE, 2002, p. 231.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 233.

¹⁵ *Ivi*, pp. 233-234.

¹⁶ L. GOLDMANN, *Il dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei «Pensieri» di Pascal e nel teatro di Racine*. Tr. it. di L. Amodio e F. Fortini. Roma-Bari: Laterza, 1971, p. 58.

¹⁷ *Mdt*, p. 233.

¹⁸ *Ibidem*.

pevolezza dell'impossibilità di sublimare l'oscurità-indeterminatezza del caos nella trasparenza-determinatezza del *kosmos*, sublimazione che si tradurrebbe nella definitiva trasvalutazione del non-senso in senso, e dunque nella piena riduzione della vita alla forma. In questa prospettiva, è appunto la tragedia a rivelare con la massima perspicuità come, dopo l'abbandono del mondo da parte di Dio, «l'esistenza» non sia altro che una «anarchia del chiaroscuro», una dimensione cioè costitutivamente ambigua e contraddittoria: «nulla – scrive infatti Lukács – si realizza totalmente in essa, mai nulla giunge a compimento [...] Tutto continua ad affluire e a defluire nel tutto, senza impedimenti, in un indistinto rimescolio; tutto viene distrutto e disintegrato, nulla fiorisce sino allo stadio di vita reale»¹⁹.

Di qui, allora, il carattere irriducibilmente paradossale di quella che Lukács definisce «l'esistenza empirica»²⁰: il suo porsi sotto il segno di una ambivalenza che si esprime nella complementarità degli opposti e, insieme, nella costitutiva esposizione di ogni senso via via costruito al rischio di un improvviso rovesciamento in non-senso. Così, se la «vera esistenza», in quanto dimensione caratterizzata da una perfetta compiutezza e da una sostanziale univocità, «è sempre non reale», in quanto impossibile «per l'esistenza empirica»²¹, ciò è dovuto al fatto che quest'ultima, perduta appunto l'immanenza del senso nella vita, finisce col risolversi in un interminabile conflitto di forze antagoniste: un conflitto nel quale ogni affermazione implica sempre la negazione, ogni 'sì' implica necessariamente un 'no'. A essere esclusa, dunque, è la possibilità stessa di un fondamento univoco e apoditticamente garantito. Da questo punto di vista, se Lukács parla della vita come di una «anarchia del chiaroscuro» è perché il tratto distintivo del mondo abbandonato dagli dèi è proprio il suo presentarsi nella forma di una tensione polare necessariamente irrisolta: una tensione che, in quanto costitutiva, esclude qualunque possibilità di sintesi, vale a dire ogni possibile conciliazione o mediazione dialettica.

E tuttavia, se il Senso ha abbandonato il mondo, allora compito dell'uomo è 'ricercare' con le sue sole forze, ed essendo appunto privo di qualunque garanzia rassicurante, un tale senso perduto e frantumato. Alla coscienza della irrimediabile scissione tra senso e vita corrisponde così, nella tragedia, la coscienza del dover-essere-del-senso in quanto esigenza etica assoluta, tale cioè da negare ogni motivazione empirico-psicologica contingente. In questo quadro, il tragico consiste in primo luogo nel rifiuto da parte dell'eroe, da parte cioè dell'individuo (il finito), di tutto ciò che si pone nel segno dell'ambivalenza e della contraddizione: nel rifiuto, insomma, di ogni 'inautenticità', e quindi di ogni non-senso, in nome di una vita sotto ogni profilo 'autentica'. Ciò che la

¹⁹ *Ivi*, p. 232.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

tragedia porta esemplarmente a rappresentazione, allora, è la lotta che l'individuo *non può non* sentire di dover compiere, per realizzare, nell'orizzonte del mondo fenomenico, quell'essenza, e dunque quel senso definitivo e totalizzante, dei quali l'empiricamente esistente non cessa di negare la realizzabilità.

Si tratta, dunque, di una lotta che consiste nel tentativo da parte dell'eroe di determinare quell'indeterminato che è, appunto, la vita in quanto non-senso: nel tentativo, insomma, di trasvalutare il caos in ordine e la contingenza in necessità. A realizzarsi, così, è quello che Lukács definisce il «divenir-uomo» dell'uomo: il suo «risveglio da sogni confusi», inteso come un «divenir reale della sua concreta essenzialità»²² e, quindi, come una rivelazione *ekstatica* dell' «anima» a se stessa. La conseguenza è che, nella tragedia, «nude anime dialogano solitarie con nudi destini»²³. Infatti, è precisamente nel segnare le cose «con il crisma dell'essere-innalzate-a-destino»²⁴ che consiste l'effettivo farsi forma della vita: il comporsi del molteplice in unità. Ecco perché «ogni vera tragedia è un Mistero»: «il suo significato reale più intimo», sotto questo profilo, «è Dio che si svela di fronte a se stesso»²⁵.

Ma se le cose stanno in questi termini, allora, come è stato evidenziato con particolare efficacia da L. Goldmann, si può dire che nella tragedia a venire a manifestazione è una «*trascendenza immanente*» che è, *insieme*, paradossalmente, una «*immanenza trascendente*»²⁶. È quanto lo stesso Lukács, del resto, mette bene in rilievo quando afferma che, nella tragedia appunto, il «Dio eternamente muto, irredento, della natura e del destino capta la voce del Dio che riposa nell'uomo, quella voce che l'esistenza aveva ammutolito»²⁷. Così, se da un lato il «dio trascendentale» viene evocato, potremmo dire 'allusivamente', dall'immanenza (il 'Dio della natura e del destino'), tanto da farsi espressione di una vera e propria 'trascendenza immanente', dall'altro lato, è il «Dio immanente», in quanto esigenza interna all'anima, che «richiama alla vita il dio trascendentale»²⁸, nel senso che, *dal suo stesso interno*, rimanda all'incommensurabile eccedenza di una totalità insieme presente e assente; ed è precisamente tale rinvio del finito all'assoluto a indurre Goldmann a parlare, contemporaneamente, di una 'immanenza trascendente'.

In questa prospettiva, è indubbio che è solo nel farsi pienamente carico del proprio destino, e nel lottare incessantemente per la sua concreta realizzazione, che il finito

²² Ivi, pp. 244-245.

²³ Ivi, p. 235.

²⁴ Ivi, p. 242.

²⁵ Ivi, p. 233.

²⁶ L. GOLDMANN, *Il dio nascosto...*, cit., p. 80.

²⁷ *Mdt*, p. 233.

²⁸ *Ibidem*.

può compiere quel passaggio – kantianamente: quell’*Übergang* – dal contingente all’assoluto che, solo, è in grado di redimere il particolare, ossia di ‘salvarlo’, riscattandolo dalla sua accidentalità. Si tratta, allora, di capire non soltanto in che modo, e a quali condizioni, ciò sia possibile, ma anche se il conseguimento di una tale redenzione si configuri, nella prospettiva delineata da Lukács, come qualcosa di pacificante e di rasserenante, o non piuttosto come una ulteriore ratifica della dissonanza presente nel mondo, e quindi – in ultima analisi – come una radicale attestazione della irredimibilità del finito.

Da questo punto di vista, è estremamente significativo che lo stesso Lukács, nel richiamarsi alla celebre distinzione aristotelica tra la necessità-universalità della poesia e la contingenza-particolarità della storia, affermi che in quest’ultima dimensione, nel mondo cioè dell’empiria (il non-senso della vita), «esiste», sì, «un ordine nascosto», ovvero «una composizione delle confuse volute delle sue linee», ma questo ordine, che è compito appunto della tragedia portare a manifestazione, «è l’ordine indefinibile di un tappeto o di una danza»²⁹: la conseguenza è che «sembra impossibile» non soltanto «individuare la sua intenzionalità», vale a dire il suo sostrato sovrasensibile, ma anche «rinunciare a trovarla»³⁰. Ebbene, ciò su cui Lukács qui fa cadere l’accento è, per un verso, la costitutiva indicibilità e irrepresentabilità del senso, l’impossibilità cioè di definirlo in termini logico-concettuali, e, per altro verso, l’esigenza di portarlo *in qualche modo* a rappresentazione, sia pure con la piena consapevolezza di non poterlo mai fare una volta per tutte. Quello rivelato dalla tragedia, allora, è un senso – e dunque un assoluto – che può essere non già *detto*, ossia esplicitato in termini predicativi e proposizionali, ma soltanto *mostrato*, ossia evocato, allusivamente e indirettamente, ‘guardando-attraverso’ il non-senso del finito, dove il ‘guardare-attraverso’ è precisamente il *durchschauen* tematizzato da Wittgenstein nel fondamentale § 90 delle *Ricerche filosofiche*. Si tratta, insomma, di una unità di senso che è possibile in qualche modo cogliere solo interrogando, ossia mettendo in questione, la determinatezza-contingenza del particolare – il ‘condizionato’ all’interno del quale siamo immersi –, risalendola obliquamente nelle sue ‘condizioni’ interne e mai del tutto esplicitabili.

Sotto questo profilo, non si può non rilevare l’affinità che emerge tra la forma-tragedia e quella dimensione saggistica che Lukács tematizza nella *Lettera a Leo Popper* (ottobre 1910). Anche qui, infatti, l’unità del senso, nella sua costitutiva implicitezza e indeterminatezza, è qualcosa che possiamo solo *sentire*, e di cui possiamo – anzi: *dobbiamo* – in qualche modo parlare, solo stando nella molteplicità dei diversi significati concreti via via determinabili. Non a caso, nella prospettiva propriamente critica e anti-sistematica del saggismo lukácsiano, il senso è quel ‘principio comune’ di carattere

²⁹ *Ivi*, p. 252.

³⁰ *Ibidem*.

non già logico-conoscitivo, ma piuttosto estetico-immaginario, al quale lo stesso Lukács, a ben vedere, fa riferimento quando, in un fondamentale passo del suo *Diario*, datato 16 dicembre 1911, scrive: «Qualsiasi cosa io legga, avverto sempre che la mia teoria dell'implicito, dell'incompiutezza produttiva, del mitologico nella formazione dei concetti, è la soluzione di tutto»³¹. Un senso, dunque, inteso come orizzonte indeterminato (e, con ciò stesso, inesponibile) del determinato³².

Di qui, allora, la radicale 'problematicità'³³ della forma-saggio: il suo farsi espressione di un senso che si lascia pensare, al di là (o al di qua) di qualunque subordinazione gerarchica del sensibile all'intelligibile, solo nella forma di un infinito differimento; il che significa, poi: solo nella forma di una paradossale identità-differenza di dicibile e indicibile, di determinato e indeterminato, di esplicitezza e implicitezza. Saggismo, dunque, come messa in atto di un vero e proprio 'rovesciamento del platonismo'³⁴. Nella prospettiva lukácsiana, infatti, è il contingente, il mondo fenomenico, che deve essere non neutralizzato bensì 'salvato', ossia composto e configurato, perché l'assoluto vi si possa mostrare, *ri-velandosi*. Il risultato è che solo salvando l'apparenza (il sensibile) è possibile fare di quest'ultima l'orizzonte di manifestatività dell'essenza (l'intelligibile). Così, è proprio in virtù della sua 'attenzione al finito', in quanto attesa dell'idea *nel* fenomeno, che il saggio si offre a noi come «un Battista»³⁵. Come tale, nell'annunciare profeticamente il realizzarsi del 'sistema', il saggio annuncia con ciò stesso la redenzione del finito. Ma il punto centrale è che una tale attesa esibita dal saggio, lungi dal risolversi nell'assolutizzazione idolatrica di questo o quel significato via via esplicitato, si traduce piuttosto per Lukács in una «*Sehnsucht*» dotata di un'innegabile valenza utopica: in una 'ricerca' che, in quanto autenticamente critica, «non ha fine», a meno di dare luogo, metafisicamente, a una «pretenziosa tautologia»³⁶.

In questo quadro, a dover essere ricompreso è precisamente il rapporto che si stabilisce tra una tale dimensione saggistica, concepita appunto come espressione di un insopprimibile 'problematicismo', e la forma-tragedia. È importante infatti chiedersi se, e in che senso, questa consapevolezza della paradossale co-implicazione di assoluto e contingente, ovvero di sensibile e intelligibile, che contraddistingue – s'è detto – la

³¹ G. LUKÁCS, *Diario (1910-1911)*. Ed. it. a cura di G. Caramore, con un saggio di M. Cacciari. Milano: Adelphi, 1983, p. 67.

³² Sulla centralità della questione del senso nella riflessione del giovane Lukács, cfr. l'importante lettura proposta da G. DI GIACOMO, *Etica ed estetica nella filosofia del giovane Lukács*, Introduzione a G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 7-41.

³³ Cfr. G. LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, cit., p. 33 e ss.

³⁴ A tale proposito, cfr. le acute e stimolanti riflessioni di M. CACCIARI, *Metafisica della gioventù*, in G. LUKÁCS, *Diario*, cit., pp. 71-148, in part. pp. 77-78.

³⁵ G. LUKÁCS, *Essenza e forma del saggio...*, cit., p. 35.

³⁶ Ivi, p. 36.

forma-saggio, valga anche in riferimento alla forma-tragedia. Non a caso, è esattamente a proposito della tragedia che Lukács parla di un «superamento del platonismo»³⁷ (un superamento, evidentemente, *ante litteram*):

La tragedia [...] dà la sua risposta incrollabile e sicura all'interrogativo più bruciante del platonismo: se anche le cose singole possono essere idee, possono avere essenzialità. La risposta rovescia la domanda: solo il singolo, solo l'individuo spinto ai suoi limiti estremi, è adeguato alla sua idea, è realmente esistente. Il generale [...] è troppo impotente nella sua infinità di significati, troppo vuoto nella sua unità, per poter diventare realtà. [...]. Così risponde la tragedia – con un superamento del platonismo – al giudizio che Platone ha dato su di essa³⁸.

L'importanza del passo è, indubbiamente, cruciale. Che l'individuo, infatti, debba essere 'spinto ai suoi limiti estremi' perché l'essenza, ovvero la totalità, possa venire a manifestazione significa che una tale apparizione della totalità è qualcosa che, in ultima analisi, esige l'annullamento del finito: la sua morte. Ma questo vuol dire pure che è proprio in quanto finito, e quindi proprio in virtù della sua irridimibile limitatezza, che l'individuo è in grado di realizzare quella medesima essenza. Da questo punto di vista, ciò che Lukács qui mette in evidenza è la capacità della tragedia di esibire in forma paradigmatica, e appunto contro ogni platonismo, la necessità del finito e, per ciò stesso, la necessità del non-senso in quanto dimensione indisciungibile dalla sfera del senso. Così, se la tragedia si offre a noi come la messa in opera eminente di quella che viene definita una «saggezza del limite», è perché «l'esistenza tragica è», a ben vedere, «la più esclusivisticamente mondana di tutte le esistenze»: «perciò», osserva Lukács, «il suo limite esistenziale si confonde sempre con la morte»³⁹.

Ma se «per la tragedia, la morte – il limite in sé e per sé – è sempre una realtà immanente, indissolubilmente connessa con ogni suo evento», allora ciò che Lukács non può fare a meno di rilevare è la «fraterna inimicizia»⁴⁰ che, sotto questo profilo, sussiste fra l'esperienza tragica e quella mistica. La differenza tra di esse consiste in primo luogo nel fatto che quest'ultima, risolvendosi in una dissoluzione dell'identità soggettiva che l'Io stesso tuttavia è in grado di esperire, finisce col varcare «ogni limite», sopprimendo così «ogni valore di realtà della morte»⁴¹. Al contrario, nel caso dell'esperienza tragica, l'Io, lungi dal dissolversi misticamente nella contemplazione beatificante dell'assoluto,

³⁷ *Mdt*, p. 245.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 243.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

piuttosto 'si sfraccella'⁴², nel senso che il conseguimento dell'assoluto passa necessariamente attraverso la negazione della vita individuale.

Il fatto è che, nella tragedia lukácsianamente intesa, la morte non costituisce mai, come invece accade nella tradizione platonico-cristiana, il passaggio verso una dimensione sovrasensibile che è, sì, trascendente e che tuttavia, in quanto teoreticamente afferrabile, è in grado di riscattare il contingente, restituendolo alla dimensione più vera e autentica del suo essere (quella espressa, in senso appunto platonico-cristiano, dall'immortalità dell'anima). Non solo, ma quella rappresentata nel dramma non è nemmeno una morte che possa essere letta – hegelianamente – come la messa in atto di una mediazione dialettica, ossia di una conciliazione degli opposti, il che implicherebbe l'innalzamento del finito e delle sue contraddizioni interne a un livello superiore di sintesi: un livello nel quale particolare e universale, individuo e totalità, finirebbero col ricongiungersi armonicamente. Nella prospettiva tragica, al contrario, se la morte del finito, da un lato, implica la piena realizzazione del Senso, dall'altro, mostra come un tale senso ultimo e conclusivo appartenga non già alla vita intramondana, che infatti resta irrevocabilmente abbandonata alla sua contingenza, ma piuttosto a quella sfera dell'eterno che, nel tempo, non può che porsi sotto il segno dell'irrappresentabile e dell'inesprimibile. Gli opposti dunque rimangono tali, senza potersi né escludere né appunto ricongiungere. C'è tragedia, insomma, proprio perché il *chorismòs*, l'abisso che separa l'uomo dal mondo, come pure l'uomo da Dio, si presenta come invalicabile.

È quanto conferma, non a caso, l'affermazione di Lukács secondo la quale, se è indubbio che la tragedia «è scaturita dall'anelito», dalla tensione cioè alla raggiungimento dell'assoluto, è altrettanto vero che «ogni appagamento di un anelito è al tempo stesso il suo annullamento»⁴³. In questo senso, è ancora la tragedia a mostrare come «il doppio significato del limite» sia dato dal fatto che esso «è al tempo stesso appagamento e rinuncia»⁴⁴. Che il conseguimento dell'assoluto, infatti, presupponga l'annullamento del contingente significa che l'alterità del trascendente, non che dissolversi nell'immanenza del dato, continua a sottrarsi a ogni possibilità di assimilazione e di dominio da parte del finito. In questa prospettiva, se è vero che, nel caso della forma-saggio, il senso si mostra sempre e solo in quanto 'altro *del* dato', come un'eccedenza cioè pensabile unicamente nella forma di un infinito differimento (di qui, è importante ricordarlo, l'ironia che è propria del saggismo lukácsiano), è altrettanto vero che, nel caso della tragedia, il mostrarsi del senso *attraverso* la morte dell'individuo non fa che esibire quell'insuperabile limite immanente che, di *ogni* forma determinata – e non soltanto,

⁴² Cfr. *ivi*, p. 242.

⁴³ *Ivi*, p. 245.

⁴⁴ *Ivi*, p. 244.

dunque, di quella tragica–, testimonia l'ineluttabile caducità: il suo essere destinata, irrimediabilmente, alla decadenza e al declino.

Così, è proprio la morte del finito a ratificarne, in ultima analisi, l'insuperabile necessità e, con ciò stesso, l'irredimibilità. Del resto, è precisamente nell'orizzonte dell'empiria che l'uomo sente e riconosce, al di là di qualunque compromesso, il bisogno del senso. E ancora: è nello spazio instabile e mutevole della contingenza, e solo in esso, che l'individuo sente di dover realizzare quella totalità che l'esistenza empirica, come s'è detto, non cessa di negare. Si può quindi affermare che il rifiuto del mondo da parte dell'eroe tragico, il suo 'no' alla frammentarietà e alla precarietà del finito, è un rifiuto che, malgrado tutto, rimane 'intramondano'. Da questo punto di vista, osserva acutamente Goldmann, l'uomo tragico «resta fino alla fine paradossale e contraddittorio»⁴⁵. Infatti, nel momento stesso in cui si oppone all'ambiguità e all'indeterminatezza dell'empiria, puntando esclusivamente alla realizzazione della totalità, l'uomo raffigurato nel dramma finisce con l'esibire, attraverso la sua azione e le sue scelte, l'insopprimibilità del paradosso stesso e, insieme, il carattere fondante di quest'ultimo.

Al contrario, sarebbe proprio l'accettazione passiva delle contraddizioni del reale, la loro mera affermazione-constatazione, a sancire la soppressione di quel medesimo paradosso, giacché tale accettazione equivarrebbe a una rinuncia all'assoluto in nome del finito e, in definitiva, a una rinuncia alla «grandezza» e alla «forza» dell'uomo in nome della sua «miseria» e della sua «debolezza»⁴⁶. In questo quadro, è ancora Goldmann a mettere in evidenza come il tratto distintivo della tragedia e del tragico, a partire dalla lettura offerta da Lukács – ma tale da valere anche in riferimento a un autore decisivo per la modernità quale Pascal–, sia la loro capacità di dare espressione e forma a una tensione polare insuperabile: a quel «movimento perpetuo tra gli opposti poli dell'essere e del nulla, della presenza e dell'assenza» in virtù del quale l'uomo finisce col trovare «nell'inquietudine il suo unico riposo e nella ricerca la sua unica soddisfazione»⁴⁷.

Nel segno del limite: la parola tragica fra dicibile e indicibile

La forma tragica, nel suo offrirsi a noi come l'esibizione esemplare dell'intrascendibilità del limite, per ciò stesso finisce col rivelare, secondo Lukács, quel carattere costitutivamente ambiguo e ancipite del linguaggio che è, appunto, una conseguenza dell'abbandono del mondo da parte di Dio. Una conseguenza, quindi, della rottura di ogni possibile unità e armonia già-da-sempre-data. Nella tragedia, osserva non a caso

⁴⁵ L. GOLDMANN, *Il dio nascosto...*, cit., p. 85.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 106.

Lukács, «ogni parola ha una testa di Giano»: «chi la pronuncia vede sempre una faccia, chi l'ascolta vede l'altra faccia e non c'è possibilità di avvicinamento»⁴⁸. Il risultato è che, qui, il comprendere è sempre, insieme, un non-comprendere. Ciò è dovuto al fatto che, nell'orizzonte appunto dell'esperienza tragica, «ogni parola che dovrebbe servire come tramite», ossia come strumento informativo e comunicativo capace di rinviare a significati intelligibili validi in modo univoco, «ha a sua volta bisogno di un tramite»⁴⁹, nel senso che implica, da parte di chi la ascolta, una comprensione mai esaustiva e, anzi, virtualmente infinita.

Da questo punto di vista, si può dire che gli stessi «atti» compiuti dagli eroi sulla scena non sono in alcun modo qualificabili, secondo un paradigma denotativo e referenzialistico, come meri «segni»⁵⁰. Tali azioni, infatti, proprio in quanto oscillanti tra l'insopprimibile esigenza del senso (la tensione del finito all'assoluto) e l'altrettanto insopprimibile consapevolezza della necessità del non-senso, finiscono col mettere fuori gioco, facendola esplodere dal suo stesso interno, ogni possibile 'semiosi': ogni possibile corrispondenza, logicamente fondata e garantita, tra segno e designato, tra linguaggio e realtà, tra proposizione e fatto. «Così», conclude Lukács, «alla fine, ciascuno resta solo e non c'è comunanza dinanzi al destino»⁵¹. In questo senso, l'ineluttabile solitudine dell'eroe tragico è la testimonianza dell'impossibilità di superare quella distanza invalicabile che ormai divide non soltanto io e mondo, ma anche uomo e dio, ovvero assoluto e contingente, particolare e universale, immanenza e trascendenza.

Così, se è vero che la parola tragica è parola che, nel tentare di «dar vita all'essenza», «plasma» l'esistenza di «uomini reali», è anche vero che, attraverso questa «azione modellatrice», l'«esistenzialità» degli eroi, posta sotto il segno di una ricerca di senso che non tollera mediazioni né compromessi, è fatta sì «di gesti e di parole, ma ogni parola che [essi] pronunciano e ogni gesto che [essi] compiono sono *di più* che una parola o un gesto»⁵². Da questo punto di vista, se l'esperienza tragica mostra – *mutatis mutandis* – una indubbia affinità con quella mistica, è perché in entrambi i casi abbiamo a che fare con la messa in scena di una parola che, nel momento stesso in cui *osa* presentare in forma sensibile contenuti che tuttavia eccedono qualunque possibilità di rappresentazione, non può che denunciare la propria costitutiva impotenza e limitatezza. Ciò che il dramma esibisce, insomma, è l'«inadeguatezza di ogni mezzo espressivo linguistico»⁵³ rispetto a un'esperienza della quale lo stesso Lukács, non a caso, non smette di sottoli-

⁴⁸ *Mdt*, p. 251.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 236 (il corsivo è mio).

⁵³ *Ivi*, p. 239.

neare l'insuperabile paradossalità, e che proprio per questo viene qualificata come «mistico-tragica»⁵⁴.

Di qui, allora, quel carattere per così dire 'iconico' della forma-tragedia che, *almeno* sotto questo profilo – limitatamente, cioè, alla questione del linguaggio e al riconoscimento della sua irriducibile enigmaticità – rende la prospettiva lukácsiana in qualche modo simile a quella nietzscheana. A partire dalla lettura offerta da Nietzsche, infatti, se la tragedia può essere interpretata – analogamente a quanto accade, appunto, nel caso dell'immagine-icona – come la presentazione dell'irrappresentabile *in quanto* irrappresentabile, è perché in essa «la connessione delle scene e le immagini intuitive rivelano una sapienza più profonda di quella che lo stesso poeta possa concepire con le parole e con i concetti»⁵⁵. Allo stesso modo, nell'orizzonte lukácsiano, il 'di più' manifestato dalle parole e dai gesti degli eroi tragici è esattamente ciò che fa delle molteplici «manifestazioni della loro esistenza» nient'altro che «la pallida allegoria delle loro proprie idee platoniche»: i «simboli cifrati», osserva acutamente Lukács, di quelle «connessioni fondamentali»⁵⁶ che costituiscono l'essenza stessa, ossia il presupposto implicito della loro apparenza fenomenica.

Da questo punto di vista, vale per la tragedia il fondamentale interrogativo del mistico Suso, non a caso citato da Lukács, relativo alla rappresentabilità dell'assoluto, alla possibilità cioè di tradurre in immagine quella infigurabile eccedenza della totalità che, in quanto sfondo inespresso di ogni nostra rappresentazione determinata, può essere, sì, pensata, ma non conosciuta. Si chiede infatti Suso: «Come si può rappresentare figurativamente una astrazione senza figura e comprovare una cosa che non dà prova di sé?»⁵⁷. Il risultato è l'emergere di una parola che si offre a noi come una paradossale unità di dicibile e indicibile: come un vero e proprio sinolo di determinato e indeterminato, di opacità e trasparenza, di rappresentabile e irrappresentabile.

Si tratta, dunque, di una parola capace di farci sentire con la massima flagranza quel fondo ineliminabile di silenzio che costituisce, di tutto ciò che di volta in volta viene detto, la condizione interna e, *insieme*, il limite immanente. Nella tragedia, precisa a tale proposito Lukács, la «cristallina trasparenza delle parole fa sì che la sensazione dell'enigmaticità e dell'imperscrutabilità sia ancora più profonda»⁵⁸. Ciò è dovuto al fatto che l'esplicitezza di quelle medesime parole, la loro «limpidezza», lungi dal dissolverlo nell'assoluta chiarezza di un significato che valga come *il* significato supremo,

⁵⁴ Ivi, p. 241.

⁵⁵ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (= *Ndt*). Ed. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. it. di S. Giametta. Milano: Adelphi, 1972 e 1977, p. 112.

⁵⁶ *Mdt*, p. 236.

⁵⁷ Ivi, p. 239.

⁵⁸ Ivi, p. 251.

«non può togliere il velo al decorso del destino»⁵⁹: non è in grado, insomma, di ‘darne ragione’ (*lògon didònai*) in modo esaustivo e conclusivo, svelando una volta per tutte quel ‘nascosto’, ossia quell’inapparente, che, nell’apparenza sensibile dei fenomeni, si mostra solo per ritrarsi sempre e di nuovo. Al silenzio del Dio spettatore fa così *pendant*, nella tragedia, il silenzio evocato dalla parola ambivalente e mai univoca dell’uomo, e da questa esemplarmente esibito.

‘Al di qua’ del tragico: la forma-tragedia come negazione della vita

La concezione lukácsiana della tragedia, che pure –lo abbiamo visto – finisce con l’attestare l’inoltrpassabilità del paradosso, è indubbiamente attraversata, *nello stesso tempo*, da una tendenza alla negazione e al superamento di questo stesso intrascendibile paradosso. Ma ciò equivale a dire che la tragedia si configura come la ‘proiezione estrema’ del saggismo lukácsiano in un senso, a ben vedere, duplice⁶⁰. Se per un verso infatti, in piena consonanza con la problematicità del saggio, il dramma si fa esibizione di quel limite immanente che – s’è detto – è proprio di ogni possibile forma determinata, per altro verso, tuttavia, esso finisce per dare luogo a un effettivo oltrepassamento di un tale problematicismo, tanto da presentarsi come l’ «ideale specchio negativo»⁶¹ della medesima forma-saggio. È quanto Lukács, del resto, mette bene in evidenza quando, nel concludere il suo saggio dedicato alla tragedia, afferma che «[...] soltanto la forma purificatasi sino all’eticità [...] può dimenticare l’esistenza di ogni problematicità e bandirla *per sempre* dal suo regno»⁶².

Tale superamento, operato appunto dalla tragedia, della problematicità caratteristica del saggio è una conseguenza di quella «spoliazione di ogni temporalità»⁶³ che la tragedia stessa porta a compimento concentrando l’intera azione scenica nell’assoluta trasparenza e univocità del cosiddetto ‘momento privilegiato’. L’ «essenza» di quest’ultimo, infatti, è per l’eroe tragico «la pura esperienza della propria individualità»⁶⁴. Si tratta, fa notare non a caso Lukács, di un vero e proprio «miracolo»⁶⁵: ciò che il dramma porta a rappresentazione, in questo senso, è l’ «esserci dell’uomo» in quanto «essere-

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr., su questo punto, le penetranti osservazioni di E. MATASSI, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*. Napoli: Guida Editori, 1979, in part. pp. 67-116.

⁶¹ *Ivi*, p. 97.

⁶² *Mdt*, p. 262 (il corsivo è mio).

⁶³ *Ivi*, p. 239.

⁶⁴ *Ivi*, p. 237.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 232 e ss.

perfetto», vale a dire in quanto «*ens realissimum*»⁶⁶ sottratto alla contingenza e al mutamento. Il risultato è che, nella tragedia, «l'accidentalità», e con ciò stesso la temporalità, «è per sempre bandita dal mondo degli uomini»⁶⁷. Da questo punto di vista, l'unica dimensione veramente degna di essere rappresentata è «quella dell'altezza»⁶⁸: quella, cioè, dell'«istante» (*Augenblick*) che è, simultaneamente, «un inizio e una fine»⁶⁹.

Ma ciò significa che «la lotta che la tragedia conduce per la storia è la sua grande guerra di conquista contro la vita»⁷⁰: una guerra che si conclude con l'instaurarsi di una forma, quella drammatica appunto, nella quale a emergere con vivida *enàrgheia* è «il necessario bisogno del legame del tutto col tutto»⁷¹. In una tale dimensione, infatti, «tutto è necessario e tutto è nella stessa misura necessario», nel senso che «ciò che è *doveva* divenire tale»⁷². In questa prospettiva, che la tragedia sia in Lukács l'espressione di una vera e propria 'assolutizzazione della forma' significa che il suo tratto distintivo risulta essere, in ultima analisi, la tendenziale negazione della vita – ma potremmo anche dire il suo 'sacrificio' – in nome di quella «totalità intensiva dell'essenzialità»⁷³ alla quale soltanto la capacità compositiva dell'arte è in grado di dare corpo e figura. Il risultato, allora, è un inevitabile primato della necessità sulla contingenza e, insieme, dell'unità (l'identità) rispetto alla molteplicità (la differenza). A emergere, insomma, è la tendenza lukácsiana a privilegiare unilateralmente la quiete immobile dell'essere (la «pura egoità» conseguita dall'eroe tragico nell'intuizione estatica dell'*Augenblick*) rispetto alla irredimibile *insecuritas* del divenire (la vita «intra-mondana» in quanto «anarchia del chiaroscuro»).

Di qui, evidentemente, la distanza insuperabile che sussiste tra una tale concezione del tragico e quella, decisiva nella storia della cultura occidentale, proposta da Nietzsche. In particolare, se il tragico lukácsiano si pone senz'altro 'al di qua' del tragico nietzscheano, è perché a mancargli è precisamente quella radicale 'potenza di negazione' che, a ben vedere, è propria di quest'ultimo, come emerge in modo eminente dalla *Nascita della tragedia*⁷⁴. Qui, com'è noto, il tratto distintivo della tragedia è il fatto che in essa «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua

⁶⁶ Ivi, p. 237.

⁶⁷ Ivi, p. 235.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 239.

⁷⁰ Ivi, p. 252.

⁷¹ Ivi, pp. 252-253.

⁷² Ivi, p. 253 (il corsivo è mio).

⁷³ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 73.

⁷⁴ A tale proposito, cfr. le illuminanti osservazioni di G. Di GIACOMO, «Sul rapporto arte-vita a partire dalla *Teoria estetica* di Adorno». *Idee* [Lecce], XX, 58, 2005, pp. 93-112, in part. p. 95.

di Dioniso»⁷⁵, tanto che «il dramma» costituisce «la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci»⁷⁶: abbiamo a che fare, insomma, con una liberazione non già *dal* dionisiaco bensì *del* dionisiaco. In questo senso, ciò che nella tragedia viene a rappresentazione è l'identità-differenza di *logos* apollineo (la scena, l'immagine) e *pathos* dionisiaco (il coro, la musica), e quindi di rappresentabile e irrepresentabile, di forma e informe, di opacità e trasparenza⁷⁷.

Da questo punto di vista, la tragedia è qualcosa di irrimediabilmente ossimorico: si tratta, infatti, di una forma artistica capace di portare sempre e di nuovo a manifestazione (ri-velandolo) il fondo patico e dionisiaco, ossia il non-senso, dal quale la forma stessa proviene, e del quale essa – ecco il punto cruciale – è in grado di conservare la memoria. Di qui allora la sua costitutiva, insuperabile temporalità. Per Nietzsche, non a caso, la tragedia è «coro dionisiaco, che *sempre di nuovo* si scarica in un mondo apollineo di immagini»⁷⁸: è il tentativo continuamente rinnovato di determinare l'indeterminato (*horizein tò adriston*), e dunque di dare un senso al non-senso, senza però che nessuna immagine visibile-determinata (nessuna 'maschera' apollinea) sia in grado di mettere totalmente in forma l'inassimilabile alterità della vita.

Ebbene, niente di tutto questo accade nell'orizzonte della 'metafisica del tragico' teorizzata da Lukács. Nella prospettiva lukácsiana, infatti, la forma è non già la messa in opera di un paradosso insuperabile (il cortocircuito di apollineo e dionisiaco, appunto), ma piuttosto l'espressione di un intelligibile che, nella sua assoluta trasparenza e compiutezza, esclude *aprioristicamente* ogni possibile opacità, ogni possibile dissonanza, ogni possibile eccedenza. Abbiamo a che fare, quindi, non tanto con la presentazione di quell'indeterminato (l'altro *della* forma) che, proprio in quanto eccede la determinatezza del sensibile, non si lascia mai trasvalutare nella purezza dell'intelligibile, ma piuttosto con il venire alla luce di una totalità che, nel configurarsi come una dimensione del tutto autosufficiente, come una 'struttura' cioè indipendente da ogni contenuto storico-empirico, tende a occultare il *processo*, e per ciò stesso l'ineludibile temporalità, del suo effettivo e concreto istituirsi. Tragedia, quindi, come *Gestalt*, ossia come 'forma formata', e non invece come *Gestaltung*, ossia come forma perennemente diveniente e 'in formazione'.

Da questo punto di vista, è come se in Lukács l'istanza apollinea, l'istanza cioè del reale-intelligibile, tendesse per così dire a 'fare aggio' su quella dionisiaca, sull'istanza cioè del possibile-irrepresentabile. Nella *Metafisica della tragedia* infatti il 'possibile',

⁷⁵ *Ndt*, p. 145.

⁷⁶ *Ivi*, p. 61.

⁷⁷ Su questo punto, mi permetto di rinviare al mio *Alle origini della rappresentazione. La tragedia in Aristotele e Nietzsche*. Milano: Alboversorio, 2009.

⁷⁸ *Ndt*, p. 61 (il corsivo è mio).

lungi dal costituire l'ineliminabile sfondo opaco di ogni forma sensibile data, è piuttosto l'espressione di quella «possibilità originaria» dell'anima che, ponendosi come unica possibilità veramente autentica del finito (l'agire secondo la necessità intelligibile del destino), «diventa la sola realtà»⁷⁹, tanto da ridurre ogni altra singola possibilità contingente, e più in generale la totalità stessa del possibile in quanto 'altro *del* reale', a mera irrealtà. Ciò che qui conta, insomma, è soltanto l'effettivo attuarsi del possibile – aristotelicamente: il farsi *entelécheia* della *dynamis* – e non invece, nietzscheanamente, il suo mostrarsi come un'eccedenza irriducibile a qualunque configurazione data e determinata.

In definitiva, se in Lukács la tragedia è la rappresentazione di un'essenza che tende a essere pensata in termini meramente affermativi, come pura forma intelligibile, ovvero come ordine aprioristico immutabile posto necessariamente 'al di là della vita'⁸⁰, in Nietzsche, al contrario, il tragico consiste proprio nel riconoscimento della inoltrepasabilità del paradosso e, per ciò stesso, nella capacità del finito di 'dire sì alla vita': nella capacità di accettare quella caducità e quella contingenza che propriamente fanno uomo l'uomo. Nell'orizzonte nietzscheano, del resto, tragica è precisamente la consapevolezza che il senso si pone non al di là della vita, ma nella vita stessa, essendo l'espressione dell'interminabile rinnovarsi, *nel* tempo, di quel 'gioco' insieme affermativo e negativo, costruttivo e distruttivo, che è il movimento, mai risolvibile in quiete, incarnato dalla polarità apollineo-dionisiaco. Così, è proprio attraverso il confronto con una prospettiva come quella nietzscheana che emerge, in modo perspicuo, il carattere per molti versi riduttivo, e di fatto ancora metafisico, del tragico lukácsiano.

Antonio VALENTINI

Università La Sapienza (Roma)

ant.valentini@hotmail.it

[rebut el 14 d'agost de 2011; acceptat per a la seva publicació el 30 de gener de 2012]

⁷⁹ *Mdt*, p. 244.

⁸⁰ Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 69, dove – sempre in riferimento alla tragedia – si afferma che, «quale che sia il caso o la necessità che ha dato origine al coro, il significato artistico di esso consiste nel condurre a vita e a pienezza l'essenza, *in un aldilà di ogni vita*» (il corsivo è mio). Una posizione, questa, evidentemente del tutto antitetica rispetto a quella espressa da Nietzsche, e in particolare rispetto alla sua concezione del coro come figura dell'infigurabile.