

Dar forma al tragico. Su Gianni Carchia interprete di Hölderlin

di Ludovica Boi*

The problem of 'tragic' in Gianni Carchia's thought has not yet been critically considered by scholars. This paper aims to compensate for this gap. After setting out the salient features of the notion of 'tragic' in the author's thought, the focus is on one of his main sources, the poet Friedrich Hölderlin. In particular, the *Grund zum Empedokles* and the *Anmerkungen* to Sophocles prove to be decisive texts for the elaboration of Carchia's concept of 'aesthetic form'. The final part of the paper is dedicated to the critical discussion of this concept in its relation to knowledge and catharsis.

[_Contributo ricevuto il 23/02/2024. Sottoposto a peer review, accettato il 28/03/2024.](#)

I _ Introduzione

Per comprendere il concetto di 'forma estetica' nella filosofia di Gianni Carchia, nella sua fondamentale connessione al problema del tragico, è necessario riferirci alla poetica di Friedrich Hölderlin. In particolare, due testi dello scrittore svedese mostrano il fondamento della teoria della tragedia di Carchia: il *Grund zum Empedokles*, dove compare il personaggio dell'avversario (*Gegner*), segreto portatore di una possibile interruzione del tragico, e le *Sophokles-Anmerkungen*, in cui la cesura emerge come arresto ritmico, pausa del trascinate vortice dell'azione tragica. Il filosofo torinese non fornisce semplicemente un'esegesi del testo

hölderliniano, ma, come vedremo, lo fa dialogare soprattutto con alcune intuizioni di Walter Benjamin, e con le teorie dei filologi Karl Meuli e Walter Burkert – mantenendo sullo sfondo i pensatori italiani che maggiormente influenzano il suo impianto teorico, Carlo Michelstaedter e Giorgio Colli. Il risultato è una teoria del tragico che si distingue per la sua originalità e per il suo decisivo nesso con l'arte, ovvero con il mondo della forma e della rappresentazione estetica. Come si dimostrerà, Carchia propone, infatti, una soluzione *estetica* al problema del tragico.

L'argomentazione si svilupperà enucleando anzitutto i tratti fondamentali del tragico in Carchia, proponendone per la prima volta una comprensione

* Università di Verona.

critica, nell'assenza di una trattazione sistematica del tema da parte dell'autore (§ 2). Verranno in seguito indagati alcuni dei principali elementi poetologici di Hölderlin, rispetto ai quali Carchia risulta debitore, e largo spazio verrà riservato alla figura dell'*avversario* nel *Grund* (§ 3), dal filosofo interpretato come antesignano della 'cesura' nelle *Anmerkungen*. Oltre a tale analogia, Carchia coglie nel personaggio del *Gegner* la centralità della facoltà del *Verstand*: questa osservazione verrà criticamente approfondita e posta in relazione ai tratti peculiari della tragedia secondo Carchia, intesa come *presa di coscienza* del tragico (§ 4).

2 _ Prassi sacrificale e meccanismo mitico: i tratti del tragico secondo Carchia

Il problema del tragico si configura, nel pensiero di Gianni Carchia, come una sorta di sfondo di volta in volta presupposto a più specifiche e circoscritte trattazioni, dedicate ad esempio al concetto di sublime, al genere del romanzo, alla mistica orfica o alla morfologia della pittura¹. Un testo che direttamente e diffusamente affronti il tragico come categoria ontologica ed estetica² manca nella produzione del filosofo. Malgrado ciò, per l'autore di *Orfismo e tragedia*³, dedicatosi inizialmente all'antropologia, poi giovane collaboratore di Vattimo, con cui si laureò a Torino nel 1971⁴ discutendo una tesi su Walter Benjamin⁵, il tragico è un proble-

ma centrale. Tragico è per Carchia lo stesso sviluppo della coscienza individuale e l'articolazione dei rapporti sociali, innanzitutto e per lo più improntati su quella che, in base alle sue argomentazioni, possiamo definire una 'logica sacrificale'. Per comprendere il problema del tragico, quindi, bisogna anzitutto chiarire le due nozioni fondamentali che lo accompagnano, quella di 'sacrificio' e quella di 'mito'.

Il *sacrificio* è la prassi che sostiene tanto lo scambio logico-dialettico tra due o più interlocutori quanto le archetipiche regole del vivere sociale. Leggiamo in *Orfismo e tragedia*, all'interno di un excursus dedicato alle origini del logos nel mondo greco arcaico, che la *violenza sacrificale* è quella che pervade lo spazio «pubblico, aperto, dialogico, del logos, quale emerge da cause pratico-politiche e, in particolare, dall'ambito militare, dove i giochi funebri, l'uso della divisione del bottino, le assemblee deliberative pongono le condizioni nelle quali si pone la parola "nel mezzo"»⁶. Che la parola sia posta *nel mezzo* significa che essa viene usata come bottino di guerra, in vista di una spartizione che si fonda su di una violenza. Possiamo figurarci, per favorire la comprensione, alcune delle scene di cui è ricca l'epica omerica, in cui i guerrieri vittoriosi siedono in cerchio e il loro bottino è canonicamente posto *es meson*⁷. Carchia postula, cioè, una continuità tra lo spazio bellico e l'articolazione dialettica del sapere: l'essenza polemica dell'impresa militare si trasferisce, infatti, nello scontro dialet-

tico, in cui uno degli interlocutori deve soccombere, «come tutti si attendono che debba soccombere, come per il compimento di un sacrificio»⁸. In questo caso il sacrificio consiste nell'eliminazione di una delle alternative dialettiche, da cui discende la sconfitta di un parlante: il *sacrum-facere* è qui il bene superiore del rischiaramento logico. La dialettica nascente ha le sue leggi, di cui Carchia mira quindi a denunciare il fondamento crudele (oltre che semplicemente necessario): il «principio segreto che guida la logica della contraddizione» è, nella sua analisi, «il principio sacrificale»⁹. Dunque, ogni «dialettica sofisticata e agonale»¹⁰ rivela in sé un principio di crudeltà, una secolarizzazione o sublimazione della prassi olimpica del sacrificio.

Sulla stessa prassi si fonda, secondo Carchia, il *mito*. Lungi dall'essere una ingenua narrazione delle origini, il mito è per Carchia la propagazione del nesso fatale di colpa e castigo: i mortali sono, nella mitologia arcaica, nettamente distinti dalle stirpi divine e possono venir tacciati di una *hybris* che procuri loro, di volta in volta, una punizione commisurata all'infrazione della legge¹¹. Il nucleo mitico dell'esistenza umana consiste in questo caso nella profonda distanza dalla perfezione e beatitudine divine. Deriva evidentemente da Walter Benjamin tale lettura della struttura portante del mito, che fa ricorso all'individuazione di una relazione necessaria tra colpa e castigo¹². Il mito è, nell'interpretazione di Carchia, una

«tecnic[a] del dominio mondano»¹³, che genera asservimento e infelicità. O almeno questo è ciò che accade nella sua forma pura, non mitigata, non elaborata. Al contrario, l'Orfismo depura il mito della sua crudeltà intrinseca, pur non prescindendo, nella propria dogmatica, dall'elemento mitico: la dottrina orfica tesse la trama del «mito della fine del mito»¹⁴, per mezzo di una diversa teo-cosmogonia. Essa si distingue, infatti, dai miti greci arcaici perché assegna alla stessa essenza dell'anima umana quella scissione tra divino e mortale sulla quale la mitologia precedente aveva basato la netta opposizione fra stirpi divine e umane¹⁵. L'essere umano è per gli Orfici sia divino sia mortale, presenta in sé entrambe le essenze: questo assunto dà luogo a una differente mitologia, non più oppressiva e crudele. Anche la filosofia platonica procede a una «purificazione dell'eredità mitica»¹⁶, ovvero il mito in Platone non assume quei tratti assoluti e soggioganti che attribuiscono all'individuo una colpa destinale cui è impossibile sfuggire. È importante sottolineare, però, un punto: bisogna considerare che l'intenzione di Platone, come, per altro verso, quella degli Orfici, non è l'estinzione del mito; il logos platonico non vuole deporre il mito, ma anzi lo adopera in una forma depurata – il mito è criticato, ma non dissolto¹⁷. E lo stesso fa la tragedia, che, come vedremo meglio più avanti, *dialettizza* il mito: non procede a una sua distruzione, ma a una sua revisione critica.

Dunque, il mito, inteso come paradigma di dispiegamento della violenza naturale, e il sacrificio, che sottostà sia al mito stesso sia alla sopraffazione retorico-dialettica, tracciano per Carchia il profilo del tragico. Finché ci saranno mito e sacrificio, si darà il tragico. Si è sin qui parlato del panorama greco antico, chiamando in causa il mito arcaico, l'Orfismo, Platone. Bisogna tuttavia esplicitare che i lineamenti del tragico non sono situati esclusivamente nel mondo ellenico, in un momento storico ormai alle nostre spalle. È la storia tutta a presentare un andamento tragico, in quanto il suo progredire è alimentato da lotte impari, scontri iniqui tra carnefice e vittima, ossia dalla *prassi del sacrificio*. Si può cogliere in questo senso la radicale vicinanza, oltre che a Benjamin, alle tesi di Carlo Michelstaedter, referente pressoché costante del discorso carchiano: la storia umana è per lo più terreno di «scontro tra l'esperienza di verità della parola autentica e uno spazio ingannevole della parola mondana, illusoria e sopraffattrice»¹⁸. Al filosofo goriziano, di cui abbiamo tracce evidenti in passaggi cruciali di opere come *Orfismo e tragedia*¹⁹ e *Retorica del sublime*²⁰, Carchia dedica una breve rassegna sulla *Rivista di Estetica*²¹. In questa sede viene posta in luce la tragica opposizione tra violenza storico-mondana della retorica e istanza di Giustizia propria della persuasione. Il pensiero di Michelstaedter è nutrito dallo scontro tra questi due poli. L'imperativo etico della persuasione non

è umano, è più che umano, e «di esso» – scrive Carchia – «l'umanità ha bisogno per guarire dal delirio della propria sufficienza»²². L'ideale della persuasione è talmente dissonante rispetto al procedere tragico della storia mondana della retorica che vi si ritrova una critica radicale della stessa nozione di 'io'.

Una prospettiva simile è quella di un altro filosofo italiano del Novecento, Aldo Capitini, le cui tesi risuonarono nel pensiero di Carchia proprio a proposito del rapporto tra *storia* e *sacrificio*. Leggiamo, infatti, nella *Nota di edizione* della *Vita religiosa* da lui curata: «Alla storia come dispiegarsi temporale della razionalità affermativa mondana si sostituisce la storia come compresenza», il cui «*eschaton* [...] è posto in quanto riscatto [...] di ciò che il movimento della storia tende a sacrificare»²³. È immaginabile, cioè, una nuova e redentiva concezione della storia, intesa come compresenza, come memoria delle vittime, che si contrapponga al tragico procedere del mondano. Dunque, per Carchia, gli elementi costitutivi del tragico sono riscontrabili nella storia umana e corrispondono alle stesse forze all'opera nella dialettica del sacrificio: il tragico rivela la «nequizia del tutto»²⁴.

Tale lettura del tragico si accompagna al rifiuto di alcune delle principali teorie sulla genesi della tragedia attica. L'origine di quest'ultima non sarebbe da ricercare nel riflesso di riti funebri, né tanto meno nell'elemento musicale manifestato dal coro: simili interpretazioni non fanno che

deviare lo sguardo dal principale conflitto inscenato, quello tra il coro e l'eroe, ossia quello tra l'eroe e il suo inevitabile *destino*. Carchia fa propria un'interpretazione *agonale* della tragedia, al cui centro è posta l'azione eroica²⁵. Il carattere fondamentale del tragico, come abbiamo già in parte anticipato, è la sua radicale irrisolvibilità. L'eroe tragico è portato a sfidare costantemente il proprio destino, per poi soccombervi denunciando l'insolubilità del conflitto. Esemplificativa di questa dinamica è la figura di Empedocle, eroe hölderliniano che sfida il fato a sempre nuova lotta, per poi cedere e riaffermarne il circolo invincibile. La morte dell'eroe impotente riafferma, infatti, il primato del destino, e con esso il meccanismo del sacrificio. Ma perché, allora, la poesia tragica? La tragedia può venir interpretata come una mera resa al tragico, come la semplice constatazione del suo accadere inevitabile? Per rispondere a tali interrogativi dobbiamo confrontarci ora con la poetica tragica del massimo ispiratore di Carchia su questo tema, Friedrich Hölderlin.

3 _ Hölderlin e la poetica della cesura

Il legame tra Hölderlin e il genere della tragedia si iscrive all'interno di una vasta crisi. Non soltanto crisi del linguaggio, della parola poetica, ma anche del rapporto con l'antico, della sintesi tra conoscenza e azione, e crisi della stessa esistenza personale dell'autore.

Il progetto del dramma *Der Tod des Empedokles*²⁶ testimonia, nelle sue fasi, il progressivo svuotamento degli ideali rivoluzionari del poeta. Dalla prima stesura traiamo già una «concezione tragica della storia»²⁷, secondo la quale il destino dei poeti che si incaricano del compito di guidare il popolo alla democrazia è morire lasciando come unico testamento la propria parola. Nella seconda stesura viene sottolineato sempre più il valore *politico* della parola poetica, potenziale via alla democrazia: *potente* è la parola del poeta Empedocle, in grado di trasformare il mondo. Più efficace della prassi politica è in questo contesto, infatti, la fede nella forza plasmatrice del linguaggio. La terza stesura si interrompe bruscamente al suo inizio, dopo le prime tre scene, sancendo così il fallimento dell'intero progetto²⁸. A smentire le speranze di Hölderlin e la sua fiducia nell'essenza trasformativa della poesia è in particolare la storia a lui contemporanea. Siamo infatti nel 1799, anno in cui si rivela l'aspro tradimento delle istanze rivoluzionarie dei democratici tedeschi da parte di Napoleone²⁹: la parola poetica è riconosciuta inerme di fronte al corso degli eventi, si apre insanabile la frattura tra sentimento e azione³⁰. La vicenda del dramma progettato da Hölderlin è la prova della progressiva divaricazione tra la parola poetica e la sua effettualità storica.

Tra la seconda e la terza stesura del dramma si colloca la composizione del testo teorico che ha per titolo *Grund zum*

*Empedokles*³¹. Carchia ne trae importanti elementi per la propria peculiare lettura del tragico. Quella di Empedocle, leggiamo nel testo di Hölderlin, è la vicenda di un'opposizione, di un conflitto tra due poli. Attraverso il conflitto Empedocle mostra la *conciliazione*: l'unità degli opposti viene da lui incarnata, cioè, tramite la sola forma in cui essa possa venir conosciuta secondo Hölderlin, ossia mediante la separazione e il conflitto. Il procedere dell'opposizione, che rivela appunto l'unità, descrive una dinamica che necessita di sempre nuove soluzioni, le quali si rivelano via via provvisorie e il cui massimo grado è rappresentato dalla morte dell'eroe, dovuta all'impossibilità del trasferimento dell'universale nell'individuale³². È questa – nell'analisi di Carchia – la *dialettica agonale*, che ambisce a un sempre maggiore grado di sintesi. «Sein Schicksal stellt sich in ihm dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die aber sich auflösen muß, um mehr zu werden – Il suo destino si presenta in lui come un'unione momentanea, che deve dissolversi per divenire di più»³³. L'unificazione tra i poli antagonisti, soggetto e oggetto, conscio e inconscio, spirito e natura – commenta Carchia – nella vicenda tragica non può che essere *momentanea*³⁴, e deve anzi sempre dissolversi per accrescersi («um mehr zu werden»). Il nerbo del tragico è, quindi, il succedersi di null'altro che «scheinbare Lösung[en]»³⁵, soluzioni apparenti, che richiedono man mano all'eroe un'azio-

ne ulteriore. È il tema della «unendliche Selbststeigerung»³⁶, un infinito autopotenziamento implicito nel meccanismo sacrificale in cui si trova come imprigionato il personaggio di Empedocle.

A tale procedimento dialettico, che Carchia interpreta come del tutto omologo allo «schema tragico-sacrificale»³⁷, si oppone un elemento di senso contrario, che segna un arresto, un trattenimento della dinamica agonale. Compare, infatti, nel testo di Hölderlin, una misteriosa figura, artefice di una sorta di contropinta al procedere tragico. È il cosiddetto *Gegner*, letteralmente l'oppositore, l'avversario. Si legge nel *Grund*:

Sein Gegner, groß in natürlichen Anlagen, wie Empedokles, sucht die Probleme der Zeit auf andere, auf negativere Art zu lösen. Zum Helden geboren, ist er nicht sowohl geneigt, die Extreme zu vereinigen, als sie zu bändigen, und ihre Wechselwirkung an ein Bleibendes und Festes zu knüpfen, das zwischen sie gestellt ist, und jedes in seiner Grenze hält, indem es jedes sich zu eigen macht. Seine Tugend ist der Verstand, seine Göttin die Notwendigkeit³⁸.

L'antagonista, per doti naturali grande come Empedocle, cerca di risolvere i problemi del tempo in modo diverso, più negativo. Nato per essere eroe, egli è incline non tanto a conciliare gli estremi quanto a domarli e ad annodare la loro azione reciproca a qualche cosa di permanente, di solido, di intermedio che mantenga ogni cosa nei suoi limiti appro-

priandosene. La sua virtù è l'intelletto, la sua
dea la necessità³⁹.

Tale passo si può anzitutto giustificare in base all'assunto di fondo della poetica tragica di Hölderlin, per la quale la tragedia non è fondata aristotelicamente sulla mimesi, ma sul paradosso⁴⁰. Nello specifico, il commento di Carchia pone l'accento sulla facoltà, propria del *Gegner*, di 'domare' (*bändig*) gli estremi, non conciliandoli in sintesi. Piuttosto, mediante un contegno «più negativo»⁴¹, egli può trattenerli in una sorta di benjaminiana dialettica in stato di quiete. Il soggetto trova, così, la passiva forma del sopportare («die passive Gestalt des Duldens»⁴²). Ciò che è significato dal *Gegner* sembra, quindi, un arresto della meccanica tragica che supporta il procedere potenzialmente infinito della dialettica sacrificale. Sulla specifica funzione del *Verstand* si tornerà più avanti.

Lo schema rappresentato dal *Gegner* viene ulteriormente illustrato, stando all'analisi di Carchia, dalla figura della cesura (*Zäsur*), cardine poetologico delle *Anmerkungen* a Sofocle, le osservazioni da Hölderlin stese a completamento delle sue traduzioni dell'*Edipo* e dell'*Antigone*. Il processo di crisi della parola, che avevamo visto nella genesi di *Der Tod des Empedokles*, giunge alle sue estreme conseguenze in questi testi, gli ultimi che Hölderlin compone prima dell'esilio nella torre. L'*Antigone* rappresenta di fatto il dramma della sconfitta della parola⁴³.

Nella versione è sottolineata, cioè, l'inefficacia di ogni retorica del potere a condizionare i fatti: il meccanismo tragico espone la vacuità della parola umana, che a volte viene contraddetta o trasgredita, fuori scena, proprio nello stesso momento in cui è pronunciata dinanzi al pubblico⁴⁴. Quando l'azione si compie, l'unico sentimento che può venir espresso nella parola umana è l'impotenza, la sensazione di esser arrivati troppo tardi.

Dunque, la frattura tra parola e azione, lo stesso scetticismo che causò l'interruzione del dramma su Empedocle, muove Hölderlin nelle sue traduzioni e nelle sue note alla tragedia. Una parola svuotata di efficacia è anche e soprattutto una parola plasmata dalla coscienza, da parte del poeta, di non poter partecipare di alcun compito sociale. Hölderlin prende le distanze dall'ispirazione poetica originaria, di stampo classico, e ciò ha come effetto una pratica di traduzione dal testo greco che si caratterizza per una certa libertà interpretativa⁴⁵. È in questo contesto teorico che si colloca la *cesura*. Si tratta di un concetto fondamentale, e largamente dibattuto⁴⁶, del pensiero di Hölderlin, che possiede vari significati, sia poetologici sia storico-filosofici. Essa va intesa, infatti, sia come il sigillo del distacco dall'epoca classica e dalla sua poetica, sia soprattutto, all'interno del discorso di Carchia, come sospensione del decorso mitico-sacrificale del conflitto tragico⁴⁷. In quest'ultima accezione la cesura significa l'interruzione controrrit-

mica («die gegenrhythmische Unterbrechung»⁴⁸) che frena il trascinate alternarsi delle rappresentazioni⁴⁹, il trasporto vuoto dell'azione.

La cesura diviene in questo modo un elemento formale che definisce la sfera estetica della rappresentazione, che trasferisce il tragico nel terreno del rappresentato. Essa è la critica del tragico mediante la *forma* della tragedia. Nelle opere sofoclee tale interruzione è portata in scena dalla parola profetica del vate Tiresia. È in questo senso che Carchia giustifica l'attribuzione della facoltà del *Verstand* alla figura del *Gegner*: negli elementi di costituzione della sfera estetica della tragedia, *Gegner* e *Zäsur*, il meccanismo tragico-sacrificale è portato a conoscenza: la vicenda tragica, condotta alla sfera estetica della forma, viene distanziata e criticata – e ciò articola un'interruzione della violenza mitica⁵⁰. Si tratta, in altre parole, di un tentativo di uscita dalla dialettica del tragico, che si realizza *portando a coscienza* i suoi momenti costitutivi.

4 _ Forma estetica ovvero la tragedia come critica del tragico

Il concetto hölderliniano di cesura, come elemento di costituzione della sfera estetica della rappresentazione, dà vita, nel pensiero di Carchia, al concetto di 'forma estetica'. La *forma* della tragedia consente una relativizzazione del tragi-

co, in quanto si pone come «principio di sospensione della reciprocità violenta che articola il mondo della mediazione sacrificale»⁵¹. Essa è riconosciuta, cioè, come punto di arresto del meccanismo del sacrificio, al pari dell'Orfismo, la religione che rifiuta lo spargimento di sangue e che si caratterizza così in senso antiolimpico e anti-sacrificale⁵². Simile all'eversione mistica orfica, nel suo interrompere la prassi sacrificale, ciò che è in atto nella tragedia è uno «smascheramento»⁵³ – scrive Carchia.

Per chiarire che cosa venga smascherato, occorre un riferimento al concetto di *Unschuldskomödie* introdotto dal filologo svizzero Karl Meuli (1891-1968) nello scritto intitolato *Griechische Opferbräuche*⁵⁴. Per 'commedia dell'innocenza' si intende la formalizzazione della rimozione della colpa relativa al sacrificio da parte della comunità che ha operato tale gesto. Coloro che nell'antica Grecia praticavano l'uccisione rituale provavano un comprensibile senso di colpa e di disgusto per l'efferato gesto, al punto da elaborare meccanismi di attribuzione della colpa alla vittima o agli oggetti utilizzati per il sacrificio. Vari esempi si possono trarre dal culto olimpico, il più eclatante dei quali è senza dubbio quello relativo alla cerimonia delle Bufonie di Atene, dedicate a Zeus. In questo contesto il bue da sacrificare, per poter essere ritenuto responsabile della propria morte e così scagionare i partecipanti, veniva indotto a cibarsi dall'altare del dio e in

seguito ucciso con una scure. Dopodiché, nel pritaneo, veniva indetto un vero e proprio processo in cui la responsabilità dell'omicidio veniva attribuita a diversi imputati, in sequenza, finché alla fine l'accusa veniva rivolta alla scure, che veniva da ultimo condannata⁵⁵.

La 'commedia dell'innocenza' è, quindi, la messa in scena dell'assenza di colpa dei partecipanti al rito, e si configura come una rimozione del gesto sacrificale. Lo smascheramento cui allude Carchia è esattamente la denuncia della falsità di tale messa in scena. La tragedia smaschera, cioè, la 'commedia dell'innocenza' come fittizia e si erge a momento conoscitivo nei confronti del sacrificio stesso. Nella tragedia e grazie alla tragedia prendiamo coscienza della prassi sacrificale, anziché rimuoverla. Mi pare in questo senso decisivo riferirci di nuovo alla facoltà del *Verstand* da Hölderlin attribuita al personaggio del *Gegner*: l'intelletto, che distanzia e critica la vicenda tragica, è principio stesso di formazione della sfera tragico-estetica, ciò che permette una presa di coscienza del procedimento sacrificale. A differenza dell'*Unschuldskomödie*, la tragedia espone, e non rimuove, la logica omicida della colpa: tramite la *rappresentazione*, essa piuttosto la sottopone a critica. Dunque, la tragedia in quanto 'forma estetica' «sconnette e articola i momenti»⁵⁶ del tragico. Il «risarcimento della violenza mitica»⁵⁷ intentato dalla tragedia si caratterizza come la *sospensione*, la

messa in pausa del circuito del sacrificio, la quale, al contempo, è anche una *presa di coscienza* dell'efferatezza della storia⁵⁸. In questo modo la forma della tragedia appare come la dialettizzazione critica della vicenda tragica⁵⁹.

In base alla fondamentale relazione che Carchia istituisce tra *conoscenza* e *tragedia* si coglie la sua interpretazione dell'apollineo, inteso come l'elemento estetico di rappresentazione del caos informe, che viene considerato in senso anti-nietzschiano. Dall'analisi esposta in *Orfismo e tragedia* emerge, infatti, che Apollo è il dio della conoscenza⁶⁰, e non soltanto dell'arte, nella misura in cui, anziché *mascherare* l'abisso informe, come pretendeva Nietzsche, lo *smaschera* – in altre parole, la forma estetica realizza, come abbiamo visto, lo smascheramento della crudeltà sacrificale⁶¹.

Ci si dovrebbe ora chiedere quale significato abbia, all'interno di una simile teoria della tragedia, la nozione di *catarsi*. L'interruzione dei rapporti sacrificali è la presa di coscienza della loro nequizia, ma anche della loro insolubilità – il tragico è l'insolubile per sua stessa costituzione –, tant'è che Carchia scrive di una *catarsi* semplicemente «fittizia», che «accade sulla scena, non nella realtà»⁶². Tuttavia, non sarebbe azzardato sostenere che la forma estetica abbia effettivamente un impatto sulla vita degli spettatori, poiché essa non è un mero riflesso del meccanismo sacrificale così com'è. Il nostro autore parla di un *plus*, di un «di più», che giace nel «mo-

mento apollineo della lontananza dalla realtà»⁶³. Si diceva dello smascheramento della commedia dell'innocenza: ebbene, la forma estetica, in quanto tale smascheramento, può diventare per lo spettatore una chiamata alla responsabilità, qualora la si sappia ascoltare. Non a caso Carchia interpreta il lemma 'tragedia', anziché come 'canto del capro', come 'canto per il capro (espiatorio)', ossia un canto *a favore* o *in memoria* della vittima⁶⁴. Da ciò si può trarre la portata etica della forma estetica: quest'ultima non assume il ruolo di una semplice evasione dal quotidiano, ma può avere un qualche effetto, è degna di una qualche attribuzione di realtà. D'altra parte, è già stato notato che nel discorso filosofico di Carchia, all'apparenza, alla rappresentazione, non viene mai assegnato il ruolo di semplice *Schein*, di 'parvenza', ma quello, più effettuale, di *epifania*⁶⁵. Il filosofo insiste, cioè, lungo un sentiero al di là della tradizionale dicotomia tra essenza e apparenza. Il suo tentativo è quello di ipotizzare un *tertium* capace di ricomporre e oltrepassare la frattura ontologica tra apparenza ed essenza⁶⁶. Ciò si evince, ad esempio, dalla sua trattazione sulla pittura: nei quadri espressionisti troviamo più manifesta che mai la volontà di un cosciente distacco dell'espressione artistica dalla mera rappresentazione sensibile della realtà. È, in altre parole, la distinzione tra il *Darstellungswert* e il *Symbolwert* nell'opera pittorica: la forma artistica non si limita a caratterizzarsi come semplice copia o riflesso della cosa, ma vi

prende parte mediante una linea simbolica⁶⁷. In questo modo l'estetico si distingue dall'ottico-fisiologico⁶⁸, poiché la sua possibilità non si estingue nell'ambito del visibile e del materiale.

C'è poi un'altra riflessione che può chiarire ulteriormente il significato del *metaxy* ricercato da Carchia. Si tratta della sua analisi dello stadio estetico del simbolo in Friedrich Theodor Vischer. La filosofia del simbolo vischeriana⁶⁹ mostra la riscoperta di un'autonoma peculiarità dell'arte, recuperando quella nozione di *simbolo* che l'estetica hegeliana aveva decretato «come una fase storicamente tramontata per sempre dell'evoluzione artistica»⁷⁰. L'analisi di Vischer è storico-evolutiva: il simbolo getta le proprie radici nella coscienza religiosa, nelle visioni del mondo caratteristiche della religione naturale e del cristianesimo, fino a essere dissolto nella forma di mero segno di un concetto. La sua essenza oscilla quindi tra la fase religiosa e superstiziosa, e quella razionalistica, in cui ci si libera di ogni residuo mitico del reale. Il punto più interessante secondo Carchia è il cosiddetto «grado medio»⁷¹ del simbolo, che corrisponde al suo *stadio estetico*, il quale mostra ancora irrisolta la tensione tra magia e scienza, tra superstizione e razionalismo. In questa fase «non si crede più nell'efficacia magica dell'immagine e tuttavia non la si sacrifica razionalisticamente, bensì si rimane attaccati ad essa»⁷². Tale oscillazione dello statuto del simbolo corrisponde alla sua natura artistica. I passaggi argo-

mentativi che Carchia dedica alla costituzione prettamente estetica del simbolo in Vischer sono decisivi per comprendere a fondo il suo concetto di ‘forma estetica’. Quest’ultima, come il simbolo estetico di Vischer, corrisponde a una *critica non razionalistica del mito*: per suo tramite il mito viene criticato all’interno di un discorso che non intende soppiantare l’orizzonte mitico. La simbolica estetica inscena, in altre parole, una dialettica fra critica e salvezza dell’eredità mitica.

La centralità del concetto di ‘forma estetica’ in Carchia è sintomo di un più esteso ruolo assegnato all’arte. Essa non può venir considerata semplicemente come una *philosophia inferior*⁷³, ma piuttosto possiede ed esprime un suo proprio linguaggio, una normatività sua propria⁷⁴. L’arte non è subordinata alla filosofia e quest’ultima in nessun caso può porsi come suo compimento o oltrepassamento. Ecco il motivo per il quale la risposta di Carchia al problema del tragico non può che situarsi sul terreno della *forma*, nell’ambito dell’esperienza estetica, cedendo il passo al potere dell’arte.

_Note

1 _ I riferimenti sono ad alcuni tra i maggiori studi di Carchia, cfr. G. CARCHIA, *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, Celuc, Milano 1983; ID., *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc, Milano 1987; ID., *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari 1990; ID., *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, il Mulino, Bologna

1995; ID., *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Quodlibet, Macerata 2021 (I ed. Milano 1981). La sua produzione intellettuale, d'altra parte, si nutrì anche di fitte collaborazioni con riviste e di un'intensa attività editoriale: oltre alla partecipazione alla traduzione delle *Opere* di Walter Benjamin [cfr. W. BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001 (Vol. II) e 2010 (Vol. III)], ricordo soltanto l'integrazione della traduzione italiana di *Minima moralia*, cfr. T.W. ADORNO, *Minima (im)moralia. Aforismi "tralasciati" nell'edizione italiana* (Einaudi, 1954), Edizioni l'erba voglio, Milano 1976.

2 _ Sulla caratterizzazione prettamente moderna della nozione di ‘tragico’, cfr. il classico P. SZONDI, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. it. G. Garelli, *Sul tragico*, a cura di F. Vercellone, prefazione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997; G. GARELLI – C. GENTILI, *Il tragico*, il Mulino, Bologna 2010.

3 _ G. CARCHIA, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, a cura di M. Ferrando, Quodlibet, Macerata 2019 (I ed. Milano 1979; d'ora in poi OeT).

4 _ Cfr. S. GIVONE, Prefazione a G. CARCHIA, *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di M. Ferrando, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. VII; M. FERRANDO, *Nota del curatore*, in G. CARCHIA, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 11; EAD., *Biobibliografia*, in L. LANZARDO (a cura di), *Aura. Scritti per Gianni Carchia*, Edizioni SEB27, Torino 2002, pp. 229-233.

5 _ Poi rielaborata nell'ultimo anno di vita, cfr. G. CARCHIA, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 2000.

- 6 _ OeT, pp. 37-38.
- 7 _ Cfr. M. DETIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (1967), trad. it. A. Fraschetti, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 61-68.
- 8 _ G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, p. 81, citato in OeT, p. 37.
- 9 _ OeT, p. 37.
- 10 _ OeT, p. 38.
- 11 _ Cfr. OeT, pp. 26-31.
- 12 _ Cfr. W. BENJAMIN, *Schicksal und Charakter* (1919), trad. it. R. Solmi, *Destino e carattere*, in W. BENJAMIN, *Opere complete*, Vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 452-458; ID., *Zur Kritik der Gewalt* (1921), trad. it. R. Solmi, *Per la critica della violenza*, ivi, pp. 467-488; W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandschaften* (1922), trad. it. R. Solmi, A. Moscati, D. Pinto, *Le affinità elettive di Goethe [e relative appendici]*, ivi, pp. 523-604. Adorno fu il primo a mettere in rilievo la dialettica del mito all'interno del pensiero di Benjamin, per la quale una distruzione critica del mito giunge alla fine a un suo recupero e alla sua redenzione (sul punto, M.F. RAUCH, *Silence/Signification Degree Zero: Walter Benjamin's Anti-Aesthetic of the Body*, «Arcadia», LIII (2018) 2, pp. 308-342: 324); di conseguenza, la prospettiva benjaminiana, così come quella carchiana, non è mossa da un intento razionalistico e demitizzante.
- 13 _ OeT, p. 37.
- 14 _ OeT, p. 26.
- 15 _ Cfr. OeT, p. 27.
- 16 _ G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 72.
- 17 _ Non è in questa sede possibile dilungarci sul complesso platonismo benjaminiano di Carchia. Per approfondimenti sul tema, cfr. G. CARCHIA, *Critica e salvazione del mito in Platone*, «aut aut», CCXVI (1986), pp. 41-64; ID., *Mito. Esperienza del presente e critica della demitizzazione*, «aut aut», CCXLIII-CCXLIV (1991), pp. 3-9; L. DI VIESTO, *Storia, mito, apparenza. Glosse al platonismo di Gianni Carchia*, «Estetica. Studi e ricerche», IX (2019) 1, pp. 235-247; ID., *Il chiasma ontologico. Carchia, Agamben e il daimon benjaminiano*, «Pólemos. Materiali di filosofia e critica sociale», I n.s. (2020) 1, pp. 231-248.
- 18 _ G. GARELLI, *Un platonismo senza riserve. Note sull'estetica di Gianni Carchia*, «Estetica», VII (2005) 1, pp. 131-146: 133.
- 19 _ Cfr. OeT, p. 38.
- 20 _ G. CARCHIA, *Tragedia e persuasione. Nota su Carlo Michelstaedter*, in ID., *Retorica del sublime*, cit., pp. 20-26.
- 21 _ ID., *Linguaggio e mistica in Carlo Michelstaedter*, «Rivista di Estetica», XXI (1981), pp. 126-132.
- 22 _ Ivi, p. 131.
- 23 _ ID., *Nota di edizione ad A. CAPITINI, Vita religiosa* (1942), Cappelli, Bologna 1985, pp. 119-125.
- 24 _ OeT, p. 66.
- 25 _ Cfr. OeT, pp. 56-66. Uno dei principali debiti di Carchia è nei confronti della lettura dello storico delle religioni e filologo Walter Burkert, cfr. *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «Roman and Byzantine Studies», VII (1966) 2, pp. 87-121. Pur concordando sulla teoria della continuità tra meccanismo sacrificale e genesi della tragedia (in ambito filosofico il nesso tra tragedia e sacrificio è notoriamente affermato anche dall'estetica idealistica), Carchia se ne distingue per il peculiare concetto di 'forma estetica', che verrà discusso nel proseguimento del presente articolo.

26 _ Il progetto lo impegnò tra il 1797 e il 1800 circa. Per una contestualizzazione storico-filosofica della scelta di Empedocle come personaggio tragico, cfr. D.F. KRELL, *Δίπλ' ἐπέω*. "A Double Tale I Shall Tell...": *Empedocles and Hölderlin on Tragic Nature and Tragic Purification*, «Epoché: A Journal for the History of Philosophy», XI (2007) 2, pp. 287-304.

27 _ E. POLLEDRI, «Was! um eines Wortes willen?». *Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia*, «Studia theodisca», XXVI (2019), p. 78.

28 _ Per una considerazione approfondita e intertestuale dei principali elementi del dramma, rimando almeno a: P.-A. ALT, *Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität: Hölderlins 'Empedokles'-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert*, «Hölderlin-Jahrbuch», XXXVII (2010-2011), pp. 30-67; A. LEMKE, *Die Tragödie der Repräsentation – Theater und Politik in Hölderlins 'Empedokles'-Projekt*, ivi, pp. 68-87; D.E. ALVARADO-ARCHILA, *Héroe trágico, nociones de catarsis y de destino en tres textos teóricos de Friedrich Hölderlin*, «Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica», VIII (2016), pp. 163-181.

29 _ Cfr. almeno E. POLLEDRI, «Was! um eines Wortes willen?», cit., pp. 78-81.

30 _ Su Hölderlin come poeta del frammento, cfr. L. REITANI, *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 75-96.

31 _ Cfr. F. HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, in ID., *Werke und Briefe*, a cura di F. Beißner e J. Schmidt, Vol. II, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1969, pp. 570-583.

32 _ Cfr. almeno E. POLLEDRI, *Peter Szondi*. "Sul tragico" di Hölderlin, «Studia theodisca» Hölderliniana III (2018), pp. 217-254.

33 _ F. HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, cit., p. 576.

34 _ Cfr. OeT, p. 69.

35 _ F. HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, cit., p. 581.

36 _ P.-A. ALT, *Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität*, cit., p. 56.

37 _ OeT, p. 67.

38 _ F. HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, cit., p. 582.

39 _ ID., *Ragione dell' "Empedocle"*, in ID., *Scritti sulla poesia e frammenti*, trad. it. G. Pasquinelli, Boringhieri, Torino 1958, p. 120. Approfondimenti sulla figura del *Gegner* sono in J. TAMBLING, *Hölderlin and the Poetry of Tragedy*, Sussex Academic Press, Eastbourne 2014, p. 79.

40 _ Che la tragedia si basi sul paradosso è la frase che apre il celebre frammento *Die Bedeutung der Tragödien*; sul punto, D.E. ALVARADO-ARCHILA, *Friedrich Hölderlin's Die Bedeutung der Tragödien: Paradox as the Foundation of Tragedy*, «Rivista di Estetica», LXXXI (2022) 3, pp. 29-42; A. MECACCI, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, ivi, pp. 16-28; J. ETZOLD, *Gegend am Aetna. Hölderlins Theater der Zukunft*, Fink, Paderborn 2019, p. 7.

41 _ F. HÖLDERLIN, *Ragione dell' "Empedocle"*, cit., p. 120.

42 _ ID., *Grund*, cit., p. 583.

43 _ Cfr. S. FORNARO, *Il potere della parola tragica nelle Note all' Antigone di Friedrich Hölderlin*, «Dioniso», XII (2022), pp. 181-182.

44 _ *Contra* Butler e la sua lettura performativa della parola nell' *Antigone*, Fornaro nota che, ad esempio, l'editto di Creonte «è addirittura trasgredito nel momento stesso in cui è pronunciato: quando appare la guardia trafelata

per raccontare il miracoloso seppellimento del cadavere, Creonte ha appena finito di emanare pubblicamente il suo divieto di sepoltura (vv. 223-331). Il seppellimento, dunque, è avvenuto contemporaneamente al discorso di Creonte, ma fuori scena. L'azione ha superato la parola e l'ha resa inefficace» (ivi, p. 182).

45 _ Cfr. W. BINDER, *Hölderlin und Sophokles*, Hölderlinterium, Tübingen 1992; B. BÖSCHENSTEIN, *Hölderlins Antigone als Antitheos*, «Hölderlin-Jahrbuch», XXXIX (2014-2015), pp. 9-21. Uno dei maggiori concetti apportati dalla mancata traduzione *letterale* del greco è l'idea di un dio del singolo, personale, cui si appella Antigone, che non riconosce più il dio della *gemeinschaftliche Sphäre* (cfr. «Mein Zeus», dove l'aggettivo possessivo è un'integrazione assente nel testo greco): sul punto, E. POLLEDRI, «Was! um eines Wortes willen?», cit., p. 82. Questo aspetto è importante, all'interno del nostro discorso, per il suo nesso con la deposizione del compito sociale del poeta, tradizionalmente mediatore tra l'umano e il divino.

46 _ Per approfondimenti, cfr. almeno J. TAMBLING, *Hölderlin and the Poetry of Tragedy*, cit., pp. 21-28; 118; 165; C. BAMBACH, *Hölderlin and Celan: A Fragmented Poetics of Remembrance*, «MLN», CXXXV (2020) 3, pp. 635-657; L. CARSON, «Render unto Caesura»: *Late Ashbery, Hölderlin, and the Tragic*, «Contemporary Literature», XLIX (2008) 2, pp. 180-208: 199-200.

47 _ Cfr. OeT, p. 72.

48 _ F. HÖLDERLIN, *Anmerkungen zur Antigone*, in ID., *Werke und Briefe*, cit., Vol. II, p. 730.

49 _ Cfr. «[...] die ersten [Vorstellungen] mehr durch die folgenden hingerissen sind [...]» (*ibidem*).

50 _ Cfr. OeT, p. 72.

51 _ OeT, p. 66.

52 _ Cfr. OeT, p. 65.

53 _ OeT, p. 64.

54 _ K. MEULI, *Griechische Opferbräuche*, in O. GIGON *et al.* (a cura di), *Phyllobolia. Festschrift für Peter von der Mühl*, Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel 1946, pp. 185-288.

55 _ Cfr. la testimonianza di PAUSANIA IL PERIEGETA, *Periegesi della Grecia*, I, 24.

56 _ OeT, p. 66.

57 _ OeT, p. 63.

58 _ Il doppio aspetto di *pratica conoscitiva* e di *sospensione di un continuo* è notoriamente presente anche nella benjaminiana 'immagine dialettica', rispetto alla quale la riflessione di Carchia mostra più di una somiglianza. Il sopravvenire balenante dell'immagine dialettica è un momento di interruzione del cumulo di macerie che forma la storia, e porta alla luce un'inedita possibilità di conoscenza ramemorante (cfr. W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), trad. it. G. Bonola e M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, in W. BENJAMIN, *Opere Complete*, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-517). Una concezione tragica della storia, tanto in Benjamin quanto in Carchia, nutre questo tipo di dialettica.

59 _ Una simile prospettiva è quella del teatro brechtiano, che si serve dei *Verfremdungseffekte* per far sì che il dramma non venga scambiato per la realtà. Effetti di 'straniamento' (canzoni che interrompono la trama, comparsa di cartelli con didascalie, ecc.) sono portati sulla scena per segnalare che ciò che viene rappresentato *non* è la realtà, e favorire così l'azione dello spettatore al di fuori dello spazio protetto del teatro. La distanza tra rap-

presentazione scenica e realtà è ciò che permette uno sguardo critico. Si tratta di una funzione opposta a quella dell'«orchestra invisibile» di Wagner. Il pericolo della passiva immedesimazione con gli eventi rappresentati è da Brecht interpretato come pericolo politico: pensiamo ad esempio alla teatralizzazione dei discorsi di Hitler, che mirano a un immediato consenso emotivo e alla trasformazione degli spettatori in una massa acritica.

60 _ Cfr. OeT, p. 64. Il rimando implicito di Carchia, quando scrive che «l'apollineo è la crudele freccia scoccata dall'arco del dio della conoscenza» (*ibidem*), è alla ricognizione di G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975.

61 _ Nelle pagine di *Orfismo e tragedia* leggiamo un'altra critica a Nietzsche. Egli, nella sua analisi della tragedia, avrebbe trascurato l'elemento della forma a favore del rituale, ovvero non avrebbe colto la specificità della *forma estetica*, inglobando l'arte all'interno del rito – Nietzsche avrebbe confuso, «identificandole tra loro, la vita e l'arte» (OeT, p. 60). Si tratta della critica di una esclusiva *eteronomia* della forma tragica, che in realtà non trova appiglio in un'accurata analisi della *Geburt der Tragödie*, cfr. L. BOI, *Nietzsche, Bernays e l'impossibilità di un'arte autonoma*, «Dianoia», XXVIII (2023) 2, pp. 163-175.

62 _ OeT, p. 63.

63 _ OeT, p. 65.

64 _ *Ibidem*.

65 _ Cfr. G. GARELLI, *Un platonismo senza riserve*, cit., p. 145.

66 _ Cfr. L. DI VIESTO, *Storia, mito, apparenza*, cit., e ID., *Il chiasma ontologico*, cit.

67 _ Cfr. G. CARCHIA, *Estetica ed erotica*, cit., pp. 85-88; ID., *Il mito in pittura*, cit., pp. 65-68; L. BOI, *Lasciar affiorare. Immediato e mediazione in Giorgio Colli e Gianni Carchia*, «Quaderni di Inschibboleth», XVII (2022) 1, a cura di A. Catalano e M. Ricciotti, pp. 17-33: 28-29.

68 _ Cfr. G. CARCHIA, *Il mito in pittura*, cit., p. 66

69 _ Cfr. in particolare F.T. VISCHER, *Das Symbol* (1887), in ID., *Kritische Gänge*, a cura di R. Vischer, Vol. IV, Meyer & Jessen Verlag, München 1922 (II edizione aumentata), pp. 420-456.

70 _ G. CARCHIA, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, «aut aut», CXCIX-CC (1984), pp. 92-108: 92.

71 _ Ivi, p. 93.

72 _ *Ibidem*.

73 _ Cfr. ID., *L'amore del pensiero*, cit., p. 25.

74 _ Cfr. G. GARELLI, *Un platonismo senza riserve*, cit., pp. 143-144.