

CON HEGEL OLTRE HEGEL

Storicità delle forme e filosofia della storia in Peter Szondi

Michele Capasso

«*Ta phainómena sozeíin*»
(Platone)

Nella cornice di una riflessione sulla filosofia della storia dopo Hegel il nome di Peter Szondi potrebbe apparire fuori luogo per chi è abituato a tracciare una linea netta tra specialismi, o per chi, ancor più impunemente, ne frequenta i campi senza guardare al gesto che li istituisce come tali. Al più si potrebbe collocare, o sarebbe meglio dire confinare, l'autore della *Teoria del dramma moderno* in quello spazio, invero anch'esso problematico, tra critica letteraria ed est etologia, che lo renderebbe inoffensivo rispetto alle grandi riflessioni escatologiche sulla fine della storia, sulla crisi delle grandi narrazioni, sulla fine della metafisica (nella sua versione heideggeriana o derridiana); riflessioni che trovano un comune denominatore nella radicale neutralizzazione della storia¹.

Del resto, come aveva già mostrato Gadamer, l'emergere della coscienza estetica ben si accompagna all'inconsapevolezza della sua determinatezza storica, al suo esser situata sempre e comunque in una tradizione. Anzi, proprio l'oblio di tale precomprensione permette alla coscienza di interpretarsi nella forma del rapporto soggetto-oggetto; relazione di poli indifferenti, che apre lo spazio al discorso sulla ricerca delle condizioni di possibilità di un giudizio disinteressato sul bello artistico. Questa diagnosi imponeva, sulla traccia di Heidegger, una risposta ontologica, che reimpostasse la fondazione di quel rapporto, e che troviamo in *Verità e metodo* proprio nella forma di un'ontologia dell'opera d'arte; a partire dalla pratica del gioco e dalla sua fenomenologia, Gadamer cerca di pensare diversamente il rapporto tra il soggetto e l'oggetto. Nel gioco si mostra un coinvolgimento, che è essenziale a una partecipazione altrimenti disinteressata². Era la risposta di chi proveniva dalla scuola fenomenologica, la risposta di un allievo di Heidegger che, cominciando

¹ Il presente saggio rappresenta una tappa di un lungo lavoro di ricerca tra critica letteraria, estetica ed ermeneutica filosofica, condotto insieme al prof. Giovanni La Guardia. Tra le tante cose, a lui devo l'introduzione allo studio dell'opera di Peter Szondi. Su P. Szondi cfr. AV.VV., *L'Acte critique: un colloque sur l'œuvre de Peter Szondi*, Paris, 21-23 juin 1979, a cura di Mayotte Bollack, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1985; AA.VV., *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, a cura di E. Agazzi, G. La Guardia, G. Raio, Multimedia edizioni, Salerno 1997; G. La Guardia, *Debolezza. Del consiglio di Peter Szondi a Theodor Wiesengrund Adorno se incontrare o meno Jacob Taubes*, in AA.VV., *Natura e storia*, a cura di L. Bianchi, Liguori Editore, Napoli 2005, pp. 293-326.

² Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 3-69; H.G. Gadamer, *Verità e Metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1994, in part. pp. 132-207.

con l'iscriversi a Filologia quasi trentenne, avrebbe fatto i conti con quel magistero per tutta la sua vita³.

D'altra parte, a Gadamer dobbiamo la cura e la prefazione a *L'origine dell'opera d'arte*, saggio in cui Heidegger, proprio per combattere quell'estetica che impediva un accesso più originario all'opera d'arte, non si faceva scrupolo dal rilevare la derivazione metafisica di concetti quali forma e contenuto, mostrandone, più che le intrinseche possibilità gnoseologiche, tutto il gravame di un peso da cui liberarsi⁴.

Quella decostruzione che avrebbe dovuto liberare l'arte dall'estetica ha invece portato al consolidamento di uno spazio pacificato, in cui arte e filosofia si soccorrono a vicenda; spazio che è cifra di una certa cognizione dell'arte e del suo ruolo nella società contemporanea. La filosofia può 'dispiegare' la verità dell'arte liberandola da categorie metodologiche e specialistiche, mentre l'arte può aiutare la filosofia a esporre la verità in una lingua non più compromessa con la metafisica⁵.

Eppure, prima che la situazione si determinasse in questi termini, c'era chi, tra i primi curatori dell'opera di Szondi, vedeva crescere nella cultura filosofica proprio quello che la scuola heideggeriana, sebbene in un'altra accezione, avrebbe voluto scongiurare, qualcosa come la «dittatura dell'estetologico»⁶. Ne fu profeta vero, tanto che la ricezione szondiana passò da grandi germanisti a estetologi che non mostrarono mai troppa simpatia per questo studioso che, con gli strumenti della filologia ma senza rinnegare l'ermeneutica, teneva in sospetto l'ontologia⁷. Più che la discussione ponderata su contenuti che si sedimentano in forme, o detto altrimenti

³ L'introduzione di Gadamer alla versione originale del saggio di Heidegger si trova in Id., *I sentieri di Heidegger*, a cura di R. Cristin, Marietti, Genova 1988, pp. 83-96. È Gadamer stesso a riconoscere di aver guadagnato e mantenuto la sua autonomia intellettuale dal maestro, grazie allo studio della filologia. Questa disciplina gli fornì gli strumenti per confutare la violenza interpretativa esercitata da Heidegger sui testi della tradizione filosofica interpretata come onto-teologia.

⁴ Nel lascito di Szondi si ha traccia di un intervento polemico del giovanissimo studioso nei confronti del testo heideggeriano. Cfr. K. König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 39-40: secondo lo Szondi parafrasato da König, Heidegger «invece di portare a compimento il pensiero nell'oggetto, non farebbe altro che riprodurre il proprio percorso di conoscenza».

⁵ P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, tr. it. Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1992, p. 8: «Se nel periodo del positivismo le due discipline erano troppo estranee l'una all'altra, nell'epoca della storia dello spirito esse appaiono viceversa nuovamente troppo vicine. Una distinzione non era più pensabile: la poesia diventa il surrogato della filosofia, anziché il suo oggetto».

⁶ C. Cases, *Introduzione a P. Szondi, Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1962, p. XI: «Si può dire che la posizione di Szondi è esattamente agli antipodi di quella che si limita a vedere nei prodotti dell'arte moderna l'"opera aperta"; ciò che egli mostra è che l'apertura che si va formando all'interno del genere letterario è un faticoso processo che non ha, nelle sue manifestazioni valide, nulla di gratuito, ma tende a raggiungere un'opera nel suo genere non meno conclusiva di quella da cui prende le mosse. È possibile in tal modo intendere la necessità dello sviluppo e articolarne le varie fasi».

⁷ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura F. Vercellone, intr. di S. Givone, Einaudi, Torino 1996, pp. 64-65. A proposito dell'idea di tragico e del rischio insito in una sua ontologia: «la storia della filosofia del tragico non è priva essa stessa di tragicità. È simile al volo di Icaro. Infatti quanto più il pensiero si approssima al concetto generale, tanto meno gli aderisce l'elemento sostanziale a cui deve lo slancio. [...] L'idea, così com'è definita nella premessa gnoseologica di Benjamin, non è un universale che comprende in sé il particolare, un concetto cui sussumere i fenomeni, ma piuttosto la loro "virtuale coordinazione oggettiva", la loro "configurazione"»

su materiali che, per la loro storicità, si raccolgono in configurazioni, altre sono le parole chiave dell'estetica contemporanea: fine dell'arte, originalità (genialità, creazione), superficie, elogio della contaminazione, virtuale. La logica postmoderna nella sua continua creazione e distruzione di *idola* derubrica la critica a esercizio d'altri tempi, quando ancora la luce della distinzione poteva squarciare la notte in cui tutte le vacche sono nere⁸.

Potrebbe apparire un gesto ascetico quello szondiano, se non avesse una sua motivazione precisa. Nella costellazione tra romanticismo, *Goethezeit* e idealismo speculativo, Szondi invece elegge il suo punto di applicazione, come un luogo storico di decisioni formali in cui è possibile ravvisare quello che stava – e aggiungiamo *sta* – accadendo nello spazio delle scienze umane. In quel grande movimento di forme era ancora possibile lo scambio tra pratica letteraria e speculazione filosofica, e «l'astrazione dalla prassi aveva il compito di introdurre alla prassi stessa»⁹. Inquadrate in tale contesto, il sistema rappresentava una risposta ben determinata e circoscritta; identificava un esito da scongiurare, una certa deriva insita nell'elemento romantico, e insieme, assumendone i contenuti, cercava di arginarne gli effetti. Ma non della forma-sistema si occupa Szondi, almeno non tematicamente. Né di una sterile critica alla forma in quanto tale (e del sistema in questo caso), ma di comprendere cosa quella forma ha reso possibile conoscere¹⁰.

In un corso di lezioni, dedicato alle lezioni di estetica di Hegel, senza mai perdere di vista lo stato della critica e della letteratura a lui contemporanea, troviamo un passaggio esemplare: «uno dei tratti più geniali dell'estetica di Hegel è che pur essendo all'interno di un sistema di filosofia essa renda ragione dell'opera d'arte (che intende come espressione del divino, allo stesso modo della filosofia), in quanto prende in considerazione la sua struttura e natura specifica. Ciò diviene possibile non malgrado, ma grazie alla filosofia di Hegel, che mira alla mediazione di universale e particolare, di astratto e concreto, e non alla sussunzione del particolare sotto l'universale, del fenomeno sotto il concetto, diversamente dalla filosofia dei tempi precedenti»¹¹. Particolare, concreto, fenomeno, dicono della mediazione *ex parte obiecti*, ben al di là della sussunzione schellinghiana, a cui Szondi dedicherà un corso di lezioni specifico¹²; e dicono insieme della critica ad ogni gno-seologia orientata in senso meramente soggettivistico. Nel rendere conto del movimento della cosa stessa, la dialettica hegeliana deve sempre daccapo sperimentare l'asprezza della contraddizione, verificare l'adeguatezza del contenuto alla forma e della forma al contenuto. A Hegel dunque – non malgrado, ma grazie al sistema – il merito di aver reso possibile la moderna teoria dei generi, trasformandoli da categorie atemporali in categorie storiche.

⁸ Qui intendiamo il termine postmodernità nell'accezione critica impiegata da F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007. Cfr. anche R. Finelli, *Tra moderno e postmoderno. Saggi di filosofia sociale e di etica del riconoscimento*, Pensa Multimedia, Lecce 2005; A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007.

⁹ P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, tr. it. Renata Buzzo Margari, Einaudi, Torino 1974, p. 189.

¹⁰ P. Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, tr. it. Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986, p. 8: «L'estetica di Hegel non costituisce solo un elemento del suo sistema filosofico, è anche una sintesi monumentale situata alla fine di un'epoca in cui lo studio teoretico della letteratura era ancora legato nel modo più stretto con la ricerca storica e con la stessa produzione».

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² Ivi, pp. 217-333.

Di questa cognizione qui si cercherà di analizzare il nucleo teoretico affrontando anzitutto il suo luogo centrale, la *Scienza della logica* hegeliana. A essa rinvia Szondi già nell'introduzione alla sua fortunata dissertazione, la *Teoria del dramma moderno*. In secondo luogo si mostrerà più precisamente il movimento di transizione che provoca il salvataggio o la rottura di una *determinata* forma. In ultimo si proverà a situare la posizione di Hegel nella lettura szondiana, mostrandone la forza e indicando prospettive che vanno al di là del pensiero hegeliano.

Nel contesto di una riflessione sulla storia e sulla filosofia della storia, la focalizzazione sul magistero szondiano rappresenta un antidoto alle derive postmoderniste, o all'estetizzazione della critica e alla marginalizzazione ruolo del saggista. A differenza del pensiero postmoderno (soprattutto di matrice francese) e antidialettico si può pensare *con* Hegel *oltre* Hegel.

I. Cos'è forma? Cos'è contenuto? Si tratta di categorie ontologiche, prima che estetiche, con una storia che risale alle origini della filosofia, e che, tematizzata a partire da Aristotele, via Kant, arriva fino a Hegel. Nella *Scienza della Logica*, e più precisamente nella seconda parte nella *Dottrina dell'essenza*, il pensatore di Stoccarda ne ricapitola logicamente la storia. La collocazione della coppia forma-contenuto è già di per sé indicativa del loro statuto ontologico: nella *Wesenlehre* sono trattate figure concettuali comprensibili solo a partire dalla loro relazione. È il passo che segna la discontinuità dalla *Dottrina dell'essere*, che del 'passare' da una determinazione all'altra faceva il suo movimento caratteristico; e ciò mentre le determinazioni se ne stavano ostinatamente nella loro positività e giustapposizione.

Dal nuovo *Standpunkt* ora guadagnato, di quel passo si vede ormai (o finalmente) l'orma, il negativo, l'essere già passato¹³. Ciò che nella dialettica tra essere e nulla, contraddistingueva il divenire, e lo era solo 'per noi', ora lo è in sé e per sé.

Che siano categorie comprensibili a partire dalla relazione si può intendere già dall'uso che Hegel fa della riflessione: esse si riflettono l'una nell'altra, senza però che una delle due costituisca il sostrato (*subjectum*) dell'altra. Il loro esserci è il loro riflettersi. Nessuna sta a fondamento dell'altra. Forma e contenuto sono infatti determinazione del fondamento, che è una, o meglio, l'ultima delle determinazioni della riflessione: «il *fondamento* è pertanto esso stesso *una delle determinazioni riflessive dell'essenza*, ma è l'ultima, o meglio è questa determinazione che consiste nell'essere una determinazione tolta»¹⁴. Se la verità del fondamento è di essere una determinazione tolta, se la verità del fondamento è il suo andare nel fondo, il movimento che lo pone come tale è un movimento di rimbalzo della riflessione che nel porsi si *sospende*. Detto in altri termini, non potrà accadere che sia la forma a spiegare il contenuto o il contenuto a spiegare la forma in una ripartizione verticale dei piani. Non essendo, tuttavia, questo il luogo per percorrere i movimenti concettuali interni al rapporto forma-contenuto (che Hegel affronta nella sequenza forma/essenza, forma/materia, forma e contenuto), restiamo piuttosto alle indicazioni fornite da Szondi medesimo cercando di leggerle con la consapevolezza della

¹³ Sul movimento della riflessione, sulle delucidazioni fenomenologiche di 'traccia' e 'passo' il rinvio d'obbligo è a H. Künkler, *Hegel e i paradossi della riflessione*, «Metaphorein», 1, 1977, pp. 5-23.

¹⁴ G.W.F. Hegel, *La scienza della logica*, a cura di A. Moni, riv. da C. Cesa con intr. di L. Lugarini, 2 voll., Roma Bari 1988, p. 496.

sua ricezione e del nostro punto di osservazione¹⁵. Szondi è parco nei riferimenti, e lo è anche perché può rinviare ad Adorno, e in particolare alla sua *Filosofia della musica moderna*, che a sua volta esibisce manifestamente il debito contratto con l'estetica hegeliana¹⁶.

Prendiamo il passaggio hegeliano citato da Szondi: «Il contenuto non è altro che il rovesciarsi della forma in contenuto, e la forma non è altro che il rovesciarsi del contenuto in forma»¹⁷. Nel leggere questo passaggio, ricordiamo subito un assunto hegeliano; la verità non può essere detta o espressa dal o nel giudizio. Il giudizio infatti è articolato dalla logica dell'intelletto (o riflessione esterna, come direbbe Hegel). D'altra parte, qui non si dice semplicemente che «il contenuto è la forma» o che «la forma è il contenuto». Si dice di un movimento che precede l'istituirsi dei poli. Forma e contenuto non sono mai indifferenti l'uno all'altro, o, se lo sono, lo sono per l'astrazione: il contenuto non è un *prius* che, in un secondo momento, si adagi (più o meno bene) in una forma prestabilita. Né la forma è a sua volta qualcosa come una cornice in cui adattare un contenuto. La distinzione di una materia “prima” da una sua “successiva” configurazione avviene, verrebbe da dire, a cose fatte.

Al contrario, forma e contenuto possono esistere solo *al medesimo tempo*, determinandosi così reciprocamente. Qui si dice “al medesimo tempo” perché si è in sede ontologica, ma ciò non esclude la temporalizzazione di questo rapporto, anzi la fonda. Hegel è chiaro sin dalle prime pagine della *Logica*, il contenuto della forma è la forma del contenuto¹⁸.

S'intende come Szondi faccia sua la lettura adorniana di Hegel, registrata in questo passaggio: «la concezione dialettica hegeliana del rapporto forma-contenuto è messa a frutto in quanto la forma viene considerata come una sorta di contenuto ‘precipitato’. Questa metafora, mentre sottolinea il carattere solido e durevole della forma, ne esprime anche l'origine dalla sfera del contenuto, e quindi il suo valore predicativo». La metafora, presa dalla chimica, ben illustra la dinamicità delle reazioni che sole possono innescare il movimento di determinazione di una forma¹⁹, e nello stesso tempo lasciare che si sedimenti nel processo di configurazione. In una lettera al suo collega Böschenstein, che faceva parte della cerchia di studiosi che si raccoglieva intorno a Emil Staiger, Szondi precisa ancor meglio la sua posizione, che il suo corrispondente aveva difficoltà a comprendere, proprio perché influenzato dalla teoria del comune maestro. Rivolto alle critiche di Böschenstein alla prima stesura della *Teoria del dramma moderno* scriveva che «tanto la forma quanto il contenuto esprimono un messaggio. La forma del dramma esprime l'attualità dei rapporti interpersonali nella vuotezza ‘formale’, mentre il contenuto della singola

¹⁵ In particolare oltre alla *Teoria del dramma moderno* terremo presente la *Vorlesung* sull'estetica hegeliana (P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, cit.). Un discorso particolare, che qui non può esser fatto, andrebbe approntato sul *Saggio sul tragico*.

¹⁶ Szondi riteneva Adorno un maestro e la sua stima era ricambiata: Adorno gli dedicò *Paratassi*. Th.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

¹⁷ Szondi cita in realtà da G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Utet, Torino 1981-2002, pp. 338-340.

¹⁸ La sociologia dei media ripete Hegel, anche se solo parzialmente: «il *medium* è il messaggio» è soltanto una posizione della forma rispetto al contenuto. Posizione che non si pone il problema però di come questo contenuto possa far vacillare e spezzare la forma.

¹⁹ Non è un caso quello che dice Hegel della chimica all'inizio della *Scienza della logica*. Cfr. Id. *La scienza della logica*, cit, p. 11.

opera drammatica è un messaggio sulla problematica precisa all'interno di eventi interpersonali. A mio avviso, la forma, essendo qualcosa di sedimentato, è di fatto un elemento secondario. [...] Per questo *devo* dire: la forma *verso* la quale questo e quest'altro precipita; “nella quale” presupporrebbe una forma aprioristica e non “mutata”. Szondi, che qui meglio non potrebbe esporre la dialettica della riflessione hegeliana, ritiene di esporre il «nocciolo della questione», e insieme ciò che vuole combattere, una teoria atemporale dei generi letterari²⁰.

In questo modo, condannata per un verso la forma atemporale come un'astrazione, e rivalutata, per l'altro, il valore del contenuto, non restava che riconoscere una manifesta storicità del dramma.

Ora se «su questa base è possibile sviluppare una vera e propria semantica della forma, e la dialettica di forma e contenuto appare come dialettica tra enunciazione formale ed enunciazione contenutistica», nello stesso tempo, ed è qui l'acquisizione gnoseologica che ci preme sottolineare, «è data anche la possibilità che l'enunciazione contenutistica entri in contraddizione con quella formale». Aggiunge Szondi: «se infatti, quando forma e contenuto si corrispondono, la tematica contenutistica si muove per così dire nell'ambito dell'enunciazione formale, come qualcosa di problematico entro qualcosa di non problematico, la contraddizione si determina quando l'enunciazione formale – fissa e non problematica – è resa problematica dal contenuto». Che fare allora di questa contraddizione?

II. La logica hegeliana serve a Szondi per prendere posizione netta sull'ipostatizzazione delle forme (o generi): alla forma è restituita la sua possibilità intrinseca di divenire problematica. In una teoria normativa e atemporale dei generi la non riuscita di una forma sarebbe da imputare a un contenuto non idoneo; il dramma (come la tragedia, la commedia) in linea di principio sarebbe sempre possibile; è il contenuto che potrebbe rivelarsi *non* drammatico. Tale teoria produce anche l'assetto di un determinato tipo di critica, come giudizio che valuta di volta in volta il conformarsi di contenuti a forme, espellendo la contraddizione come un'imperfezione.

Né l'assumere una forma situata storicamente come paradigma deve permettere la ricaduta in un'emendata estetica normativa. «Il metodo storico, che si sforza di restituire alla sua storicità ciò che è divenuto norma, permettendo così alla sua forma di manifestarsi, non viene smentito né si trasforma in un metodo normativo, se applica alla drammaturgia della fine del secolo scorso l'idea storica del dramma»²¹. Una certa forma si sedimenta, nel caso in questione il dramma post-rinascimentale, e diviene la forma a partire da cui la drammaturgia dovrà fare i conti²². Seguendo il metodo di Benjamin, che mette in tensione gli estremi della tragedia e del *Trauerspiel*, Szondi analizza ciò che accade alla configurazione del dramma

²⁰ Lettera a B. Böschenstein (11-9-1093): «la dialettica è infatti unione, ma unione dei contrari. [...] La separazione di forma e contenuto è dannosa se non avviene in maniera dialettica. Se dialetticamente intesa è, a mio avviso, estremamente feconda. Molte sono le cose che si possono capire solo grazie ad essa». In AA.VV., *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, cit., pp. 161-162.

²¹ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 15.

²² Per dramma classico o post-rinascimentale Szondi intende la struttura che, a parte eccezioni come le *hystories* di Shakespeare, poteva rappresentare intorno al 1860 «non solo la norma soggettiva dei teorici, ma anche la situazione oggettiva della drammaturgia».

postrinascimentale nel *passaggio* al dramma moderno (che situa nella forbice 1880-1950). E ciò, come si sarà capito dalla dialettica tra forma e contenuto intesa in senso hegeliano, senza per questo fare del primo *il* modello normativo *in abstracto*, ma intendendolo sempre come *una* risposta storicamente determinata (testimoniata ad esempio dalla caduta di elementi formali della tragedia come il prologo, il coro)²³.

La domanda che guida la *Teoria del dramma moderno* è allora non come una forma genericamente diviene problematica, ma come una *determinata* forma possa entrare in una dialettica con un determinato contenuto che, avendola un tempo resa tale, la costringe o a trovare espedienti tecnici per sopravvivere o a spezzarsi e a darsi una nuova configurazione. L'emergere di questa contraddizione dunque non è dato dall'inadeguatezza del contenuto alla forma in generale; anzi quell'inadeguatezza è cifra dei mutamenti storico-sociali che si impongono al drammaturgo nella figura di problemi tecnico-formali. Il dramma postrinascimentale era la risposta all'emergere dell'intersoggettività, specchio della nuova posizione dell'uomo nel cosmo. L'*incipit* di *Teoria del dramma moderno* non lo nasconde: «fu l'audacia spirituale dell'uomo pervenuto a se stesso dopo il crollo della concezione medievale del mondo, quella di costruire la realtà dell'opera d'arte in cui voleva fissare e rispecchiare se stesso, sulla riproduzione dei meri rapporti interumani». Assolutezza del dramma, dialogo, tempo presente (il celebre *hic et nunc*), erano le coordinate in cui si realizzava il dramma classico, permettendo a Szondi di inquadralo nella definizione hegeliana: la forma drammatica era costituita proprio da un'oggettività che nasceva dal soggetto e da una soggettività che si manifestava oggettivamente. Questa concezione hegeliana del dramma resiste fino a quando si inizia a verificare una contraddizione tra l'elemento contenutistico e l'elemento formale. Ma, ed è qui la lezione hegeliana che Szondi mostra di aver appreso, non per questo si *salta* da una forma all'altra (o peggio, secondo quanto vuole una certa critica da uno stile all'altro, o da una corrente all'altra). Dalla contraddizione e dal modo che ha la drammaturgia moderna di risolverla nascono opere compiute, ma che portano il seme del loro sviluppo futuro. «L'intima contraddizione del dramma moderno consiste perciò nel fatto che alla fusione dinamica di soggetto e oggetto nella forma, si oppone la loro separazione statica nel contenuto. Va da sé che i drammi in cui tale contraddizione si manifesta devono averla risolta (sia pure in modo provvisorio) già solo per poter nascere. Essa vi è, ad un tempo, risolta e mantenuta, e ciò in quanto l'opposizione tematica di soggetto e oggetto riceve una fondazione nell'ambito della forma drammatica, ma una fondazione che viene motivata ed è quindi a sua volta ancora tematica»²⁴. Nelle soluzioni che ogni singola opera escogita per fondare la contraddizione si mostra anche una lettura dell'*Aufhebung* hegeliana non meramente conciliativa; dalla tensione tra contenuto e forma sorge la scintilla da cui nasce l'impulso formale, sebbene una motivazione comporti sempre

²³ Ne sapeva qualcosa Benjamin quando, rispetto a chi cercava di comprendere il *Traverspiel* a partire dalla tragedia greca, o persino attraverso le poetiche che al classicismo aristotelico mettevano capo, dei contenuti presentava il rendiconto. Non il mito, ma la storia era il contenuto del dramma barocco. E che il *Traverspiel* rompesse con la tragedia non era chiaro ai drammaturghi barocchi che si orientavano su trattati di poetica aristotelica. Al critico, che diviene tutt'altro che un mero giudice, l'onere di resuscitare il contenuto di verità e la costellazione sottesa. Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.

²⁴ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 62.

il permanere tematico dell'elemento formale²⁵. Nella transizione accade qualcosa non solo di transitorio ma di compiuto, perfetto. «Ma non si può trascurare ciò che vi è di unico e irripetibile nella conciliazione di principi opposti [...], né la dinamica immanente della contraddizione, che non mira ad essere conciliata, ma ad essere risolta»²⁶.

Per fare un esempio, quando il monologo ha ancora bisogno di essere motivato (come in Amleto che nasconde il proprio stato d'animo ai cortigiani perché *deve* dissimulare il motivo della sua azione, la vendetta nei confronti dello zio usurpatore), si tratta ancora di un elemento tematico. Quando invece il dialogo entra in crisi, dopo un lungo processo di mascheramento dietro espedienti tecnici, questo diviene elemento formale (*dramatis personae*, che non hanno più niente da dirsi e sono confinate in universi che non comunicano, vengono costrette a stare insieme). Il *monologue intérieur*, che nel romanzo ottocentesco (in Stendhal, ad esempio) doveva ancora essere motivato, solo a partire dall'*Ulisse* di Joyce precipiterà in elemento formale.

La tesi di Szondi è che il dramma moderno sia attraversato da un movimento di epicizzazione²⁷. Un personaggio, ad esempio, diviene soggetto – e celato punto di vista dell'autore – mentre gli altri personaggi solamente degli oggetti, illuminati come da un fascio di luce dal solo punto di vista del soggetto. Sotto le mentite spoglie del personaggio si nasconde il più o meno implicito profilo dell' "io epico". Ora in un primo momento quest'io epico è ancora un "elemento tematico". La forma può sopravvivere. Ibsen, Cechov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann ne sono la dimostrazione: in essi sono già presenti elementi epici, ma la forma non ne risente, perché questi vengono in qualche modo motivati. La situazione cambia quando l'elemento tematico "precipitando" diventa elemento formale. Nel capitolo intitolato "Transizione" – un passaggio decisivo all'interno dell'intera *Teoria del dramma moderno* – si mostra proprio questa «trasformazione tematica»²⁸. Szondi non traccia una diagnosi storica, ma è inevitabile che accenni al venir meno del dialogo, al ritrarsi dell'individuo su se stesso come sintomo e contraccolpo di una società in crisi. È quel contenuto mutato a minacciare la forma stessa del dramma che dell'intersoggettività, del *tra*, faceva il suo momento costitutivo. Sono tentativi di salvataggio della forma l'espressionismo, l'atto unico, le situazioni dei drammi dell'angustia (in cui i personaggi sono forzati a stare insieme perché il dialogo possa ancora darsi), fino all'estrema idea beckettiana di un dramma-conversazione che mette in scena la negatività del dialogo e della parola. Sono tentativi di soluzione il teatro di Brecht, di Wilder, di Miller, in cui l'assolutezza del dramma è minata dalle condizioni socio-economiche diventate dirimenti per comprendere l'individuo

²⁵ Lo stesso Szondi, con un esempio davvero opportuno, ci mostra cosa intenda con questa "trasformazione". Scrive: «in un dramma dove, a un certo punto, si canta una canzone, il canto è tematico; nell'opera invece è formale. Perciò le *dramatis personae* possono applaudire il personaggio che canta, mentre i personaggi dell'opera *non possono prendere coscienza* del loro canto». Ivi, p. 65 (cors. nostro). Ora finché una canzone resta un elemento tematico in un dramma e pertanto la sua presenza viene motivata, la forma si conserva. Quando invece l'elemento tematico irrompe nella forma senza giustificazione, allora diventa elemento formale e la forma inevitabilmente si spezza.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ L'altra via di fuga è data dalla liricizzazione del dramma che non viene tematizzata nella *Teoria* ma su cui Szondi tornerà in un successivo lavoro.

²⁸ Ivi, p. 60.

sempre più isolato. La drammaturgia ha sempre più bisogno dell'epica e l'epica del drammatico; si assiste a una «patologia dei generi letterari» che assegna all'interprete il compito di decifrare una sintomatologia che operi a livello microscopico ché solo «negli anfratti che separano fra loro le varie forme letterarie è collocata la storia ed è solo il riferimento alla storia che può fare da ponte fra di esse»²⁹.

III. «La tradizione è fatta di fratture. Non se ne può cogliere la presenza se non attraverso gli spostamenti. La storia si lascia afferrare, da un lato nel movimento dialettico che produce l'opera nella sua struttura formale e nelle condizioni esterne della sua produzione, e dall'altro nella distanza in cui si trova l'interprete, dal momento che non può superare questa distanza che lo separa da essa, se non approfondendo lo scarto iniziale attraverso una riflessione critica sul proprio scarto. L'interprete include nell'atto della comprensione l'analisi delle proprie determinazioni. Così un angolo di rottura ne capta un altro. Il critico si situa situando l'autore, che è situato prima di lui»³⁰. Sono le parole di Jean Bollack, che introducono l'edizione francese di un importante testo di Szondi. In queste parole la storia non è salvata certo dallo storicismo, dal progetto filosofico aperto da Dilthey e proseguito dalla sua scuola. Il punto di osservazione dell'interprete non è segnato dal relativismo, né da un arbitrio da abbandonare in nome di una presunta oggettività dello sguardo (tipica della scienza o della storia che vuole dirsi scienza), ma è piuttosto l'occasione positiva (e pre-positiva) del comprendere. Come insegnava Heidegger, la circolarità ermeneutica non va pertanto degradata a circolo vizioso, essendo invece la possibilità più propria del comprendere.

Detto ciò, Szondi mantiene una riserva decisiva nei confronti della filosofia heideggeriana e delle sue interpretazioni più influenti: l'ermeneutica di Gadamer e il decostruzionismo di Derrida. L'ermeneutica e il decostruzionismo, quando ancora si pongono il problema, rischiano continuamente di perdere l'attrito storico-formale. È il rischio insito in una circolarità che si assolve senza contraccolpi, tradendo la scansione non meramente tetica della dialettica hegeliana. «Il concetto di circolo, quantunque di estrema rilevanza gnoseologica per l'ermeneutica, sia riguardo alle questioni relative al suo fondamento filosofico sia riguardo alla sua metodologia, svolge tuttavia nella pratica oggi diffusa dell'interpretazione una funzione che sembra dispensare quest'ultima dalla critica delle proprie modalità conoscitive. Dello "scandalo" del circolo, in cui l'intendimento deve malgrado tutto riconoscere il proprio presupposto, s'è fatto un elemento rassicurante».

Il presupposto viene tolto con troppa semplicità, senza esperire l'asprezza della contraddizione; hegelianamente, esso si toglie ma non si *pone* come tolto. Di qui Szondi può sostenere come la molteplicità delle forme e il loro potenziale di resistenza vengano dissolti da un pensiero che cerca, in ciò che dovrebbe interpretare, solo il riflesso di se stesso. «La scienza letteraria non deve dimenticare che il suo oggetto è l'arte; essa dovrebbe ricavare i propri metodi da un'analisi del processo creativo, e può sperare di attingere una vera conoscenza solo se approfondisce

²⁹ Quell'indice formale in cui, come avrebbe detto il Lukacs de *Il Dramma moderno*, si riflette l'elemento storico-sociale. G. Lukacs, *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano 1976.

³⁰ J. Bollack, *Un futuro nel passato*, in *La Grecia di nessuno*, Sellerio editore, Palermo 2007, pp. 85-96.

l'esame delle opere». Ma l'esame delle opere è proprio ciò che viene preso alla leggera tanto da preferire spaccati epocali – ben solidali alla linea aperta da Dilthey e alla sua storia delle produzioni dello spirito umano – alla verifica delle transizioni formali, di cui invece Szondi ci dà continuamente prova. Se il postmoderno si caratterizza come neutralizzazione della storia, sarà decisivo osservare la storia nelle opere e non le opere a partire dalla storia.

A tal punto i criteri dell'interpretazione, contro ogni precipitazione teoretica, saranno dettati dallo stato delle opere: «del carattere estetico dei testi da interpretare [Szondi] non tiene conto in un apprezzamento susseguente all'interpretazione, ma fa di esso la premessa dell'interpretazione stessa. Le regole e i criteri dell'interpretazione filologica vanno cioè rivisti alla luce dell'odierna concezione della poesia»³¹.

Se nella *Teoria del dramma moderno* lo scarto ermeneutico si situava nell'emergere del contenuto epico nel drammatico, nelle lezioni sull'estetica hegeliana, Szondi non poteva non tener conto della poesia di Mallarmé, delle riflessioni di Valéry, e delle questioni interpretative che quelle esperienze linguistiche e storico-esistenziali ponevano all'interprete (in seguito un ruolo fondamentale sarà giocato dalla poesia di Celan). A partire da lì era più chiaro riconoscere la posizione storica dell'estetica hegeliana, la sua peculiare contraddizione rispetto alla situazione della poetica contemporanea, e cioè «la contraddizione tra la radicale storicizzazione dell'arte da un lato e l'origine storica e la fissazione del concetto hegeliano dell'arte dall'altro». Rispetto alle acquisizioni della teoria della traduzione, alla resistenza del verso alla messa in prosa enfatizzata dal simbolismo, la concezione del linguaggio nell'estetica hegeliana svelava il suo evidente pregiudizio classicista, che a quel punto non poteva che considerare l'arte come «qualcosa di passato». Mentre tutto conserva mobilità e valore di posizione dialettica, persino all'interno del sistema «lo stesso concetto di arte non può praticamente svilupparsi, poiché è stato coniato secondo il modello unico e irripetibile dell'arte greca, in modo che lo sviluppo storico che porta all'arte greca e che muove da essa e se ne allontana deve necessariamente apparire come un movimento sistematico verso l'arte e oltre l'arte». Secondo Szondi, Hegel non sarebbe stato dialettico fino in fondo, benché anche nelle sue riflessioni sul linguaggio si potrebbe mostrare come in realtà ci siano molti elementi, che avrebbero potuto condurre la riflessione hegeliana oltre la sua impostazione classicistica. Ma era la soglia che Hegel non poteva vedere, e che soltanto oggi possiamo retrospettivamente focalizzare.

D'altra parte, non si tratta di prescrivere norme, ma di registrare ciò che è avvenuto nell'evoluzione delle forme, perché queste indichino i criteri della loro interpretazione futura. Nell'ultima pagina di *Teoria del dramma moderno*, intitolata «in luogo di una conclusione», ché una conclusione *tout court* sarebbe ricaduta in un'estetica normativa, Szondi si chiede che avvenire poteva avere la tradizione futura di una forma come quella drammatica, quando a essere divenuto problematico è il concetto stesso di tradizione e di storia.³² Si può estendere oggi quella doman-

³¹ P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, cit., p. 7.

³² Nel '62, sono ormai cinquant'anni, Cases chiudeva così la sua introduzione alla prima edizione contro gli «apostoli dei nuovi linguaggi»: quando c'è un nuovo contenuto, giusto o sbagliato che sia, ma comunque vivo e sentito, che importi l'enunciazione, l'*Aussage* di una particolare condizione umana, esso non si deposita in un nuovo linguaggio bensì – è questa la lezione

da alla cognizione delle forme in generale. D'altra parte, «un'epoca in cui l'originalità è tutto, non conosce, al posto della tradizione che la copia»³³. Al saggista l'onere di distinguere e di riscattare la dialettica dall'ipoteca postmoderna, spezzando quell'esistenza che si è assolta e giustificata come fenomeno estetico.

spicciola di Szondi – in una nuova forma». Cfr Id., Introduzione a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. XXXVI.

³³ Ivi p. 136.