

## La disarmonia originaria: epopea, tragedia e commedia

Olivier Abel  
EHESS et IPT (Paris)

---

### Abstract

Richiamandosi alla distinzione delle tre figure letterarie dell'estetica hegeliana presenti nella *Fenomenologia dello spirito*, il saggio riconduce l'interpretazione del soggetto della filosofia ricoeuriana ad una forma di triplice disarmonia. Il soggetto tragico è quello lacerato della prospettiva morale, quello comico è il soggetto, folle e noncurante, della saggezza pratica, e quello epico è il soggetto che si identifica con il *noi*, ma che, secondo la lezione del limite kantiana, intende la totalità hegeliana come desiderio o aspirazione.

---

### Parole chiave

Epopea, tragedia, commedia, soggetto

---

### Contatti

o.abel@iptheologie.fr

---

### 1. Il soggetto tragico\*

Più si legge Ricœur, se lo si legge assai velocemente per studiarlo nel suo complesso e per fermare la propria attenzione improvvisamente su un dettaglio o su un altro, più si ha conferma del fatto che nel suo pensiero la condizione umana e storica sia intesa come una condizione tragica. Una condizione che contempla il male agito e quello subito in tutta la sua ampiezza, profondità e sproporzione; una condizione che implica il tempo, la distensione e la distanza del sé da sé. Il soggetto è lacerato. E i due termini devono essere presi nella loro stretta correlazione: non c'è lacerazione se non c'è soggetto; ma non esiste soggetto che non sia lacerato. La lacerazione è il prezzo da pagare se si vuole davvero sentire la voce del soggetto che parla, del soggetto che pensa ciò che dice, che cerca di dire ciò che sente e di sentire ciò che fa. Ecco che si tratta, dunque, come spesso avviene con Ricœur, di imbattersi nella questione del tragico, ovvero in uno dei temi che continuamente ricorre nella sua riflessione, come quando si torna ad un centro, nel cuore del labirinto. Le comparazioni del tragico greco e di quello biblico, il capitolo sulla visione tragica dell'esistenza e sulla figura di un dio malvagio, ne *La simbolica del male*, oppure l'interludio sul tragico dell'azione in *Sé come un altro*, non sono, da questo punto di vista, che momenti importanti, insieme ad altri, di un progetto complessivo che consiste nel far emergere ovunque la sproporzione e l'insostenibile tensione che l'idea di una responsabilità fragile comporta. Pertanto, tale è la condizione del soggetto che soffre e che agisce: esso mostra un doppio volto, quello della potenza, dato che è capace di fare qualsiasi cosa, anche il peggio, e quello della vulnerabilità, ovvero dell'impotenza 'balbuziente'. Que-

\* La traduzione riproduce fedelmente, con la sola aggiunta di alcune note e della bibliografia finale, la struttura del testo originale francese pubblicato in: Abel, Olivier. *Le discord originnaire: Epopée, tragédie, et comédie*. M. Revault D'Allonnes et F. Azouvi, eds. *Ricœur 2*. Paris: Editions de l'Herne, 2004. 93-110. (N.d.T.)

sta condizione porta il soggetto nel nodo tragico della colpa involontaria, del piccolo errore che porta al crimine, della libertà predestinata per la quale desiderando qualcosa si compie ciò che gli è esattamente contrario. Anche gli studi, meno noti, sul significato del peccato originale, su quello del mito della pena o sul significato della punizione sono da collocare ugualmente in questo contesto.

Ma non è soltanto partendo dai numerosi testi in cui Ricœur parla del tragico che bisogna analizzare questo problema. È nota a tutti quella condizione morale per la quale un soggetto scopre che non può decifrare se stesso se non attraverso le sue stesse opere, i suoi stessi atti, le stesse parole che gli sfuggono per dire ciò che non voleva dire. È in virtù della serietà con cui si prende in considerazione ciò che si fa all'altro che si entra nella sfera propriamente morale. Noi siamo esseri pericolosi. La prospettiva etica e intenzionale non basta a giustificare un'azione. Infatti, pur volendo fare del bene, io posso far soffrire. Questa constatazione tragica segna l'ingresso nella prospettiva propriamente morale. E per molti aspetti il regime tragico corrisponde a quello della «norma morale».

Innanzitutto, tanto nella sfera morale quanto in quella tragica, ci si trova di fronte a un soggetto che argomenta, che prova a dire quello che fa, a pensare quello che dice, che discute con l'altro da sé, che non esita ad accedere al piano della generalizzazione e ad universalizzare l'espressione della sua volontà. Tutto ciò implica l'esistenza di un soggetto che ha rinunciato alla particolarità del proprio punto di vista e che considera chiunque altro come l'equivalente di se stesso e se stesso come l'equivalente di chiunque altro! Da un punto di vista morale, un soggetto vale quanto valgono i suoi atti, né di più né di meno. Del resto, la morale è *una* e il rigore stesso della norma acutizza il senso del tragico, soprattutto quando ad essere messi a confronto sono doveri e imperativi tutti allo stesso modo legittimi e universali. Ricœur non rinuncia né alla morale né al tragico, dal momento che è proprio perché aspirano all'universale che le norme in conflitto possono assumere questa forma antagonista, ed è proprio il rigore delle regole che le rende aspre fino al punto di creare un dilemma – tema assai caro al nostro filosofo. La giustapposizione tollerante delle morali o il relativismo culturale attenuano il senso del tragico.

Su un piano ancora più ampio, vi sono due configurazioni del tragico che chiamerò il tragico del conflitto e il tragico dell'irreversibilità, che attraversano da ogni parte la sua ermeneutica, la sua filosofia politica e giuridica, la sua etica fino ad arrivare alla poetica. È in questo contesto che si concentra più visibilmente l'importanza dell'istituzione, sia essa l'istituzione politica della conflittualità fra contemporanei pari o l'istituzione della durata, del ricambio delle generazioni.

*Il conflitto delle interpretazioni* mette in scena, drammaticamente, il tragico di una contrapposizione di ermeneutiche, di una discussione senza sintesi né riconciliazione possibile, e questa impostazione torna costantemente in Ricœur. L'amore e la giustizia non coincidono mai, così come il religioso e lo Stato costituiscono pedagogie non riducibili l'una all'altra, e nella politica stessa le due facce del paradosso non possono trovare una conciliazione definitiva. Il tragico del conflitto deriva dal contrasto che insorge fra chi non condivide la stessa idea, ma desidera farlo. Tutto allora si riduce a dilemma, divisione, aporia, e la tragica, ma insuperabile ristrettezza dei punti di vista spiega perché in quelli opposti vi sia alla stessa maniera la ragione e il torto. Per tale motivo, bisogna separare i registri, mostrare sempre la discontinuità dei problemi e non generalizzare con facilità. E bisogna, così, considerare di grande importanza la parola «critica» nella locuzione «ermeneutica critica». L'eccesso deliberativo e il furore argomentativo di Ricœur hanno origine da questa concezione tragica, da questa continua messa in scena di antagonismi

non conciliabili, nei quali le regole della vita civile si formano e sono aspramente in lotta le une contro le altre.

D'altra parte, l'ermeneutica ci rende visibile un'altra configurazione del tragico, che perciò non si identifica soltanto con la contraddizione introdotta dal conflitto nell'ambito della comunicazione, ma anche con il sentimento dell'irreparabile e dell'irreversibile. Non parlo solamente delle conseguenze irreversibili dell'atto o della parola, dopo che essi siano stati immessi nel flusso delle cose del mondo, ma del profondo scollamento introdotto nell'ambito della riflessione storica dal problema della generazione e della successione irreversibile di nascita e morte. Ciò che costituiva una risposta certa per una generazione è esattamente ciò che fa problema per la generazione successiva. I figli pagano le conseguenze delle colpe dei loro padri dai quali non hanno potuto liberarsi. Come ripetere per non ripetere? Come reinterpretare per modificare il corso degli eventi? Si tratta ancora una volta di una situazione tipicamente tragica. E poi il nuovo fagocita il vecchio, ma una parola fagocitata può fagocitare dall'interno la parola che l'ha fagocitata! Così come si può seguire interminabilmente la vita dell'Antigone di Sofocle all'interno della dialettica hegeliana, allo stesso modo ci si augura che il vecchio costituisca la maieutica per il nuovo o che il nuovo costituisca la poetica del vecchio. Ricœur cerca incessantemente questa corrispondenza di mutuo rispetto fra ciò che sta a monte e ciò che sta a valle, ovvero l'ermeneutica poetica.

Ma in ogni caso lo scarto resta e non si sa che cosa succederebbe se si pretendesse di sopprimere il regime tragico, cioè la condizione del «soggetto lacerato». Il tragico è una condizione. Esso designa una discordanza, una agonia, una dissonanza originaria che rende inimitabile e insostituibile il timbro di una voce che si lascia morire per terminare il suo discorso. Il tragico è l'ultima parola che si pronuncia: esso sconfinava nel profetico a causa di uno dei suoi limiti più intrinsecamente costitutivi. Esso rimanda prima di tutto all'origine violenta di ogni Stato e al fatto che ogni società, resa pacifica sulla base di compromessi, si fonda su una serie di conflitti originari e ormai dimenticati. Vi sono dei conflitti sotterranei che degenerano pericolosamente per non essere emersi fino al punto di essere nominati. Il profeta tragico riapre la memoria interdetta e rompe con l'amnistia ingannevole. E anche perché egli non ha alcuna idea ossessiva e non rimugina su nessuna sventura passata, dato che la sventura è per lui sempre tutta intera e presente, mai finita, il profeta cieco vede ciò che gli altri non vedono, ovvero l'imminenza di un'altra sventura. Egli conosce e fa conoscere la recriminazione anti-politica, la pura recriminazione, purificata da ogni accusa. Questa recriminazione dice soltanto la vulnerabilità, la condizione mortale troppo singolare e troppo universale per qualunque nostra comunità politica, che accompagna tutte le questioni umane.

## 2. Il soggetto tragi-comico

Ci sono tuttavia dei punti, attraverso tutte queste rapide letture, che ci obbligano a lasciare da parte il tragico per parlare di una sorta di comico e a passare dal soggetto tragico al soggetto tragi-comico. Ci si domanderà, dunque, dove si possa trovare qualcosa di comico nella riflessione ricoeuriana. Io non terrò conto di tutto quello che c'è di profondamente felice nello stile di Ricœur, dell'ironia comica di alcune sue repliche, dello *humor* che sta alla base della modestia con la quale si muove per tutta l'ampiezza del paesaggio filosofico, sorprendendo spesso per quel suo procedere che avanza solo per indietreggiare un po' altrove. Ad ogni modo, non si ha mai a che fare con un soggetto definitiva-

mente riconciliato, e anche l'alterità non è mai che essa stessa! E quando si pensa di essere arrivati ad una conclusione, sapientemente Ricœur lascia crollare il suo edificio.

Come recita l'*Agamennone* di Eschilo, «invece del sonno stilla dinnanzi al cuore / il tormento memore del dolore, / e la saggezza raggiunge / persino coloro che la respingono»<sup>1</sup>. Con l'interludio sul tragico dell'azione si abbandona la sfera della norma morale per quella della saggezza pratica. La morale sarebbe stata sufficiente a mettere in scena l'unilateralità dei caratteri, e a piegarli fino a contenerli in uno spazio comune. Ma quando sono i principi morali stessi che generano più conflitti di quanti ne risolvano, per questi conflitti tragici suscitati dalla moralità soltanto il ricorso ad una sorta di buon senso etico autorizza la saggezza pratica, ovvero la saggezza di un giudizio che non pretende più di generalizzare, ma di essere solamente praticabile, in situazione. Ricœur suggerisce che la dialettica della prospettiva etica e della norma morale si annoda e si snoda in un giudizio in situazione, senza l'aggiunta di una terza istanza che pretenderebbe di fare la sintesi e l'equazione delle altre due. «La saggezza pratica consiste nell'inventare le condotte che soddisferanno meglio l'eccezione richiesta dall'attenzione, tradendo il meno possibile la regola». La saggezza pratica ha un regime tragi-comico in quanto essa è 'sbilenca'. È così che emerge il comico, perché non si è più nell'ambito della semplicità del puro tragico. La discordanza tragi-comica mette sullo stesso piano una grandezza morale e una saggia minimizzazione.

Perciò rendere tutto relativo è la voce della saggezza, che mostra che tutto è complesso e più eterogeneo di quanto si creda. Durante la guerra fredda, Ricœur scriveva: «Complichiamo, complichiamo tutto; rimescoliamo le loro carte; il manicheismo in storia è stupido e dannoso». Questa saggezza è anche quella che contiene dentro di sé la consapevolezza di una irrisolta contraddizione, dato che «l'onda non giunge mai nello stesso momento su tutte le rive della vita di un popolo». Essa accetta che tutto crolli e che si sia sempre sul punto di ricominciare. Essa contempla con una certa serenità i risultati che si allontanano dalle mete verso cui li avevano portati i nostri sforzi. Essa parte dal presupposto che non ci sono risposte, ma che le nuove domande eclissano le vecchie. Essa accetta che le sue priorità del momento siano discutibili, ma accetta altresì di farsi carico di fermare la discussione per agire, nell'attesa, il meno male possibile. Quando questa saggezza deve indirizzare la formulazione di un giudizio e soppesare le responsabilità, accetta che ciò che è davvero giusto per l'uno non lo sia del tutto per l'altro. Cerca senza sosta di colmare la perdita della singolarità inducendo a comportamenti che permettano di mettere in luce ciò che ad essa manca e ciò che si perde.

Ricœur stabilisce un legame fra la saggezza pratica e una *Sittlichkeit* hegeliana, ma considerata come un elemento del senso comune e non come una sintesi. Ciò che la saggezza presuppone, e ciò è molto hegeliano, è che ciascuna parte in causa abbia potuto rinunciare alla sua parzialità, e se non proprio scambiato il suo punto di vista con quello del suo protagonista, almeno che ne abbia riconosciuto la possibilità di un altro – e dunque accettato la possibile scomparsa del proprio punto di vista. Il soggetto è comico nel cambiare in tal modo il suo ruolo e nel farsi tutto per tutti. In una metamorfosi orfica che riemerge dalle lacrime con una sorta di sorriso, la saggezza accetta con Rilke che «essere qui è uno splendore».<sup>2</sup> È così che essa acconsente, così che perdona. Essa accetta di sopravvivere alla propria storia, di sopravvivere al proprio ruolo. Scendendo dai suoi grandi cavalli, cessando di fare molto rumore per nulla, ritorna al mondo ordinario. Il

---

<sup>1</sup> Eschilo. *Agamennone*. Trad. A. Tonelli. Venezia: Marsilio, 2001. (N.d.T.)

<sup>2</sup> Rilke, Rainer Maria. "Elegia VII". *Elegie duinesi*. Milano: BUR, 1994. (N.d.T.)

soggetto che ha fatto questo e quest'altro, proprio perché è responsabile, perché è lo stesso *chi*, è semplicemente riconosciuto nella sua esistenza, qualsiasi cosa abbia fatto o faccia. Un riconoscimento inoperoso. Il soggetto tragicamente sottomesso all'interminabile travaglio della memoria, del lutto e della nascita è qui inoperoso, senza lavoro; contempla, come diceva Deleuze. Vale più dei suoi atti ed è così che emerge il comico. Perché, infatti, ciò che più vale è proprio qualcosa di assolutamente infimo e debole, come lo è un corpo singolare, mortale, sessuato, come lo è un essere che desidera essere senza sapere che cosa desidera.

La saggezza prende così la forma di una folle noncuranza – Ricœur evoca il Kierkegaard inoperoso degli «uccelli nel cielo e i gigli nei campi»,<sup>3</sup> alla fine di *La memoria, la storia, l'oblio*. Si dovrebbe dire che è persino un soggetto noncurante della propria coerenza, della propria redenzione, un soggetto privato di ogni preoccupazione di sé. Consiste in ciò il punto di inversione comica e non c'è un'altra forma di redenzione – è qui il controsenso di quei *cattolici atei* fanatici e che non sono consapevoli nemmeno di loro stessi, così tipici dell'intelligenza francese, al modo di Badiou. Innanzitutto, ci sono altre figure, più epiche o più tragiche, e non meno decisive in Ricœur, per le quali il divincolarsi del soggetto dai propri atti non è un gesto così facile; ma una tale ampiezza di vedute platonica, la capacità di tenere insieme più discorsi di cui non si sa ancora se sono del tutto compatibili, è inimmaginabile per loro. Appunto, come potrà essere un soggetto fedele, responsabile, capace di promettere, di raccontarsi e di imputarsi una qualsiasi cosa, se si dissolve interamente il soggetto nei suoi atti e nei suoi enunciati e se non resta, a volte, neanche la piccola casella vuota, inoperosa, una casella di identità assente, una casella puramente interrogativa per la quale la fedeltà stessa è messa in dubbio? Ci sono dei momenti semi-comici o semi-mistici in cui l'identità non ha importanza ed è perciò che, scrive Ricœur, «io non vedo come la domanda sul *chi* possa scomparire nei casi estremi in cui resta senza risposta». Il comico è in questa accezione quello del clown miserabile e buffo di Michaux, che Philibert aveva così giustamente accostato a Ricœur, è quello del folle, come nel *Re Lear*.

Infine, il comico attesta che la saggezza deve a volte farsi follia, utopia, poesia che scuote il mondo. La saggezza tragi-comica è affine pertanto all'amore inteso come limite, come disorientamento. L'amore tragi-comico non si identifica soltanto con la saggezza singolare che rovescia le figure e evidenzia la vulnerabilità del soggetto responsabile e la capacità del soggetto fragile. E non si tratta solamente della singolare sollecitudine che si adatta a ciascuno. Non è soltanto la metafora nuziale del *Cantico dei cantici* in cui gli amanti non si trovano se non accettando di mancarsi sempre e di cercarsi comunque. Si tratta anche e più ancora di questo amore di Cordelia per suo padre, un amore che non vuole troppo dire il suo nome, un amore così libero che arrossisce nell'esprimere la sua gratitudine. È la disarmonia originaria del soggetto tragi-comico.

### 3. Il soggetto epico

Perché proseguire oltre? Il lettore ha compreso che io seguivo il filo conduttore delle tre figure letterarie della religione estetica presenti nella *Fenomenologia dello Spirito*. Ma è davvero necessario bere al calice dell'hegelismo fino in fondo, cioè fino a quel grande sogno

---

<sup>3</sup> Kierkegaard, Soren. *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*. Ettore Rocca, ed. Milano: Donzelli, 2011. (N.d.T.)

epico che ha a tal punto determinato la nostra sventura? Hegel stesso non chiude il cerchio del suo discorso con la commedia e Ricœur con la saggezza pratica? Senza dubbio è così, però come in ogni vero sistema di pensiero, essi hanno preso le mosse dall'epopea e tutto comincia con l'epopea. L'epopea non comporta forse la sua propria dissociazione in tragedia e commedia? L'etica non porta forse con sé il necessario passaggio attraverso la norma morale, e il ritorno pratico della saggezza? E la promessa di iniziare non comporta forse la perseveranza di conservare qualcosa e la saggezza di lasciarla, di terminare lasciando le cose incompiute? Non è forse l'epopea che produce la gamma intera delle forme della rappresentazione di cui il tragico e il comico continuamente ampliano i margini?

L'epopea ha un ritmo ternario, di discesa e di risalita. Bisogna passare attraverso la negatività per raggiungere un altro stato. Tale ritmo narrativo è non meno fondamentale per Ricœur. In questo grande racconto, il soggetto iniziale è in qualche modo sottratto alla sua tautologia (alla sua identità-*idem*), sottratto a se stesso, sottratto al suo mondo dalla grandezza di atti e di parole più grandi di lui. Questo soggetto non esiste se non nelle peripezie, nell'odissea, nel dispiegamento delle variazioni eidetiche e nell'attraversamento di prove che gli permettono di farsi riconoscere: non come identico a se stesso, ma come soggetto capace di reggere la tensione che si crea fra le diverse identità che le sue storie creano senza che si sia davvero sicuri che si tratti dello stesso soggetto. È per questo che Ulisse può piangere sentendo la sua storia cantata da altri ed è per questo che Giuseppe può voltarsi per piangere senza che i suoi fratelli lo riconoscano. Ettore è tanto il tenero e remissivo sposo quanto il valente guerriero. Ma la temporalità epica consiste appunto nel cercare la compostibilità di tutti i tempi, e il regime epico è quello di un presente allargato. La stessa cosa avviene nella *ricapitolazione* paolina che contiene, abbrevia e contrae in ogni gesto tutto il passato e tutto l'avvenire. La disarmonia originaria del soggetto epico è questa tensione. Il soggetto epico è un soggetto plurale.

Il soggetto epico è anche e anzitutto *noi*. Ma chi osa ancora dire noi? Ricœur vorrebbe continuamente ricondurci a questa possibilità, cioè ad un genere di linguaggio che autorizza il noi, l'azione e la parola plurale. Il gesto epico è plurale e attraversa più soggetti. Se noi abbiamo bisogno di epopea è per sperimentare questa forma del noi. È anche vero, quindi, che se la tragedia presupponeva la separazione dei generi e la commedia la loro commistione, l'epopea originaria si mantiene fedele alla loro indistinzione: l'epopea sfiora ciò che c'è di più prosaico e allo stesso tempo di più poetico, e la narrazione qui è tanto minuziosa descrizione quanto prescrizione dettagliata. Nell'epopea la storia e la finzione sono ancora indissociate e il loro intrecciarsi sfiora il non obliabile, ovvero ciò che nel degno di ammirazione e nell'orribile non potrebbe essere rappresentato altrimenti. L'amicizia epica, secondo Simone Weil, è quella che rende possibile l'amore per i nemici (l'incontro Achille-Priamo nell'*Iliade*) e quella che fa dire all'eroe morto che preferirebbe essere un servitore sofferente (l'incontro Achille-Ulisse nell'*Odissea*). La grandezza epica conosce la compassione e riconosce la dolcezza del vivere dell'altro.

Ebbene, noi ci troviamo così nel cuore della prospettiva etica, dell'orientamento verso una buona vita, ma con gli altri, e si sa che l'orientamento verso il bene va considerato in diverse accezioni. Si ha, appunto, epopea perché l'amicizia epica è ciò che spinge ognuno di volta in volta a mettere a disposizione la propria eccellenza, a concedersi senza risparmiarsi, a superare se stessi in eccellenza. Una tale amicizia rende i racconti e il dar prova di sé oggetti di mutuo scambio, in una distribuzione dei ruoli che vorrebbe essere così liberamente plurale che potrebbe non aver bisogno di regole costrittive. L'epopea racconta questa fondazione dimenticata, questa grammatica e questa distribuzione che met-

te in scena le nostre storie: Hegel credeva che ciascun popolo avesse la sua epopea, la sua bibbia, il suo libro primordiale, e Ricœur parla di nuclei etico-mitici di ogni cultura.

In un testo dal titolo *L'image de Dieu et l'épopée humaine*, Ricœur deplora il fatto che l'immagine di Dio sia stata ridotta ad un semplice contrassegno individuale, e che si sia perso il senso di una epopea più ampia dell'umanità e della creazione. Ora il secolo ha dimostrato che vi è una vastità epica del male che attraversa soprattutto le passioni dell'avere, del potere e del valere (le piaghe dello sfruttamento economico, della dominazione politica, dell'alienazione culturale sono irriducibili gli uni agli altri e superano di gran lunga per gravità le piccole colpe individuali). Bisogna, dunque, pensare, seguendo l'insegnamento dei padri greci, ad una redenzione che sia non meno epica. In questo grande racconto della creazione, della caduta e della redenzione, si riconosce quanto ci sia di anti-gnostico anche nella filosofia di Hegel. Vi è epopea perché questo mondo non è distrutto, ma perché è travagliato e amato. Ma non è forse questo grande racconto stesso, e la ricerca di racconti sempre più potenti, integralisti, totalizzanti, che con il motivo dell'emancipazione e dello sviluppo, ci ha assoggettati a una teodicea infernale, capace di giustificare tutto? L'epopea, dato che crede di poter dire tutto, e dato che si sviluppa secondo una ri-presa che ri-comincia tutto, non è forse una forma paradossale di linguaggio totalitario? Non è un caso se Ricœur, in un testo recente su Paolo, legge la ricapitolazione come «detotalizzazione». E noi sappiamo quanto sia importante saper «rinunciare ad Hegel». Ricœur rinvia così all'idea kantiana di limite. «Il male vero, il male del male, non è la violazione di un divieto, [...] esso appare solo come una infermità della speranza, come la perversione inerente alla problematica del compimento e della totalizzazione». Si può pensare l'epopea proprio come identificantesi con questa totalità rimasta desiderio? L'epopea deve allora essere dissociata dalla linearità cumulativa e integrale, e situarsi nella stessa contraddizione dei racconti messi in scena. Mosè muore prima di raggiungere la sua terra promessa, e l'epopea si identifica con la commistione delle storie e delle peripezie, le cui discordanze consentite producono l'unica forma possibile di concordanza. L'epopea è un labirinto narrativo senza punto di vista sinottico, è un popolo che non ha consapevolezza di sé, uno *fra* altri.

#### 4. La triplice disarmonia

Abbiamo esaminato l'una dopo l'altra le tre figure del soggetto, alle quali abbiamo accostato tre grandi posizioni morali. Di certo l'affinità del pensiero di Ricœur con l'irriducibile pluralità dei generi letterari mi sembra indicare qualcosa della sua concezione del soggetto, di questa sproporzione «di cui il nostro cuore soffre la disarmonia originaria». Questa concordia discordante, questo «accordo insieme discorde e fresco» di cui parlava Verlaine<sup>4</sup>, ecco che è il cuore intimo del soggetto ricoeuriano, della fragilità del sentimento che egli descrive superbamente nel quarto capitolo di uno dei più kantiani dei suoi libri, *L'uomo fallibile*. Si ricordi che in questo capitolo, che corrisponderebbe alla terza critica kantiana e che tratta della «fragilità affettiva», non ci troviamo più sul piano di una sproporzione trascendentale del conoscere né su quello di una sproporzione pratica fra il dovere e la felicità, ma su quello del conflitto intimo nel sentimento che lega il conoscere, l'agire e il sentire. Così vi è un conflitto fra sé e sé, una disarmonia da sempre già presente nel cuore del nostro soggetto.

<sup>4</sup> Verlaine, Paul. "Lune." *Poesie*. Milano: Garzanti, 2005. (N.d.T.)

Partendo da questa antropologia kantiana, riletta forse da Ricœur molto presto nei termini della tensione introdotta da Karl Jaspers fra l'acquiescenza e il rifiuto, tra la conciliazione e la lacerazione – ma anche fra «la legge del giorno e la passione della notte»<sup>5</sup> – ho avuto voglia di ritornare sulla questione della consistenza e della coerenza del soggetto ricoeuriano. E ho voluto indicare a grandi linee che questa consistenza non è la stessa a seconda dei regimi coi quali la modalizziamo. In tutto ciò non c'è ancora nulla che non sia molto kantiano. La configurazione soggettiva non è sempre la stessa e non ci troviamo di fronte allo stesso conflitto delle facoltà a seconda che si tratti di parlare, di ascoltare, di conoscere, di agire, di raccontarsi, di attribuirsi una responsabilità, di ricordarsi, ecc. Per esempio, chiamerò regime la configurazione che attribuisce al soggetto una consistenza differente a seconda che si tratti, riprendendo i grandi 'generi' biblici, di pensare la creazione come una separazione fondatrice, la legge come un'obbedienza amorosa, la profezia come una sentinella dell'imminenza, il compianto come una preghiera, e il canto d'amore come il libero gioco del metaforico – il genere narrativo non è, infatti, che uno dei generi biblici.

E allo stesso modo in cui Ricœur insiste sul fatto che «la nozione di identità narrativa incontra il suo limite e deve aggiungersi alle componenti non-narrative della formazione del soggetto agente», così l'etica non si riduce all'argomentazione morale, e abbiamo, sul piano stesso della coerenza morale, tre modalità assai profondamente diverse: quella della prospettiva etica, quella della norma morale, e quella della saggezza pratica. Il mio proposito era qui, a titolo esplorativo, quello di racciordare questi tre regimi a dei grandi generi letterari, per mettere in luce le trasformazioni regolate che permettono di passare da un genere all'altro e da una configurazione soggettiva ad un'altra. Se il mio filo conduttore è stato hegeliano, è perché Hegel si è posto, come almeno mi sembra, esattamente la stessa questione, e perché, nella triade finale del suo capitolo sulla «religione estetica» nella *Fenomenologia dello spirito*, egli espone a carte scoperte, per così dire, il cuore del suo problema.

Si può porre per Ricœur la stessa domanda che si pone per Hegel: è epico? O, piuttosto, tragico? O, infine, comico? La questione è ancora più delicata se, come scrive George Steiner in *Le Antigoni*, si rende Hegel meno lineare per «mettere in evidenza le simultaneità spesso conflittuali» di un autore che pensa contro se stesso e mette continuamente in scena il vincolo agonistico che toglie unità alla coscienza – egli cita Hegel: «Io non sono uno dei combattenti. Sono, invece, i due combattenti e lo stesso conflitto». Se si dovesse scegliere uno di questi generi, in fondo, Steiner direbbe che Hegel è tragico e che la tragedia è il nucleo centrale della dialettica. Anche per Ricœur è la tragedia che va messa al centro del pensiero. Ma si può dire che la dialettica è 'sbilenco', *duale*, tragi-comica, dato che presuppone che si vada in frantumi, ma che ci si ricomponga, e nelle sue conclusioni Hegel non ricomponne forse il suo discorso intorno al comico, intorno alla distensione di chi è presso se stesso anche nel suo annientamento? L'oscillazione del tragico e del comico è propriamente l'essenza del comico, nel suo scambio fra l'alto e il basso, fra il vecchio e il giovane, il maschile e il femminile, l'amico e il nemico, il padrone e il servo. A sua volta, l'epopea, il primo dei tre grandi generi, può rivendicare di riprendere per sé tutto il suo spazio grazie al suo ampio ritmo, che è invece *ternario*, narrativo, ed è il grande racconto hegeliano ciò che ci fa più paura – ma che anche porta con sé il più instabile equilibrio che crea in noi la più grande nostalgia.

---

<sup>5</sup> Citazione completa: «La legge del giorno nulla sa della passione per la notte che inabissa ogni stabilità». Jaspers, Karl. *Filosofia (1932-1955)*. Libro III: Metafisica. Torino: Utet, 1978. 1040-1056. (N.d.T.)

Se ho esposto i tre generi in un ordine modificato, è proprio per mettere maggiormente in risalto la non-linearità e lo scompiglio introdotti da una rilettura post-kantiana di queste quindici pagine di Hegel. L'ordine epico-tragico-comico è certamente sotto più punti di vista il migliore, quello che rivela di più il pensiero di Hegel e, senza dubbio, quello di Ricœur. Ma terminare con l'epopea ci colloca sulla soglia della tragedia, e il cerchio delle riletture può riaprirsi. E, del resto, voglio lasciare il passaggio incerto: non si passa così facilmente da un piano all'altro e Ricœur insiste spesso sulle *impasses*, sulle discontinuità, sui salti, e questa incertezza è costitutiva del soggetto.

Come uscire da questo labirinto in rovina che Ricœur ci fa individuare in Hegel, e Hegel in Ricœur? Che messa in scena (e sulla pagina) di voci a tratti frammentarie, a tratti confuse e sempre plurali! Ho cominciato il mio discorso dal soggetto tragico, perché se ce ne fosse uno sarebbe senz'altro quello tragico. L'età dell'oro dell'epopea sembra perduta, il regno delle singolarità incomparabili non è che uno scoppio di risa, e «l'età del ferro» è coestensiva alla storia. Ma il tragico potrebbe oltrepassare i limiti e creare una sventura di gran lunga peggiore facendo di tutto per evitarla.

Per tale ragione ho nondimeno continuato a discorrere di comico, cioè di tragico-comico. Esso ha ancora il suo posto, forse il suo posto finale, incompiuto e insuperabile, ed è il suo ritmo che fa zoppicare la giustizia fra il legale e il bene, o che fa zoppicare i rapporti della giustizia e dell'amore, dell'uguaglianza e del dono. E la trasformazione costante del tragico in comico, e del comico in tragico, la facoltà di passare dall'uno all'altro, mi sembra essere il motore morale ritmato dalla tensione dell'importanza e dalla distensione della relatività. Non tutto è grave, ma nemmeno indifferente. Bisogna saper conservare il proprio ruolo e saper cambiare la propria posizione.

Tuttavia solo l'epopea, dato che ci restituisce una lingua più nobile, più indistinta, una lingua che *ci* rende autorevoli, ci può far uscire dalla malinconia di esistere stoicamente isolati o pieni di gratitudine per l'essere esistiti. È così che si torna a volte, con discrezione, dal tragico-comico al genere epico. Ma la sua ripresa narrativa non sarebbe sufficiente a tenere sotto controllo la contraddizione, e a pretendere di totalizzarla senza che di colpo il tragico esploda. Ciascuno collocherà i generi nell'ordine che riterrà più opportuno. Nessuno di questi è soddisfacente. Ma ogni volta essi sono magnifici, e il loro dialogo permane.

(Traduzione di Lucia Dell'Aia)

## 5. Bibliografia

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia dello spirito*. Milano: Bompiani, 2000. Stampa.
- Ricœur, Paul. *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Book, 1977. Stampa.
- . *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina, 2003. Stampa.
- . "La simbolica del male." *Finitudine e colpa*. Bologna: il Mulino, 1970. Stampa.
- . "L'image de Dieu et l'épopée humaine." *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955. 112-131. Stampa.
- . "L'uomo fallibile." *Finitudine e colpa*. Bologna: il Mulino, 1970. Stampa.
- . *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book, 1993. Stampa.
- Steiner, George. *Le Antigoni*. Milano: Garzanti, 2003. Stampa.