

LA COMUNITÀ DELLA TRAGEDIA

Georges Bataille e gli «anni Trenta»

Tommaso Tuppini

La joie tragique (disons, d'un mot, la joie de se savoir fini).

(Jean-Luc Nancy)

1. Grecia o Wagner?

La tragedia è diventata il tema esplicito soltanto di alcuni, pochi, saggi di Bataille. Ma non è sbagliato dire che, in modo più o meno larvato, la tragedia è una tra le sue più durature ossessioni speculative: un motivo che si afferma in alcuni momenti cuspidali di un accidentato percorso intellettuale, come quelli in cui volle mettere a tema l'attualità politica degli anni Trenta, senz'altro tra i «pezzi forti» della scrittura di Bataille.

Bataille pubblica *La Mère-Tragédie* nell'estate del 1937 sulla rivista *Le Voyage en Grèce*, edita da Hercule Joannidès, direttore della società navale *Neptos*. Difficile immaginare che tipo di presa il saggio di Bataille possa aver avuto sul pubblico di armatori e viaggiatori dell'alta borghesia cui la rivista anzitutto si rivolgeva. Il trattino del titolo enfatizza la convergenza tra il concetto di «tragedia» e quello di «madre» e fa dell'espressione una specie di endiadi.

«È nella misura in cui le nostre esistenze si sottraggono alla presenza del tragico», scrive Bataille, «ch'esse si fanno viepiù meschine e ridicole. Ed è nella misura in cui partecipano ad un sacro orrore ch'esse diventano umane»¹. L'affermazione di Bataille è al limite della contraddittorietà: perché un'esistenza propriamente «umana» dovrebbe partecipare dell'«orrore»? Ogni buon umanesimo non ci ha forse sempre ammonito di uscire dalle secche del mito e della terribile necessità, per entrare nel regno luminoso e ben poco orrorifico della libertà? E perché sarebbe così desiderabile partecipare di qualche cosa come una «presenza del tragico»? Ammesso che si possa dare un'autentica «presenza» del tragico (non è il tragico ciò che si sottrae a ogni presenza appunto per via del suo carattere intimamente orrorifico-distruttivo?), perché dovremmo preferire di vivere all'ombra di quella presenza, piuttosto che sottrarci a essa, a costo di rischiare – a quanto sembra – l'accusa del ridicolo?

Bataille è consapevole delle difficoltà che comporta un'affermazione del genere. Difatti si affretta ad aggiungere: «può darsi che tale paradosso sia troppo ampio e impegnativo per essere compreso: ciononostante esso è una verità dell'esistenza, come lo è il sangue»². Il «paradosso» di Bataille è in fondo quello che già fu di Nietzsche: la tragedia tiene insieme i due poli dell'esistenza che la nostra cultura socratica, anti-tragica, è persuasa di dover tenere rigorosamente separati. Per questo la tragedia è qualcosa di difficile da «comprendere», perché essa sintetizza quel che a tutta prima ci sembra disgiunto: la serenità contemplativa e il dolore, il parossismo dionisiaco e lo spettacolo apollineo. Bisogna dire però che, rispetto a Nietzsche, Bataille enfatizza oltremisura il polo dionisiaco-estatico dell'esperienza: «il dio le cui feste sono diventate gli spetta-

¹ G. Bataille, *La Mère-Tragédie*, in *Œuvres complètes t. I*, Gallimard, Paris 1970, p. 492.

² *Ibidem*.

coli tragici non è soltanto il dio dell'ebbrezza e del vino, ma anche il dio che perturba la ragione»³. Già da questa semplice affermazione possiamo misurare la distanza di Bataille dall'interpretazione nietzscheana dell'evento tragico. Gli elementi messi in gioco dall'uno e dall'altro sono gli stessi, ma diversa è la sintassi che ne articola il rapporto. Per Nietzsche la tragedia fa l'effetto di «un vino nobile, riscaldante e insieme conciliante la meditazione»: la tragedia è un esercizio di formazione, in cui l'entusiasmo precipita in forma di pensiero. Bataille – pur agganciando l'uno all'altro il polo esperienziale dell'ebbrezza e quello del pensiero – si sente in dovere di specificare che la ragione che attraversa le sofferenze di Dioniso è una ragione nata già perturbata. Nella versione batagliana l'*Unheimlich* dionisiaco ruba la scena allo spettacolo apollineo, così come non necessariamente accadeva in Nietzsche, per il quale i contraddittori principi costitutivi della tragedia si presentano in una situazione di maggior equilibrio reciproco.

Per Nietzsche la tragedia è pur sempre un passo civilizzatore che l'umanità compie assegnando una forma plastica alle proprie liquide ossessioni. Il senso dell'apollinismo è appunto quello di una «*Menschwerdung der Dissonanz*»: il mondo franto e «polemico» del dionisismo non tanto – come sarebbe facile tradurre in modo impreciso – si fa «umano», quanto semmai si fa «uomo». La tragedia non mette capo a qualche cosa come una «umana dissonanza», bensì a una «dissonanza» metamorfosata in «uomo». Per dirlo in altri termini: il sostantivo dell'espressione nietzscheana è l'uomo, non la dissonanza. L'inascoltabile dissonanza, cioè, acquista una figura, diventa-cosa, diventa quella vita umana il cui senso sta nella capacità di contenere sulla pellicola della rappresentazione l'incontenibile lacerazione dionisiaca. L'indagine di Nietzsche sulla tragedia solleva dunque una domanda circa la genealogia dell'uomo: indagare la tragedia serve per comprendere la provenienza dell'umanità occidentale, l'umanità della filosofia e della conoscenza scientifica, e la risposta a questa indagine è la figura dell'artista che trasfigura in sé l'esperienza dionisiaca della lacerazione (l'uomo greco e tragico, spazzato via dall'insegnamento di Socrate, che precede di un passo l'uomo della conoscenza).

L'interesse batagliano per la tragedia ha invece un carattere escatologico e anti-umanista, fa cioè appello a un'umanità ansiosa di superare se stessa, scontenta del proprio statuto antropico, desiderosa di tornare in modo trasgressivo alle proprie radici fangose. L'umanità descritta da Nietzsche è quella greca: un'umanità, ancora, «dell'origine», per la quale il rombo della dissonanza è ancora troppo vicino per poter essere sopportato tale e quale, e che dunque cerca riparo nelle visioni plastiche e nei sogni di Apollo. La tragedia diventa per l'uomo greco il tentativo di accasarsi a una giusta distanza rispetto alle rive di quel fiume sonoro il cui scorrere impetuoso egli avvertiva con un eccesso di complicità. Per Bataille, invece, la tragedia deve far scorrere con maggior violenza nelle vene dei moderni europei quel sangue che sembra essere evaporato nelle astrazioni della *Zivilisation*.

Identica è, dunque, la funzione che Nietzsche e Bataille assegnano alla tragedia nel mondo antico e in quello moderno, ma diametralmente opposto l'effetto. La tragedia funziona in entrambi i casi come un farmaco capace di innescare l'azione avversa alla tendenza culturale dominante: anticamente porta la luce di Apollo in un mondo ancora sedotto da Dioniso e, modernamente,

³ *Ibidem*.

parla con la voce del sangue in un'Europa avvilita dal socratismo e dall'alessandrinismo trionfanti. Lo spettatore di Nietzsche esce dal teatro dopo un'esperienza – diciamo così – di formazione: riesce a sopportare il dolore dell'esistenza, comincia a vivere urbanamente, diventa un cittadino della *polis*. Lo spettatore di Bataille torna a teatro, per dimenticare la scoraggiante omogeneità della sua esistenza, l'anestesia quotidiana e il soffocamento di ogni grido, la vita trasformata in semplice funzione dall'apparato dello Stato e al servizio del Capitale: all'«esistenza omogenea in quanto valore che si pone come incomparabile»⁴ la tragedia ricorda la sua comparabilità e riducibilità, il suo essere sovrastruttura di un struttura non-omogenea ovvero, come diceva Bataille, eterogenea, cioè organizzata (se ancora di organizzazione è lecito parlare) secondo i principi dell'esplosione emotiva e della comunicazione contagiosa.

La tragedia nietzscheana ha un valore civilizzatore, dunque infuturante, progressivo, mentre – a quanto sembra – la tragedia batagliana funziona in maniera regressiva: «l'estensione e la maestà delle rovine di un teatro rappresentano ai nostri occhi stupefatti il benvenuto che il più “felice” e il più vivo tra i popoli ha riservato alla mostruosità nera, alla frenesia e al crimine»⁵. Niente di più falso e di filologicamente sbagliato. Come se dicessimo che l'*Orestia* di Eschilo è una celebrazione delle Erinni! Il senso della tragedia attica si specchia semmai nell'incatenamento dei mostri sotto la rocca dell'Areopago, nella loro domesticazione, nell'uso che il potere impara a fare della paura come strumento di controllo sociale. Il più «felice» tra i popoli era tale appunto perché non sentiva nostalgia alcuna per la nera e innominabile origine delle proprie istituzioni. Ne sentiva così poca nostalgia che si compiaceva di metterne in scena la disfatta: le silenziose Erinni costrette per una volta a parlamentare con Atena e Apollo, sotto lo sguardo rinfrancato di quel fifone di Oreste.

Come disse Nietzsche nella *Geburt*: «situati tra l'India e Roma e spinti a una scelta insidiosa, i Greci riuscirono a inventare in classica purezza una terza forma». Sono parole che il giovane Lukàcs riprese quasi alla lettera, quando disse a se stesso, e a noi, che in filosofia è necessario saper scegliere: «Hegel o l'India». I Greci non appartengono intimamente né alla *romanitas* hegeliana, né alla notte dell'India, perché produssero qualcosa di differente: la forma della tragedia. Bataille non si pone neppure la domanda, e sceglie a precipizio le potenze della notte. Dunque, chi dà il proprio benvenuto alle Erinni non è in realtà il popolo greco, ma – nella speranza di Bataille – le masse che riempiono le piazze dell'Europa degli anni Trenta, le quali vanno adeguatamente eccitate e fatte passare attraverso una educazione estetica capace di superare la *dürrftige Zeit* della società omogenea.

Perché questa educazione si compia la piazza deve diventare teatro. *Acheronta theatrice movebo*: «la linea dei gradini delimita l'oscuro reame del sogno. [...] [I]l teatro, come il sogno, schiude nuovamente alla vita la profondità gravida d'orrori e del sangue che dorme nel corpo»⁶. Il teatro tragico deve esibire ciò che solitamente se ne sta nascosto, ciò che è o-sceno, che non si concede alla vista. Il «sangue», da cui Bataille sembra essere ossessionato nel suo saggio, è appunto un titolo collettivo per le esperienze notturne su cui solo a fatica riu-

⁴ G. Bataille, *La struttura psicologica del fascismo* (1933), in *Scritti sul fascismo* (1933-34), a cura di G. Bianco e S. Geroulanos, Mimesis, Milano 2010, p. 70.

⁵ Id., *La Mère-Tragédie*, cit., p. 493.

⁶ *Ibidem*.

sciamo a gettare una qualche luce di conoscenza. La «tragedia» è il passo di gambero che ci mette in comunicazione con queste esperienze pregresse e ormai dimenticate, perché fatte oggetto di igienistica censura da parte della società dell'amministrazione totale e tanatofobica.

Nietzsche avrebbe senz'altro considerato la prospettiva batagliana sulla tragedia un equivoco indotto da uno stato di sovraeccitazione: Atene o Bayreuth? Bataille sembra aver scelto il secondo membro del corno, quello appartenente «a tutta la mitologia della malattia che sta nell'eccesso “nervoso”, in ciò che Nietzsche chiamava *décadence*, “modernità”. Il suo tipo è l'artista camaleontico, “senza qualità”, l'esteta “cupido d'abisso”: il tipo Wagner [...]. È l'artista, o il poeta “senza aureola”, che si ammantano dunque dell'aura del negativo e della morte»⁷. Bataille, insomma, confonderebbe Eschilo con il *nirvana*.

2. La calamità

Il teatro batagliano è uno spazio delimitato dall'ultimo ordine dei gradini, dentro il quale viene messo in scena l'arrivo di una notte potenzialmente senza fine. Lo spazio semicircolare del teatro abbraccia gli spettatori e li mette davanti allo spettacolo del sangue. La scena è già di per sé sufficientemente bachofeniano-serotina, non sembra prestarsi ad equivoci, ma Bataille va di rincaro: «in nessun modo il teatro appartiene al mondo superno della testa e del cielo: appartiene al ventre, al mondo infero e materno delle profondità della terra, al mondo nero delle divinità ctonie»⁸. La tragedia è la tragedia-*madre*, essere acefalo, nemica di ogni «principio», e il teatro è la grande pancia, l'arca in cui gli uomini fatti-di-terra si affratellano in modo assai diverso da come s'incontrano di giorno. Ma non dobbiamo pensare il ventre teatrale come un pieno ontologico. Si tratta piuttosto di una pancia vuota, di una grande cavità dentro cui si fluttua con una certa libertà, come *feux follets* sul camposanto.

La piazza deve diventare teatro, ma anche l'opposto è vero. Bataille confonde Eschilo con Wagner, o forse con Saint-Just: il teatro «ideale» è fatto come Place de la Concorde a Parigi, la piazza dove fu ghigliottinato Luigi XVI, dunque segnata irrimediabilmente da un *manque*, un vuoto, una sottrazione. Il corpo decapitato del re è disteso al centro della piazza e il suo spettacolo eccita il pubblico, così come lo spettatore della tragedia attica deve poter «perdere la testa». Place de la Concorde è un teatro proprio come quello costruito ai piedi dell'Acropoli. In entrambi i casi si tratta di uno spazio senza «architettura»⁹, senza «progetto»: il teatro è una madre «agitata», il suo spazio non si lascia riassumere in una planimetria. Il senso dello spazio teatrale è l'esibizione del sangue che scorre via dal corpo, cioè la partecipazione di una perdita, la sua comunicazione agli spettatori. Da questo punto di vista la piazza della ghigliottina e del crimine collettivo è il paradigma dello spazio teatrale anti-architettonico.

È facendo riferimento esplicito a Nietzsche che Bataille torna di lì a poco a parlare di tragedia. Succede nel numero 3-4 della rivista *Acéphale*, uscito nella stessa estate del saggio *La Mère-Tragédie*, con l'articolo *Cronaca nietzscheana*.

⁷ F. Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte, filosofia*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 52

⁸ G. Bataille, *La Mère-Tragédie*, cit., pp. 492-493.

⁹ Mi rifaccio al significato che «architettura» ha negli scritti batagliani degli anni 1929-30, pubblicati per lo più nella rivista *Documents*, e all'analisi che ne fa Denis Hollier nei saggi *La métaphore architecturale* e *L'article «Architecture»* raccolti in *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, Paris 1993.

Il numero doveva funzionare come un'azione di disturbo contro la fascistizzazione di Nietzsche in corso in Germania almeno dalla pubblicazione de *Il mito del XX secolo* di Rosenberg, che è del 1930, e di *Nietzsche e il futuro della Germania* di Richard Oehler, che è invece del 1935. Il riferimento a Nietzsche «tragico» vuole essere il contributo di Bataille alla defascistizzazione. Ma, ovviamente, dietro questo problema di carattere ermeneutico, c'era qualcosa di ben più importante: comprendere le ragioni della seduzione fascista per opporvi l'ancor più seducente destino tragico.

Va riconosciuto che il fascismo ha saputo mettere in discussione i presupposti dell'omogenea società liberale. Ciò accade perché nel fascismo vivono alcuni elementi di tragedia. Questa è la ragione del successo del fascismo in Europa. Se non si parte da qui e non ci si libera dalla canzone d'organetto veteromarxista sul fascismo-cane-da-guardia-della-borghesia non si arriva da nessuna parte, si rimane invischiati in un anti-fascismo anedddotico e morale. Il risultato di questa miopia teorica e pratica è che il fascismo saprà scavalcare con facilità le argomentazioni degli avversari e finirà prima o poi per diventare il destino dell'Europa. L'insofferenza per l'amministrazione tecnocratica che l'ideologia liberale sta imponendo ai popoli non tarderà a deflagrare, e le masse si imbarcheranno nell'avventura fascista con assoluta persuasione. Se non altro per la ragione tautologica che si tratta di un'avventura: il fascismo sembra promettere alla vita qualche cosa di diverso dalla genuflessione di fronte al dato di fatto e il sacrificio forzato di ogni singolarità dell'esistenza al drago della tecnoscienza. Ma il fascismo tradisce programmaticamente la propria vocazione sovversiva, e si rovescia in un violento addomesticamento dei suoi elementi di tragedia (come dice Benjamin: «sempre la nascita del fascismo porta testimonianza di una rivoluzione che è fallita»). Bisogna comprendere come accade questo rovesciamento dialettico, per arrivare a riconoscere che il vero nemico della società omogenea è la *comunità tragica* di cui Bataille, con il suo Collegio di Sociologia, vuole essere una sorta di avanguardia intellettuale.

Bataille inizia la sua *Cronaca* prendendo in considerazione la scomparsa delle culture mondiali dell'antichità: quella egiziana, quella cinese e quella greco-romana. Queste culture hanno cominciato a perdere terreno e disgregarsi quando hanno smarrito il senso della tragedia: «la forma della comunità vivente perde a poco a poco l'aspetto tragico, insieme puerile e terribile, che toccava ogni essere fin nel segreto della sua ferita più straziante; essa perde il potere di provocare quell'emozione religiosa totale che cresce fino all'ebbrezza estatica quando l'esistenza le è avidamente offerta»¹⁰. C'è un'organizzazione sotterranea della comunità, una rete tellurica che tiene insieme le sue singolarità di appartenenza, che fa comunicare i membri tra di loro e, allo stesso tempo, con l'integrità della comunità. Questa integrità, d'altra parte, non è un punto geometrico che si solleva sopra il piano orizzontale delle singolarità o una sua prospettiva totalizzante. La comunità della tragedia non è il «come-uno» di ciò che precedentemente era *disjecta membra*, il cemento che fa aggregare gli elementi sparsi, un corpo sociale compatto, ecc. Il «potere» comunitario di cui parla Bataille nient'altro è che la circolazione dell'emozione tra i membri. Fatto «religioso», come si esprime Bataille, perché la circolazione re-liga, tiene assieme i membri, è il *logos* stesso della comunità. Il «potere» totale della comunità coin-

¹⁰ G. Bataille, *Cronaca nietzscheana* (1937), in *La congiura sacra*, a cura di R. Esposito, Bollati-Boringhieri, Torino 2008, p. 78.

cide con la possibilità che ciascun membro ha di far circolare l'emozione. La comunità è dunque l'evento comunicativo del contagio: ci si affetta gli uni cogli altri dell'emozione così come si trasmette una malattia virale. Quando l'emozione non circola più la comunità perde la sua «forma». La comunità perde il senso della tragedia: si disgrega, si polverizza, cade a pezzi. La tragedia muore, e nasce la politica. La tragedia è pre-politica. La politica, dunque, è il supplemento della tragedia, quell'arte della negoziazione e mercanteggiamento che tiene insieme la comunità quando la tragedia non ha più alcuna funzione re-ligante: «al sentimento forte e doloroso dell'unità comunale succede la coscienza di essere ingannati dall'impudenza amministrativa, dagli agenti di polizia e dai soldati»¹¹.

Gli apparati della burocrazia e quelli polizieschi prendono il posto della circolazione emotiva: sono loro adesso le istanze re-liganti della comunità, delle quali essa ha tanto bisogno per poter continuare a essere, quanto in passato si affidava all'emozione. Si tratta di una situazione di sommo pericolo secondo Bataille: la forma di vita universalmente piccolo-borghese e senza mordente su cui poggia l'apparato dell'amministrazione induce nei membri della società una disperazione per salvarsi dalla quale ogni alternativa prospettata rischia di fare brodo. Quella che Bertrand de Jouvenel chiamava la «*perte de l'amenité*» – e del piacere del rischio che sempre all'*amenité* si accompagna – viene programmata in modo sistematico dalla nostra società omogenea e può risultare cosa assai ingrata. Pur di poter vivere altrimenti ingurgiteremmo tutto quello che sembra prometterci una soluzione, la clowneria e il dilettantismo, il salto del buffone di Zarathustra, l'alessandrinismo accademico – che in nessuna età della storia rinuncia ad ammantare la ridicolaggine delle sue inutili chiacchiere di un qualche potere salvifico – o il desiderio più nero ed esplicito di catastrofe: «la forza brutta e la pedanteria intellettuale, egualmente cieche, trovano in queste condizioni via libera. La gioia eccessiva e spezzata delle grandi calamità può allora alleggerire l'esistenza come un singhiozzo»¹². Pur di rimediare in qualche modo alla tristezza dell'amministrazione ci si può affidare a un professore, a un gangster, a un guitto, ma anche – e qui sta il pericolo maggiore – sperare in un nuovo diluvio universale. Anzi: dietro le chiacchiere accademico-assennate, dietro il fascino cinematografico del gangster, dietro i salti mortali del buffone, quel che davvero ci ha già persuaso è una promessa di nulla, la promessa di mettere le mani sull'eventualità di una catastrofe che sarà pur sempre meglio delle cose che possediamo e che hanno già trasformato la nostra esistenza in una cosa mediocre.

Lo sperato «singhiozzo» di cui parla Bataille – uno scoppio di pianto o una risata isterica – è l'interruzione di un movimento vitale che, passata la crisi, dovrebbe riprendere a funzionare meglio di prima¹³. Il ritorno alla vita sarà il risultato di una sincope, la ripresa del flusso dopo l'interruzione: ma, intanto, quel che ci affascina è la sospensione annichilente che un colpo di tosse universale dovrà saper provocare. La sincope è la cifra di una calamità che, come

¹¹ Ivi, p. 79.

¹² G. Bataille, *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 79.

¹³ È un tema ricorrente della speculazione antropologica di Kant, ripreso più o meno consapevolmente da Bataille nelle sue riflessioni sul riso e sul pianto. Ho cercato di dire qualche cosa a questo proposito nel saggio *Kant. Blows of tears*, in *Kant's philosophy of the unconscious*, a cura di P. Giordanetti, R. Pozzo, M. Sgarbi, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 147-176.

tutte le calamità, viene attesa «da fuori». Vogliamo che qualcosa si abbatta sul corpo sociale catatonizzato, in maniera del tutto «irresponsabile», vogliamo essere travolti da una tempesta che nessuno ha saputo prevedere. Quest'immagine della calamità che arriva a sparigliare le carte nel seno di una società insoddisfatta e che soltanto un dio o un demone può ormai salvare, risponde bene alla concezione dell'evento tragico che circolava nel *Collège*, ma che – appunto – non sarà mai quella di Bataille. Questa concezione è illustrata con la maggior chiarezza nell'intervento che Klossowski fece al *Collège* la serata del 19 maggio 1938, presentando l'interpretazione dell'*Antigone* di Kierkegaard e la sua teoria sulla differenza del tragico antico dal tragico moderno¹⁴. La differenza è quella tra un'esperienza dell'irresponsabilità e della «sofferenza» inflitta dal demone della stirpe all'innocente e quella di un «male» di cui dover portare responsabilmente, solitariamente, il peso.

3. Tragico antico e moderno

Gli antichi, dice il Kierkegaard riferito da Klossowski, vivevano tragicamente perché la loro esistenza andava a sbattere un po' ovunque contro il muro di un Oggetto divino oppure demoniaco:

Il mondo antico non aveva riflesso in sé la soggettività. Sicuramente l'individuo si muove con una certa libertà, ma si appoggia a determinazioni sostanziali quali lo Stato, la famiglia, il destino. Dette determinazioni sostanziali costituiscono ciò che è gravido di destino nella tragedia antica, e ne fanno ciò che essa è. Perciò la caduta dell'eroe tragico non è solo conseguente ai suoi atti, è anche una sofferenza, mentre nella tragedia moderna la caduta dell'eroe non è tutto sommato sofferenza, ma azione¹⁵.

Il mondo antico è un mondo senza ancora il soggetto. Tutti i potenziali «soggetti» sono pedine in mano a delle entità oggettive (riassunte nella determinazione generale del destino, cioè la *daimon* della stirpe cui si appartiene). «Tragedia» vuol dire fare prova della resistenza assoluta dell'oggettività del mondo senza alcun concorso e responsabilità da parte nostra, soffrire da innocenti per qualche malanno che ci piove addosso. I moderni non sono capaci di essere tragici, perché hanno inventato i più efficaci e coercitivi processi di soggettivazione, sono diventati singolarità libere e responsabili, e dove c'è libertà e responsabilità non c'è tragedia. Questa sensibilità anti-tragica dei moderni era già stata pensata da uno dei futuri partecipanti alle riunioni del *Collège*, Walter Benjamin, quando nel 1919 scriveva: «dove c'è carattere è certo che non ci sarà destino, e nel quadro del destino non si troverà carattere».

Il «tragico» moderno si distingue dal tragico antico perché ha perso ogni senso del destino. Per ciò stesso quella moderna – quando si dà – è tutt'al più una pseudo-tragedia. La nostra esistenza è molto soggettiva e poco sostanziale-oggettiva, dunque radicalmente anti-tragica. Noi ci riteniamo esseri responsabili che non attribuiscono a qualche misteriosa alterità le colpe della propria infelicità o i meriti del successo: «quando un criminale si mette davanti

¹⁴ P. Klossowski, *Traduzione dell'Antigone di Kierkegaard*, in *Il Collegio di Sociologia (1937-1939)*, a cura di D. Hollier, Bollati-Boringhieri, Torino 1991, pp. 205-228.

¹⁵ Ivi, p. 214.

a un tribunale adducendo a sua discolpa che la madre aveva una tendenza al furto soprattutto durante la gravidanza, il tribunale richiederà una perizia mentale, facendo capire nel contempo al ladro che è con lui che si ha a che fare, non con sua madre»¹⁶. In un processo il *daimon* del *ghenos* non gioca un ruolo troppo importante per giudicare dell'*ethos* del figlio. Non ci sono più madri-tragedia dentro il cui oscuro perimetro far muovere le nostre esistenze, perché siamo diventati soggetti autonomi, *selbst-ständig*, che stanno in piedi da soli, *aufgeklärt*, usciti dalla condizione di minorità di un'umanità arcaico-destinale, ormai *schicksallos* come gli dèi di Hölderlin

Noi non siamo più capaci di tragedia: «quando la tragedia della nostra epoca tende a tradurre tutto ciò che è gravido di destino in individualità e in soggettività, certamente ha frainteso l'essenza del tragico». Le cose non cambiano se al posto della responsabilità individuale mettiamo il funzionamento leviatamico e super-soggettivo dell'apparato statale: i soggetti individuali, in questo caso, si deresponsabilizzano soltanto per darsi una testa collettiva che pensa, decide, opera per ciascuno di essi, e difende la bontà delle proprie scelte attraverso un apparato di polizia. Ma tutto resta uguale: in un'età di modernità incipiente eravamo corpi e menti di noi stessi, adesso – in una condizione di modernità avanzata ovvero di post-modernità – siamo pezzi di vita in mano alla noosfera dell'amministrazione, ma questa amministrazione è a sua volta un Soggetto, un principio auto-centrato e responsabile che ha addomesticato le sorprese del destino una volta per tutte. Il leviatano è soltanto la sublimazione delle anime belle e liberali, è l'inveramento della certezza circa se stessa che ciascuna di esse ha singolarmente, un monumento al senso della responsabilità e al loro essere auto-nome, cioè prive di destino.

Il destino non passa più di mano in mano tra le singolarità che così, attraverso questa spartizione, affermano la tragedia della loro comunità. La «comunità» senza tragedia «tiene» solo grazie alla coercizione poliziesca o alla retorica senza persuasione della politica politicante. Quando tutto questo non basta più per stare assieme, dopo essersi rimessa ai professori e ai gangster, le rimane soltanto di sperare nella «gioia eccessiva e spezzata delle grandi calamità». È la sua *extrema ratio*, se ogni altro tentativo ha fallito. Quando la tragedia è definitivamente scomparsa e i rimedi politico-polizieschi hanno fallito si diffonde una malsana nostalgia per lo spirito tragico: la società universalmente piccolo-borghese comincia a sperare nell'avvento di un *daimon* antico, di un evento irresponsabile, sul quale essa non può nulla, per questo capace di farla tornare a essere comunità, di far stare assieme le *capita* e le *sententiae* atomizzate della democrazia liberale.

È un dato di fatto che i passeggeri di un aereo che precipita si stringono gli uni agli altri soltanto perché sono vicini di poltrona. Un terremoto fa rinascere tra i sopravvissuti quella solidarietà e, forse, parte di un affetto reciproco che il trantran quotidiano e l'assoluta mancanza di carisma dell'amministrazione avevano fatto sfumare. Ma sappiamo come le cose vanno poi a finire: i passeggeri dell'aereo, passato il pericolo, se ne andranno ciascuno a casa propria scambiandosi un numero di telefono cui presto non sapranno associare alcun volto, e gli scampati al terremoto ricominceranno a litigare in qualche assemblea di condominio.

¹⁶ Ivi, p. 211.

La semplice calamità, l'evento completamente irresponsabile, l'avvento del *daimon* della tragedia antica, non è sufficiente a rimpiazzare la scomparsa della tragedia. Ciò può significare molte cose, ma per noi anzitutto una: la tragedia cui sta pensando Bataille come rimedio ai malanni della comunità *non* è quella antica, descritta da Kierkegaard e riferita da Klossowski nelle sedute del Collegio. Oppure – se ancora c'è qualche cosa di greco nella comprensione batagliana della tragedia – la versione-Collegio della tragedia antica, che è poi quella di Benjamin e della modernità tutta, non è quella di Bataille.

Diciamo che Kierkegaard mette troppa enfasi sul carattere oggettivo del destino tragico, e non riconosce la partecipazione, il consenso che l'eroe greco, la maschera di Dioniso, dà all'azione del proprio *daimon*. Kierkegaard risolve in modo troppo facile l'ambiguità della sentenza tragica per eccellenza: *ethos anthropoi daimon*. L'affermazione di Eraclito rimane indecisa tra due possibili sensi di lettura: da sinistra a destra, ma anche da destra a sinistra. La sentenza può voler dire tanto che il carattere di un uomo è il suo destino (confermando così la lettura «oggettivistica» della tragedia), ma anche che il destino di un uomo è il suo carattere. In quest'ultimo caso l'eroe prende su di sé la responsabilità delle proprie azioni e il suo agire va di conserva con l'incombere del fato, non ne è semplicemente schiacciato. Il che non vuol dire che tutto ciò che accade è nelle mani dell'eroe – una lettura superficiale, alla Sartre, del conflitto tragico – ma, per fare un esempio, che se Edipo fosse stato un tipo meno rissoso, forse non avrebbe ucciso il padre sul passo della Focide. Se Clitemnestra non si fosse innamorata del primo Egisto che passava come una moglie frustrata qualsiasi, forse non si sarebbe dato il destro al demone per schiantare la stirpe degli Atridi con altri lutti. Dunque, il male di cui si è colpevoli e la sofferenza senza colpa, la responsabilità singolare e la caduta innocente decisa in alto loco, mescolano i propri attributi già nella tragedia attica. Se vogliamo continuare a utilizzare la sensibilità speculativa di Kierkegaard (da cima a fondo hegeliana) per analizzare la tragedia greca, potremmo dire che il mondo antico non aveva riflesso in sé la soggettività, ma questo non significa che la soggettività fosse del tutto assente. Nella tragedia antica c'è una soggettività embrionale, una soggettività non ancora insignorita di se stessa, una soggettività che non è ancora quella dell'autocoscienza o del per-sé, ma è comunque un gesto di risposta, un contraccolpo all'oggettività del destino.

Di che tipo di soggettività si tratta, allora? L'eroe tragico manca di individualità, e pure ha una fisionomia singolare, si rende riconoscibile per la presenza o l'assenza di certi tratti: Edipo non è Oreste, Oreste non è Prometeo, Prometeo non è né Eteocle, né Polinice. Non perché ci siano caratteri psicologici che differenziano l'uno dall'altro, ma perché ogni volta unica e irripetibile è l'adesione di ciascuno all'incombere del fato. I molteplici «sì» degli eroi significano la medesima funzione di adesione al destino, ma quest'adesione accade ogni volta di nuovo. L'identità dell'eroe tragico ha carattere gestuale, non psicologico, cioè coincide con il modo e la velocità che ciascuna singolarità ha di percorrere lo spazio che la assegna al proprio destino: egli o ella non può che seguire la seduzione rovinosa del *daimon* (riguardo a questo siamo – come si suol dire – tutti sulla stessa barca), ma il passo, la persuasione, lo stile della sequela definiscono la singolarità dell'eroe. Così la soggettività riflessa – come la definisce Kierkegaard –, senz'altro assente nel mondo antico, lascia il posto a quella che potremmo definire una demonicità soggettivizzata: un corrispondere

singolare alla necessità della catastrofe, la particolarizzazione del *daimon* del *ghe-nos*, il suo dover rimettere comunque la propria efficacia alla complicità – più o meno accentuata – ch'esso trova in questo o quell'eroe. Egisto è sicuramente più persuaso di Oreste circa il destino luttuoso delle rispettive casate. Le domande di Oreste aprono uno spazio tra sé e il proprio destino che gl'insulti di Egisto al coro degli anziani argivi immediatamente chiudeva.

4. La tragedia contro il mito

Il *daimon* viene soggettivizzato, appropriato in modo di volta in volta peculiare dagli eroi della tragedia. Tutto questo è antico o è moderno? È pagano o è precristiano? Definisce la possibilità della tragedia o l'impossibilità della tragedia o la necessità della tragedia o la superfluità della tragedia o quale altro tratto modale della tragedia? È tragedia o non è tragedia? Tutto il baccano che si è fatto nel Novecento intorno alla distinzione fra la tragedia moderna e la antica, l'impossibilità – in fondo – dell'esperienza tragica dopo la fuga degli dei, il carattere anti-tragico della modernità, ecc. ecc. ecc. (tutte ragioni per cui si era pronti a farsi crocifiggere pur di non contaminare con le deiezioni della tragedia gli eventi da commedia della modernità. La medesima sorte censoria e scatologica ha subito il babau del «sacrificio»: arnese vetero-reazionario che non rientra più neanche dalla finestra dei nostri grattacieli in vetro e acciaio, ermeticamente chiusi), probabilmente è il frutto di un grande equivoco circa il contenuto della tragedia e quello del mito. Le dottissime discussioni sull'impossibilità di una tragedia moderna si sono lasciate probabilmente sviare dall'espressione «mito tragico» che si trova in uno dei testi fondatori della modernità filosofica, *La nascita della tragedia* di Nietzsche, ma che è probabilmente un ircocervo concettuale. La non-modernità del mito ha così finito per trascolorare nell'inattualità della forma tragica.

La tragedia è mitica non più di quanto *I promessi sposi* siano un'opera di storiografia del Seicento. In realtà per noi diventa essenziale distinguere il contenuto di senso del mito da quello della tragedia. Senza questa distinzione tutto ciò che Bataille dice sulla tragedia e la comunità può venir equivocato come un'apologia tardo-romantica del ritorno al mito. E invece è tutt'altra cosa.

Anche Bataille cade in questo equivoco e non esita, talvolta, ad utilizzare la parola «mito» come del tutto equivalente a «tragedia». Ma compiacersi a impallinare Bataille nei luoghi testuali in cui gli capita di fare così è davvero feticismo terminologico, è cioè il trionfo dell'anti-pensiero. La gioia segreta che si legge in volto ai sottilissimi e malevoli decostruttori di Bataille quando, leggendo, s'imbattono nella parola «mito» è davvero penosa. E ancor più deprimente il loro fregarsi le mani sapendo che gli sarà facile, adesso, ricacciare Bataille nelle fogne di quell'edificio accademico di cui loro abitano i piani alti. Importante è invece che Bataille, anche se talvolta confonde i lemmi, distingue sempre due tratti esperienziali inconciliabili, cioè l'*esistenza* tragica e la *verità* del mito.

Quando gl'interpreti moderni si ostinano ad affermare l'impossibilità della tragedia nell'orizzonte del nostro tempo, in realtà stanno pensando al mito. Il fatto che il riferimento polemico alla «tragedia» sia quello privilegiato e ossessivo non è ovviamente senza significato: la modernità mostra di avere sul serio paura dell'esperienza tragica, e l'enfasi messa sul dato «oggettivo» della sua inesistenza è un gesto fin troppo evidente di denegazione.

L'evo antico è caratterizzato dalla convivenza della tragedia e del mito. Noi abbiamo perso il mito, ma ancora comprendiamo la forma della tragedia. Il mito lo abbiamo perso in quanto esigenza di fondazione, abbiamo smarrito l'interesse per la possibilità di giustificare l'esistenza. Il mito, infatti, è sempre il mito della filosofia e della fondazione. Non nel senso, abbastanza banale e scontato, che il mito è una costruzione retrospettiva della filosofia. Ma perché il mito è il paradigma della filosofia. Mito e filosofia, in fondo, sono la stessa cosa, cioè significano in tempi differenti la medesima funzione di verità. È il mito, infatti, che insegna al concetto della filosofia a muoversi in maniera circolare, ad uscire da sé per rientrare in sé, a mettersi di fronte al mondo per attraversarlo e accasarsi di nuovo. Il senso ultimo del mito è lo spinoziano *veritas se ipsam patefacit*¹⁷, la verità che manifesta se stessa. «Mitologica» è appunto la possibilità auto-manifestativa che la filosofia attribuisce alla verità. Il mito è la stazione ultima della *adaequatio*, lo spazio e il tempo in cui la verità della parola è attenta soltanto a se stessa e non è più distratta da nulla. Il mito è la splendida solitudine di una verità affermata, come si dice nel *Così fan tutte*, «a dispetto del mondo e della sorte». È l'hegeliano *umso schlimmer für die Tatsachen*, il motto anti-tragico per eccellenza. In questo senso l'umanità socratica e commediante – che è quella moderna – è mitica da cima a fondo. Già Nietzsche sapeva che la filosofia altro non è che «un prolungamento dello spirito del mito».

Il mito è la prima pratica archeo-logica, la parola che produce l'intenzione di un principio. Esso mette chiarezza nelle acque che la tragedia confonde pericolosamente:

qualsiasi ricerca dell'origine, nell'ambito della violenza impura, è propriamente mitica. Non ci si può impegnare in una ricerca del genere, né soprattutto credere che possa dar risultati, senza distruggere la reciprocità violenta, senza ricadere nelle differenze mitiche alle quali la tragedia si sforza di sfuggire. [...] La lettura tragica si oppone radicalmente al contenuto del mito¹⁸.

La tragedia, diversamente dal mito, sospende indefinitamente il giudizio. I personaggi della tragedia si contendono un oggetto di cui rimane fino all'ultimo incerta l'assegnazione di proprietà. Alla «reciprocità violenta dei partner tragici» e alla loro contesa senza fine il mito oppone un mondo in cui c'è un depositario, un usufruttuario in prima istanza (della forza, della qualità fondatrice, ecc.), un istitutore della città secondo la misura del diritto, dunque un distributore di beni secondo il principio della proprietà, che abolisce la simmetria perfetta dell'incontro tragico. Il mito lotta disperatamente contro la tragedia per trovare il «punto di partenza», la pietra angolare capace di ridisegnare il profilo di una società *differenziata*, e differenziata secondo il criterio della proprietà. Chi comanda? chi conosce? chi è il vero filosofo?, domande riassunte in quella arcontica: chi possiede? Il mito assegna a qualcuno (re, padri, maestri, dèi) la proprietà di qualcosa (forza, ricchezza, donne, saggezza) per toglierla ad altri (schiavi, figli, discepoli, uomini). Il mito è già filosofico, perché istituisce la

¹⁷ Cfr. su questo punto l'analisi che sviluppa J.-L. Nancy nel saggio *Il mito interrotto*, contenuto in *La comunità inoperosa* (1983), Cronopio, Napoli 1990.

¹⁸ R. Girard, *La violenza e il sacro* (1972), Adelphi, Milano 1980, p. 104.

verità come forma della proprietà e del bene che tornano circolarmente a se stessi.

«Centro o motore del circolo, il fondamento è istituito nel mito come principio di una prova o di una selezione [...]. Conforme alla più antica tradizione, il mito circolare è quindi proprio il racconto-ripetizione di una fondazione»¹⁹. Il mito seleziona i proprietari, i vittoriosi, i fondatori, che vengono così decisi dagli espropriati, i perdenti, gli epigoni. Per questo il mito che seleziona è sempre il racconto dell'origine: l'origine è un termine di proprietà, un bene istituito, perduto e ritrovato, dopo la tragica notte dei lampi che a turno illuminano il cielo. Se vogliamo poter concepire un racconto di fondazione non ci devono essere *tyche*, *daimon* o altri accidenti tragici capaci di turbare l'impugnarsi, il soggettivizzarsi della verità. Questa stretta in cui la verità possiede se stessa è il mito filosofico al quale noi cominciamo a dare sempre meno credito, ciò cui non siamo più interessati, ciò che appare inutile a quel potenziamento dell'esistenza che soltanto sembra starci a cuore.

L'andamento circolare del mito in quanto auto-manifestazione della verità è incomparabile con il modo di funzionare della tragedia. La tragedia, potremmo dire – mescolando determinazioni esistenziali e paradigmi letterari –, non è anzitutto la declamazione lirica o l'insegnamento del coro, ma l'incontro dialogico e senza possibilità di composizione, dunque radicalmente agonistico. L'incontro tragico non disegna il cerchio del possesso, e nemmeno una retta il cui percorso verrà prima o poi fatto piegare in senso circolare o sintetico-fondazionale. L'incontro tragico ha semmai il carattere dello *scambio*: l'evento nel quale l'attribuzione di proprietà della posta in gioco rimane indecidibile, appunto perché continua a passare di mano. Lo scambio non è rettilineo, né circolare, per il semplice fatto che lo scambio è proprio ciò che non si lascia «estetizzare» in un disegno. Una delle caratteristiche dell'esperienza tragica è infatti di non avere *morphé*. Lo sguardo classificatore della filosofia può mettere in fila le forme della verità, del mito, della fede, ecc. Ma la tragedia è proprio ciò che ostinatamente si sottrae a questo lavoro di catalogazione degno di Linneo e salta fuori dalla quadrettatura giudicativa della pagina scritta come un folletto.

5. Sticomitia e maldicenza

Il documento letterario che si avvicina di più all'esperienza che stiamo cercando di pensare sono le parti della tragedia attica in cui accade l'«oscillazione fondamentale [...] che si osserva nella [...] *sticomitia*, vale a dire nello scambio ritmico di insulti e di accuse che costituisce l'equivalente dei colpi alternati che si scambiano due avversari nella singolare tenzone»²⁰. Non il monologo è la vera forma dell'espressione tragica: quel monologo nel quale tutti gli'interpreti «tedeschi» della tragedia, soprattutto nel Novecento, hanno voluto ravvisare una forma d'espressione prossima al mutismo, nella quale l'eroe tragico produrrebbe una pre-moderna *Selbstbewusstsein* in cui decide di conciliarsi con un destino precedentemente subito, cominciando così a chiudere il cerchio, a prospettare la sintesi soggetto-oggetto del cristianesimo e dell'idealismo. Invece, nella sticomitia, nello scambio verbale di colpo su colpo nulla di tutto questo accade: l'accettazione del destino è «aperta», perché nessuno dei contendenti ne entra

¹⁹ G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano 1984, p. 224.

²⁰ R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 211.

in possesso in modo definitivo e dall'uno viene immediatamente rimessa all'altro.

L'eroe tragico non immagina in modo immalinconito-depresso una comunità dell'avvenire davanti all'altare del dio ignoto, ma pratica qui e ora l'incontro sticomitico. A ogni *choc* risponde un altro *choc*. La sticomitia è il duello verbale in cui possiamo riconoscere per alcuni tratti il senso dell'esperienza tragica: «la violenza irresistibile che oscilla da un combattente all'altro, per tutta la durata del conflitto, senza arrivare a fissarsi da nessuna parte»²¹. La continuità dell'oscillazione della violenza è ciò che si sottrae alla volontà di appropriazione, attribuzione e fissazione che è del mito. Mentre nel mito c'è sempre qualcuno che si appropria di una qualità per farne partecipare in seconda istanza qualcun altro, nello scambio della sticomitia l'attribuzione della posta in gioco rimane sospesa, perché lo scambio è inarrestabile. L'oscillazione – per forza di cose – non decide una singolarità proprietaria da chi rimane espropriato. La situazione della sticomitia tragica risulta ancor più paradossale se riconosciamo che la posta in gioco, ciò che l'una e l'altra voce del dialogo si scambiano, è la violenza, di per sé già un'esperienza di espropriazione, ciò che nega, toglie l'essere: l'esperienza della rovina.

La sticomitia è il di-verbio in cui le parole si accalcano le une sulle altre. La funzione della sticomitia è di accelerare il ritmo del linguaggio fino al parossismo e portarlo al limite della lotta fra i corpi. La sticomitia solitamente mette a confronto forme d'espressione complementari: domanda e risposta, minaccia e reazione, insulto e contro-insulto, preghiera e rifiuto, offesa e replica. Ma queste forme non si lasciano riassumere in modo veritativo come accade nel monologo del mito e della filosofia: i versi che si alternano velocemente ricordano troppo da vicino i fendenti che i personaggi si vorrebbero scambiare. La sticomitia è il botta-e-risposta degli eroi in cui ogni risposta è una nuova botta e in cui la posta in gioco della violenza non si sedimenta da nessuna parte.

I portatori delle voci sticomitizzanti sono «chiusi nel loro parlare per non parlare»²². I personaggi «parlano» perché le voci tessono pur sempre il filo di un tempo che distribuisce le battute: il tempo rimane la forma del dialogo. Ma, insieme, «non parlano», perché dal punto di vista del contenuto ciò che ciascuno dice è perfettamente equivalente a ciò che dice l'altro. E né l'uno né l'altro dice in fondo niente di «significativo».

Lo svolgimento del tempo, dunque, si comprime al massimo senza scomparire. In vista non c'è nessuna «redenzione» dal tempo, nessun *kairòs* che eccedisca allo scorrimento: ma questo accade perché ogni momento della sticomitia è cairotico, cioè si fa carico dell'esplosione della violenza che sospende il tempo e il progetto.

Cosa fa la dizione sticomitica con il suo rifiuto di propriamente parlare? Ogni voce non fa che presentare all'altra in forma rovesciata il medesimo «nulla» che l'altra le aveva appena gettato addosso. Il verso sticomitico accusa, colpisce, *déchire*, strappa, intaglia, produce i lembi di una ferita nel corpo integro del senso. Bataille dice spesso: precipita il noto nell'ignoto, il *connu* nell'*inconnu*. Ad ogni colpo ciò che è di per sé chiuso, compatto, afferrabile, comprensibile,

²¹ *Ibidem*.

²² A. Mecacci, *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin*, Pendragon, Bologna 2006, p. 69.

si squaderna in tutto il suo contenuto di dolore, diventa sfuggente e contraddittorio.

Infatti, che cosa dicono l'uno all'altro i personaggi sticomitizzanti? Prendiamo un esempio di sticomitia eschilea, il confronto tra il re Pelasgo e l'araldo egiziano nelle *Supplici* (vv. 916-929), e cerchiamo di comprendere il senso di questo scambio di battute:

ARALDO: In che ho peccato contro la giustizia?

RE: Non sai, innanzi tutto, che sei straniero.

ARALDO: Perché? Perché trovo ciò che avevo perduto?

RE: Prima, hai parlato ai prosseni di qui?

ARALDO: Al più grande dei prosseni, a Ermete dalle buone inchieste.

RE: Tu nomini gli Dei a cui non credi.

ARALDO: Credo in quelli che sono lungo il Nilo.

RE: Quelli di qui non sono, a quanto ascolto.

ARALDO: Porterei queste donne, se nessuno le prende.

RE: Se le tocchi, ti penti, molto presto.

ARALDO: Non è molto ospitale ciò che ascolto.

RE: Non faccio onore a un ospite sacrilego.

ARALDO: Questo dirò, al ritorno, ai figli di Egitto.

RE: E questo, al mio pensiero, è indifferente.

Che cosa fanno il re e l'araldo? Si insultano, si accusano, per poi accusarsi reciprocamente di essersi accusati. L'uno toglie credito all'altro: tu hai mancato alle norme di *dike*, tu non abiti lo spazio degli dèi, i tuoi dèi non abitano qui, tu rimarrai presto senza donne, tu non offri ospitalità, ecc. Il re e l'araldo si sottraggono a ogni dovere di reciproco «riconoscimento», anzi si disconoscono. Le parole dell'uno immiseriscono l'esistenza dell'altro, la espropriano, vogliono toglierle ogni tenuta ontologica. I duellanti esercitano l'uno sull'altro una violenza che cambia continuamente di posto, la cui oscillazione è inarrestabile, e interrompe così la parola di verità e appropriazione del mito.

Nell'articolo *Il labirinto*, pubblicato nell'annata 1935/36 delle *Recherches philosophiques* (rivista d'ispirazione esplicitamente anti-neokantiana, che già nel 1928 aveva tradotto Heidegger, nella quale il saggio di Bataille accompagna *De l'évasion* di Lévinas, che di lì a poco pubblicherà *La Transcendance de l'Ego* di Sartre, e nella quale erano coinvolti, a vario titolo, Koyré, Kojève e Henri-Charles Puech) Bataille prende in considerazione il significato esistenziale delle conversazioni malevole, versione pedestre delle sticomitie tragiche: «in ogni conversazione libera, maldicente, si ritrova, come un tema di animazione la coscienza della vanità o del vuoto dei nostri simili: una conversazione apparentemente stagnante tradisce la fuga cieca e impotente di ogni vita verso un vertice indefinibile»²³. Quello che noi chiamiamo *gossip*, pettegolezzo, è un'esperienza fondamentale della vita di relazione. Se io, in sua assenza, dico che quel tale è un cretino non sto facendo altro se non, potenzialmente, incenerire la sua esistenza. Dicendo male di qualcuno, mettiamo continuamente in discussione e revochiamo in dubbio l'essere degli altri e, va da sé, il nostro – appunto perché facendo le malelingue sappiamo benissimo di esporci per ciò stesso alle maldi-

²³ G. Bataille, *Il labirinto* (1935-36), in *Critica dell'occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi, Rimini 1972, p. 246.

cenze altrui sul nostro conto. In queste conversazioni, nelle quali ciascuno di noi ha senz'altro provato, talvolta, un massimo coinvolgimento emotivo, «la sufficienza di ciascun essere è contestata senza posa da ciascun altro. Perfino lo sguardo che esprime l'amore e l'ammirazione si attacca a me come un dubbio che sfiora la mia realtà»²⁴. Il dis-conoscimento sonnecchia al fondo di ogni gesto o parola che concede il riconoscimento.

Certo, si può obiettare che il parallelismo tra la libera maldicenza e la sticomitia non è perfetto, perché la prima accade vigliaccamente in assenza della persona cui l'invettiva è indirizzata e presuppone l'accordo dei pettegoli presenti, mentre la seconda realizza nel confronto diretto dei dialoganti quella situazione di conflitto che il pettegolezzo soltanto «immagina» ovvero differisce all'infinito. Ma neppure il colpo su colpo della sticomitia ha la sincerità assoluta di un corpo a corpo: anch'essa si risparmia l'ultima misura del conflitto che accadrebbe se gli sticomitizzanti decidessero di scagliarsi l'uno contro l'altro per farsi a pezzi. Neppure la polemica sticomitica, dunque, va fino in fondo, perché anch'essa sostituisce la lotta dei corpi con il discredito, il mancato riconoscimento soltanto verbale. Il pettegolezzo, in fondo, non fa che dilatare lo spazio del differimento già aperto nel confronto sticomitico: l'avversario non viene ucciso, il corpo non viene fatto a pezzi, la distruzione viene trattenuta sul limite che ancora rende possibile una relazione – superato il quale essa diventerebbe semplice non-relazione. La sticomitia spartisce la natura del gesto omicida (la forma massima del dis-conoscimento), ma lo congela un attimo prima ch'esso possa cancellare la relazione. Il pettegolezzo è la forma prosaica della sticomitia tragica, in esso la neutralizzazione dell'omicidio si spinge fino alla sostituzione del contatto sticomitico che tiene insieme i dis-conoscentisi con una istanza terza: colui cui confesso le mie perplessità sulla tenuta ontologica degli «altri» quando gli «altri» non ci sono. Per il resto, la libera maldicenza produce esattamente gli stessi effetti della sticomitia: vengono revocate in dubbio le credenziali dell'altro, cioè si riduce l'altro a «une parcelle dégradée à laquelle la réalité manque», accettando senz'altro di buon grado di subire prima o poi la stessa sorte.

Questo fanno le singolarità coinvolte nella sticomitia e – in modo più tortuoso, addolcito – anche quelle liberamente maldicenti: si degradano reciprocamente. Ciascuna tenta di far fare un ruzzolone alle altre e, prendendo parte allo scambio, accetta la «derisoria degradazione di se stessa: la sua caduta è paragonabile a quella di un re sul pavimento»²⁵. È questo tentativo, agito e subito, di far cadere l'altro nel fango, che realizza «la fuga cieca e impotente di ogni vita verso un vertice indefinibile». Le singolarità sticomitico-pettegole hanno una complicità segreta che attraversa come un fulmine lo spazio del loro incontro: i dialoganti congiurano a una rovina comune, da condividere. Senza spingersi fino al gesto omicida che toglierebbe il rapporto, lo scambio rinnova la relazione del reciproco dis-credito. Lo scontro verbale è, da un lato, un modo per «fingere» la lotta, dall'altro un tentativo di prolungare la situazione del conflitto. La sticomitia tragica non è propriamente azione, ma, confrontata con lo scontro fisico dei corpi, «sogno che rinvia l'azione e la ripercuote nelle profondità strane delle vite movimentate»²⁶. Questa ripercussione nel «profondo»

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

accade perché lo scambio verbale sostituisce lo *choc* del discredito alla ferita dei colpi, dunque non lascia affiorare la morte e la distruzione alla superficie, non fa coincidere la singolarità delle voci con la presenza della morte: rimette l'evento catastrofico alla semplice consumazione delle parole.

Lo spirito tragico «esprime nell'ordine delle parole i grandi sprechi di energia; è il potere che hanno le parole di evocare l'effusione, il dispendio smodato delle proprie forze». L'effusione tragica assume la «facoltà propria al disordine delle immagini di annientare l'insieme di segni che è la sfera dell'attività»²⁷. Il disconoscimento della tragedia fa girare a vuoto la macchina del senso: «la parola si rivolge ora da un uomo all'altro per presentare ciò che la eccede e ciò che eccede l'uomo. In questo modo è la parola che si sacrifica. Con questa parola enfatica e cerimoniale la tragedia conserva o inventa, conserva o inventa l'*ethos* secondo il quale, in mancanza del soccorso degli dèi o di ogni altro soccorso, rimane comunque una grandezza»²⁸.

È un dato di fatto che Bataille trovasse testimonianza di questo «disordine delle immagini» in modo precipuo nella letteratura del surrealismo, e forse solo in modo secondario, non altrettanto immediato, nei versi dei tragici greci. L'esempio privilegiato del «disordine delle immagini» rimane per Bataille quel *cavallo di burro* – cozzo violento di termini che non hanno affinità semantica e non appartengono a un contesto pragmatico comune, dunque destinato a distruggere il senso dell'enunciato – fatto più volte nella propria opera e che richiama subito alla mente le associazioni libere freudo-bretoniane, più che Eschilo o Sofocle. Ma lo stesso «disordine» è dato ritrovare nello scambio di battute della sticomitia, nelle libere maldicenze, anch'esse all'origine di una fuga cieca delle singolarità coinvolte verso il vertice dell'*inconnu*. In questo caso il disordine non è prodotto dall'accostamento incongruo delle immagini, ma dal discredito gettato sulla presenza altrui, dal precipizio al quale ciascuna singolarità espone l'apparire dell'altra. Diversamente da quello che accade negli esperimenti surrealistici e nel linguaggio dei sogni, nel caso della sticomitia e della maldicenza la morfologia delle cose può rimanere tale quale essa è; ad essere mandata in rovina è semmai la presentazione delle singolarità cosali ovvero individuali, il modo della loro esposizione le une alle altre. È, insomma, la forma stessa dell'esposizione riconoscente e dell'incontro che la sticomitia e la maldicenza contestano, non il contenuto particolare di volta in volta esposto. È dentro l'iniziale gesto di disponibilità all'incontro che l'insulto sticomitico porta disordine per, infine, distruggere la macchina del riconoscimento e interrompere le conversazioni che accreditano la «verità» dei partecipanti.

Bataille è appunto interessato all'educazione estetica che dalla tragedia si può ricavare, dunque al tipo d'esperienza che noi quotidianamente possiamo fare se prendiamo lo scambio tragico come modello di riferimento. La tragedia cui sta pensando Bataille non è in realtà neppure la tragedia attica purgata dai cori e dalle parti liriche e ridotta al suo midollo sticomitico. L'intenzione di Bataille è di usare la tragedia non come forma teatrale, ma come forma di vita: ripensare i tratti costitutivi della tragedia non così come ne può fare esperienza il filologo o lo studioso oppure lo spettatore greco, ma come colui la cui esistenza è diventata tragedia. Bataille non vuole far rivivere Eschilo o Sofocle o i sacerdoti dei misteri eleusini, ma Prometeo, Eteocle, Polinice. In altri termini: far

²⁷ G. Bataille, *L'esperienza interiore* (1943), Dedalo, Bari 2002, p. 265.

²⁸ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 63.

rivivere le vittime del sacrificio, non i preti che le sgozzano, coloro cui il terreno frana sotto i piedi e trovano in quest'angoscia un'ultima ragione di affermazione, le maschere sofferenti di Dioniso, insomma, non il pubblico che assiste dai gradini.

Bataille scavalca d'un sol passo la querelle sull'attualità o l'inattualità del tragico. La questione circa la «possibilità» ovvero l'«improbabilità», anticamente o modernamente, della tragedia è malposta: come si può sottomettere a questa domanda apparentemente così «radicale» ciò che denuncia apertamente di essere una forma dell'impossibile? L'*inconnu* circolante di cui è fatta la tragedia non è alcunché di «possibile» oppure di «antico» ovvero di «attuale», da recuperare o ripudiare, ma ciò che sta al fondo di tutti gli atti di rifiuto e dis-credito e che pure, per ciò stesso, diventa oggetto di affermazione. La tragedia non è un testo o una prassi estetica del passato da studiare oppure assimilare. La tragedia, per certi versi, non c'è e non c'è mai stata. Appunto perché il tragico non è una specie della rappresentazione, ma quella forma di vita che non è ancora comparsa sulla terra, né fra gli antichi, né fra i moderni, e che pure è stata anticipata nella tragedia attica, soprattutto nello scambio dialogico della sticomitia.

6. La comunità della tragedia

Lo scambio dialogico in cui le singolarità dell'esperienza si tolgono reciprocamente l'attributo della realtà, questo «palleggio» del niente che i dialoganti praticano rispedendo ogni volta al mittente le accuse ricevute, è un modo ch'essi hanno per mettere le mani ed esercitare una qualche forma di controllo sull'esperienza della distruzione, quella che alcuni – a quanto pare – invocano per uscire dalle secche dell'amministrazione totale dell'esistenza.

Bataille polemizza violentemente contro entrambe le soluzioni della crisi comunitaria. Tanto la fiducia acritica nel funzionamento dell'amministrazione politico-poliziesca, quanto l'attesa paradossalmente salvifica di una calamità vengono dichiarate insufficienti: «dietro alla facciata fatta di affermazioni di forza, di ragione e di cinismo, si apre il vuoto e ciò che persiste lascia un posto sempre maggiore alla sensazione che qualcosa manchi. [...] Dietro la facciata, innanzitutto, non c'è che la depressione nervosa, esplosioni violente e senza seguito, fantasticherie estetiche e chiacchiere». Bataille sembra voler stornare le accuse postume di wagnerismo e *cupio dissolvi*. Non è Bataille a essere «cupido d'abisso» e a invocare la catastrofe pur di uscire dalla situazione di stallo in cui si trova la società europea. Anzi, egli è perfettamente consapevole che ogni «irrazionale» *Nervenkest* o *Nervenpolitik* ha il medesimo potere di successo del chiacchiericcio professorale e delle vociferazioni politicanti, cioè nessuno, perché la sovra-eccitazione per il *nirvana* tedesco e fascista che si diffondeva nell'Europa degli anni Trenta altro non è che il desiderio inconfessato, il rovescio complementare della scrittura accademica e delle parole d'ordine della società omogenea: i sogni dei cattedratici, in fondo, sono sempre incubi di catastrofe, ed è vero che alcuni amministratori di grandi gruppi bancari di notte scrivono romanzi e poesie, nel vano tentativo di disfare la tela d'acciaio che tessono intorno al mondo quando è giorno.

L'oscurità assoluta della catastrofe eventuale, l'incombenza irresponsabile del *daimon*, l'intervento che plana dall'alto, è la pia (o blasfema) speranza che risponde *a parte objecti* alla fondazione mitologica e filosofica dell'esperienza *a parte subjecti* della quale ormai disperiamo. La tragedia cui pensa Bataille dovrà

avere una fisionomia inedita rispetto ad entrambi i corni della pseudo-alternativa. La tragedia non è né «antica» né «moderna». «Tragedia» è il tentativo di pensare una comunità nuova, e non spartisce né una supposta arcaicità «destinale» o greca, né il mito della modernità «responsabile». Bataille sente nostalgia per una comunità della tragedia, ma questa nostalgia non è «l'ansia di recuperare il mondo perduto»²⁹, non è una nostalgia per un *Vaterland*, la terra dei padri, un qualche passato arcaico, bensì per una mai-conosciuta terra dei figli³⁰. La tragedia è lo spazio dello sconosciuto *Kinderland*, dell'ignoto, del «futuro, la meravigliosa incognita [*inconnu*] del futuro»³¹. Quella di Bataille è la «grande nostalgia» di Zarathustra, la dolorosa mancanza che si prova per ciò che non è mai stato, come quando la fine di una storia d'amore ci fa rimpiangere non le gioie che abbiamo conosciuto insieme, ma quelle che avremmo potuto conoscere e che rimaniamo soli a immaginare: «la potenza è conferita al movimento e, quindi, quali che siano le numerose apparenze, strappata al passato, proiettata nelle forme apocalittiche del futuro»³².

Ciò che l'avvento della comunità tragica mette in gioco è dunque l'apocalissi dell'*inconnu*, la «scoperta» dell'ignoto. Il disordine della rappresentazione, la congestione (ciò che Bataille chiama anche la «contrazione») delle immagini, vanno «inventati» nella loro condizione di *inconnu*. Tragicamente il disordine non viene redento o fatto trahettare verso la conoscenza, ma neppure viene abbandonato a una condizione di ineffabilità mistica. L'*inconnu* viene «scoperto» in comune, viene comunicato nella sua sconosciutezza, e in questa comunicazione consiste la sua «scoperta». Esso affetta del proprio disordine i membri della comunità che si contagiano l'uno con l'altro dell'angoscia che accompagna la sua esperienza. L'ignoto del disordine rimane in questo modo ignoto, non viene gettata una luce nel corpo dell'ignoto perché esso trasformi il suo statuto in oggetto della conoscenza. Però esso viene «scoperto», vale a dire: il contagio dell'angoscia fa dilagare l'ignoto fra i membri della comunità, e questo dilagare è tutta la «chiarezza» comunicativa di cui possiamo fare esperienza quando abbiamo a che fare con l'ignoto. La comunicazione «scoprente» dell'*inconnu*, la spartizione comunitaria del disordine, prendono il posto di ogni programmatica «rivelazione» dell'ignoto o risoluzione del disordine emotivo nell'ordine dell'amministrazione omogenea. La circolazione del disordine *inconnu* che così si accende di un autonomo bagliore (la luce notturna della comunicazione) è la tragedia: «un legame di fraternità che può essere estraneo al legame di sangue e annodato fra uomini che decidono tra loro le necessarie consacrations; e l'oggetto della loro unione non ha per fine un'azione definita, ma l'esistenza stessa, L'ESISTENZA, CIOÈ LA TRAGEDIA»³³.

Bataille pensa a una comunità frutto di una «decisione», quindi sembra sottomettere l'esperienza della tragedia alla riuscita di un progetto. Salvo poi aggiungere subito che questo progetto è radicalmente in-sensato, cioè non può in alcun modo essere progettato, perché la sua realizzazione consiste semplicemente dell'atto di esistere-insieme, e in nient'altro: il tratto distintivo della comunità tragica sta appunto nella mancanza di un progetto, i suoi membri so-

²⁹ G. Bataille, *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 81.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 83

³¹ G. Bataille, *Nietzsche e i fascisti* (1937), in *La congiura sacra*, cit., p. 27.

³² *Id.*, *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 82.

³³ *Ibidem*.

no a tal punto sedotti dalla posta in gioco che non hanno il tempo di prendere in considerazione altre mete o interessi se non la loro esistenza ferita ed esposta, il che accade «ogni volta che un tragico disordine esige una decisione senza indugi»³⁴. L'*enjeu* della tragedia è quanto di più anti-teleologico si possa immaginare: l'esistenza di tutti e di ciascuno. Non, dunque, l'esistenza come dovrebbe essere. Ma neppure l'esistenza sottomessa alle esigenze rappresentative della presenza, dunque l'esistenza «come è». Semmai: l'esistenza come *non* è e come può continuare a essere: una convulsione contenta di se stessa, un movimento di frana che si comunica agli altri per contatto.

In realtà neppure il paradigma dialogico della sticomitia ovvero della libera maldicenza raffigura bene il funzionamento della tragedia: non si tratta infatti di togliere essere e sostanza all'essere degli altri aggredendoli. Sarà lo spettacolo della nostra rovina, piuttosto, a contagiare quelli che incontriamo. «Spettacolo» non vuol dire un «teatro» in cui ci sono degli attori e degli spettatori, ma una circolazione onnicoinvolgente dell'elemento tragico. La tragedia mai esistita, la tragedia del futuro, dell'*inconnu*, il disordine delle immagini, è ciò che si diffonde tra i membri. La comunità tragica diventa una «comunità della perdita» – come l'ha definita Roberto Esposito³⁵ – attraverso il contagio passivo dell'angoscia, non attraverso l'aggressione sticomitica o maldicente.

Il contagio «spettacolare» della tragedia è l'evento costitutivo di una comunità che spezza ogni legame già dato (il «sangue»), ogni solidarietà semplicemente funzionale (l'«amministrazione») e rimane allo stato «diffuso», rifiuta di precipitare in un'istituzione o, peggio, incarnarsi in un principio personale. È la negazione attiva di ogni forma di «cesarismo».

Infine, tenendo in nessun conto le possibilità di successo della democrazia liberale oppure del «movimento antifascista» che «appare come un vuoto coacervo, come una vasta decomposizione di uomini legati solo da un rifiuto», l'unico avversario credibile della marea nera e totalitaria che sta minacciando l'Europa diventa la comunità della tragedia.

ALL'UNITÀ CESAREA FONDATA SU UN CAPO, SI OPPONE LA COMUNITÀ LEGATA dall'immagine ASSILLANTE DI UNA TRAGEDIA. La vita esige uomini riuniti, e gli uomini sono riuniti solo da un capo o da una tragedia. Cercare la comunità umana senza testa è cercare la tragedia: la stessa messa a morte del capo è tragedia; rimane esigenza di tragedia. Una verità che muterà l'aspetto delle cose umane comincia qui: L'ELEMENTO EMOTIVO CHE DÀ UN VALORE ASSILLANTE ALL'ESISTENZA COMUNE È LA MORTE³⁶.

La comunità della tragedia consiste soltanto del movimento di scomparsa e rovina che i membri incontrandosi comunicano l'uno all'altro. Quella della tragedia è una comunità di morte, radicalmente antifunzionale (i suoi membri ripropongono l'uno all'altro in modo ossessivo il movimento di cui ogni esistenza si consuma) e acefalica, senza testa, non rappresentabile, non riassumibile in alcuna istituzione o realtà personale, perché si sforza di trattenere

³⁴ G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 60.

³⁵ Cfr. l'*Introduzione* di R. Esposito a *La congiura sacra*, cit., pp. xi-xxxvi.

³⁶ Id., *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 88.

il contagio comunicativo all'altezza della sua dimensione evenemenziale, senza sostantivizzarlo.

«Ciò a cui si pensa attualmente, se si parla di esistenza collettiva, è quanto di più povero si possa immaginare e nessuna rappresentazione può essere più sconcertante di quella che propone la morte come l'oggetto fondamentale dell'attività *comune* degli uomini, la morte e non il cibo o la produzione dei mezzi di produzione»³⁷. *Wovon lebt der Mensch?* Di che cosa vive l'uomo? si chiedeva Brecht. Non è necessariamente vero che *erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*. Sicuramente l'alimentazione è una gestualità antropologica più antica e importante rispetto all'etichetta borghese. Ma alla lunga l'assimilazione, l'ingestione, il dominio dell'ambiente esterno di cui è fatto il gesto alimentare – il principio economico –, se diventa l'unico fondamento re-ligante di una comunità, mette capo a qualcosa di peggiore – se possibile – dell'etichetta borghese, o meglio ne diventa una semplice premessa ovvero una conseguenza: l'organizzazione capillare della produzione e della spartizione dell'alimento celebra la «sussistenza» e l'incapacità di superamento caratteristica del *letzter Mensch*. La comunità della tragedia, invece, mette avanti l'atto espulsivo, incendiario e angosciato che supera la dominazione economico-punitivo-alimentare dell'ambiente e del prossimo.

Il vero gesto tragico, fondatore di comunità, è quello di Oreste in fuga dalle Erinni, che strappandosi un dito a morsi provoca «la rottura dell'omogeneità personale, la proiezione *fuori di sé* di una parte di se stesso»³⁸. L'eroe tragico batagliano è *O-reste*, la singolarità che porta inscritta nel nome quel resto ontologico = 0 cui l'esistenza, consumandosi, si avvicina liminarmente³⁹. L'automutilazione comunica l'angoscia della propria rovina agli altri. Oreste inaugura così una nuova pratica del sacrificio, sconosciuta ai moderni – che non conoscono più il sacrificio –, ma anche agli antichi che conoscono soltanto il sacrificio solidale con il mito, vale a dire un rito in cui il sacerdote si appropria in modo esclusivo della violenza che rovescia poi su una vittima. Oreste istituisce invece «un sacrificio in cui tutto è vittima»⁴⁰, un sacrificio senza sacrificatore, sacrificio tragico, e non più mitico: in esso non ci sono preti omicidi, vittime designate e un pubblico che assiste da lontano, ma l'angoscia si diffonde per contagio fra tutti i membri, re-ligandoli così in una nuova comunità, tenuta insieme dall'obbligo reciproco dello spettacolo rovinoso.

Ciò che dal punto di vista dello studio delle patologie è il gesto autofagico di un folle, diventa tragicamente un'espulsione di sé che deve essere raccolta da qualcun altro: è appunto l'attenzione altrui per la nostra angoscia a salvarla dalla cura psichiatrica e a restituirla alla comunità che sta così nascendo. Un'attenzione non, come quella del medico o del sacerdote, distaccata e oggettivante, ma partecipe, mimetica: quella, in fondo, che tutti noi ci auguriamo quando ci capita di soffrire. Il medico e il sacerdote «aiutano» il prossimo, ne fanno il proprio «paziente» o «seguace», cercano di non farlo soffrire più. Lo spettacolo della mutilazione, al contrario, viene subito raccolto da chi assiste:

³⁷ Ivi, p. 86.

³⁸ G. Bataille, *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent van Gogh* (1930), in *Critica dell'occhio*, cit., p. 71.

³⁹ Cerco di analizzare il significato della figura di Oreste attraverso la tragedia greca, Bataille e il romanzo contemporaneo in un libro di prossima pubblicazione, *La ruse de la nuit: Eschyle, Bataille, Littell*.

⁴⁰ G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 190.

questo rimbalzo dell'*inconnu*, del disordine dell'angoscia, su tutti i presenti, fa nascere la comunità della tragedia.

Ciò che suona poco familiare ai nostri orecchi è che il momento diffuso della *détresse* non è in alcun modo la premessa di un futuro an-estetizzato, la sincope cui prima o poi risponderà il *pleroma* di una rivelazione, l'avamposto che guarda a una terra utopica in cui il dolore è stato vinto e spunta l'alba cinguettante dell'ultimo Uomo: «nessuno pensa più», scrive Bataille, «che la realtà di una vita comune – che è quanto dire dell'esistenza umana – dipenda dall'assunzione comune dei territori notturni e di quella sorta di contrazione estatica che diffonde la morte»⁴¹. La tragedia *non* anticipa l'esistenza di una comunità organica, che impugna a se stessa, il cui cielo è sgombro dalle nuvole nere del destino, che sconfigge la morte. L'*inconnu* fatto circolare, la chiara notte dell'angoscia presa e data dall'uno all'altro, non è il momento preparatorio di una qualche redenzione, non è la tappa funzionale di un progetto politico. Nessun futuro dell'esistenza «sana» e «salva» è anticipato nel presente della catastrofe. La comunità della tragedia ha il solo scopo di *sollecitare* sempre di nuovo l'istante della rovina. L'esperienza tragica non «vince» la morte, né «fa vincere» la morte: essa è semplicemente lo scambio della morte tra i membri della comunità, il suo angoscioso passare di mano. Non c'è nessuna innocenza dell'origine da riscoprire teleologicamente: l'unica *chance* della comunità è di esaurire l'esperienza della rovina. Esistere esaurendosi, senza però arrivare al fondo dell'esaurimento, senza appropriarselo in modo definitivo ovvero mitico-veritativo è «ciò che respinge l'inerzia degli uomini che vivono oggi»⁴².

7. La comunicazione esplosiva

La volontà di *chance* comunica con la spartizione dell'angoscia fino quasi a confondersi. La costituzione di una comunità passa necessariamente attraverso l'esperienza della tragedia. Nella comunità della tragedia non c'è salvezza dal dolore, ma – ammesso che si possa dire così – salvezza nel dolore. Che poi in realtà non è neppure una «salvezza», perché non c'è nessuna «integrità» dell'esistenza da recuperare, né singolare, né collettiva: ciò che ci si scambia nella comunità è solo il movimento della rovina, lo spettacolo delle ferite.

La tragedia scansa la paradossale speranza suicidaria delle comunità i cui membri vogliono uscire dalla distretta aspettando la grande calamità «oggettiva», irresponsabile, da cui Bataille – a ragione – vedeva tentata l'Europa. Gettarsi a capofitto nell'avventura della distruzione è il rimedio peggiore del male, il rimedio fascista, dal quale noi oggi ci crediamo risparmiati una volta per tutte. Le ragioni di seduzione del fascismo stanno nel fatto ch'esso ha di nuovo fatto uso della morte per fondare la comunità – l'ultimo oggetto di censura e dimenticanza della nostra società sterilizzata, felice e americana è stato ricollocato violentemente al centro della *polis*:

Violenta riattivazione di un potere che dispera dei propri fondamenti razionali (le forme della rappresentazione, che si è svuotata di senso tra il XIX e il XX secolo), violenta riattivazione del sociale in una società che dispera della propria fondazione razionale e contrattuale, il fascismo è nonostante tutto l'unica forma seducente del potere: essa è

⁴¹ Id., *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 86.

⁴² *Ibidem*.

l'unica – almeno dopo Machiavelli – ad affermare se stessa in quanto tale, come sfida, in spregio a tutte le forme di «verità» politica. Accetta la sfida di farsi carico del potere fino alla morte (propria o altrui). [...] Il fascismo è dunque l'unica forma che è stata capace di riproporre il prestigio rituale della morte, ma [...] in modo postumo e posticcio, nella soperchieria e nella messa in scena⁴³.

Bataille era consapevole che «il movimento di disgregazione di questa massa può essere compensato solo in modo subdolamente lento da ciò che graviterà di nuovo intorno a figure di morte»⁴⁴ e comprende dunque, senza infingimenti, con la massima onestà, le ragioni di seduzione del fascismo. Ma il fascismo *non è* una comunità della tragedia. Il fascismo è semmai una mitologia della morte, il teatro della rovina, a tal punto ossessionato dall'incombenza della catastrofe da volerla anticipare e provocarla pur di non finirne vittima. «Fascismo», disse qualcuno che questa tentazione provò nel modo più radicale, Pierre Drieu La Rochelle, «è la paura che il mondo, da un momento all'altro, possa esplodere in centomila schegge». È per vincere la paura che il fascismo attiva il sistema di detonazione. Il fascismo rifiuta le verità fondative di un estenuato contrattualismo soltanto per proporre il mito della morte, per rinchiodare nel perimetro della verità ciò che si sottrae a ogni orizzonte veritativo e mitologico. La «dentezza» di cui parla Bataille è negata dal fascismo, che precipita l'evento della morte con una velocità assoluta. Il fascismo è la riappropriazione della catastrofe in quanto verità oggettiva, e realizza la comunità del suicidio, sogna la morte appropriata, fatta nostra. Questa è la «testa» del fascismo, ciò che segna la sua distanza da ogni comunità acefalica della tragedia: far rappareggiare in un atto la morte che circola allo stato diffuso. Il fascismo è pur sempre un progetto salvifico, il progetto di salvezza più paradossale: una strategia di vittoria sulla morte che vuole togliere la morte reificando la morte – perché la realizza, la iscrive violentemente nei corpi.

Gli «anni Trenta» sono appunto questo, soprattutto in Francia: il pericolo di un inarrestabile scivolamento delle istanze sovversive e problematiche della tragedia verso la soluzione fascista.

La tentazione fascista è dura a morire. Essa si ripresenta sotto tutte le forme nelle quali la comunicazione dell'angoscia si confonde con la distruzione, e l'unica sequela possibile dell'impossibile possibilità della morte diventa la sua realizzazione. È sottile il discrimine che tiene decisa l'esistenza angosciata della tragedia dal suicidio fascista: «che cos'altro potrebbe significare del resto il fatto che, per parecchi anni, alcuni degli uomini più dotati si sono adoperati a ridurre la propria intelligenza in pezzi [*briser en morceaux*], credendo con questo di far esplodere [*faire sauter en éclat*] l'intelligenza?»⁴⁵.

I saw the best minds of my generation destroyed by madness. Esiste un'intelligenza che non ha mai conosciuto il rischio dell'andare in pezzi, ciò che Bataille definisce «pedanteria intellettuale»: la cultura accademica e museale, salva nel *monumentum aere perennius* delle proprie scartoffie e fiera delle sue splendide bare. Esiste poi un'intelligenza che accetta l'*agon*, ama il rischio – quello di sfracellarsi inutilmente – e tenta di far esplodere tragicamente

⁴³ J. Baudrillard, *Oublier Foucault* (1977), Galilée, Paris 2004, pp. 84-85.

⁴⁴ G. Bataille, *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 88.

⁴⁵ Ivi, p. 89.

l'intelligenza. L'intelligenza può deflagrare, farsi «*volontà esplosiva [éclatante]*» che «restituisce alla terra la divina esattezza del sogno»⁴⁶. Ma può anche cancellarsi nell'idiozia, nell'abbruttimento, nel fascismo, nell'intossicazione, e senza nessuna contropartita.

L'intelligenza che esplode non è la stessa cosa dell'intelligenza che va in pezzi. Alcuni fra gli «uomini più dotati» hanno cercato di far esplodere l'intelligenza, ma in realtà si sono prestati a un lavoro di macelleria, fatto anzitutto su se stessi. L'intelligenza non l'hanno fatta «esplodere», l'hanno soltanto fatta «a tocchi», così come si fa con la *viande*, anche quella umana («*la femme vivante coupée en morceaux*»), di cui Bataille poté leggere ne *L'Œil de la police* del 1909, rivista che riferiva di fatti di cronaca nera enfatizzando i dettagli a carattere grandguignolesco). «*L'être atteint l'éclat aveuglant dans l'anéantissement tragique*»⁴⁷: l'esplosione cieca nessuno riesce a sopportarla da solo. Diventa generatrice di comunità soltanto se viene condivisa. La comunità della tragedia accade se riesce a sperimentare il movimento del disordine e dell'esplosione prima che le schegge volanti siano ricadute come cenere. Nasce così l'essere tragico, «dalla Terra lacerata dal fuoco del Cielo, nasce fulminato e per questo carico di quel fuoco del dominio che diviene il FUOCO DELLA TERRA»⁴⁸.

L'esistenza tragica non sostantivizza la verbalità evenemenziale del proprio *farsi a pezzi*. «Bisognerebbe saper far se stessi a pezzi [*se briser en morceaux*] e avvertire nel proprio corpo la follia del contorsionista»⁴⁹. L'esplosione viene sperimentata adeguatamente se viene fatta circolare, viene comunicata: la comunicazione è l'esplosione, la diffusione dell'esplosione tra le singolarità che se la scambiano. Il fascista suicidario s'immedesima precipitosamente nel fuoco che piomba dal cielo e per questo non ne fa esperienza alcuna: diventa fuoco di fuoco, fiamma nera che divora se stessa, appropriazione violenta della disperazione, corpo fatto a pezzi, abbruttimento dell'intelligenza, esperimento andato male.

In un manoscritto «indirizzato» a Jacques Prévert, composto probabilmente negli stessi anni in cui scriveva sulla tragedia, Bataille dice: «l'esistenza che abbiamo ricevuto è un'esistenza fatta a pezzi: da sola non riesce a raccogliere i propri frammenti»⁵⁰. Nessuno «spontaneismo» dell'esistenza è soddisfacente. L'esistenza abbandonata a se stessa, si sbriciola. Dobbiamo fare in modo che i pezzi esplosi stiano anche insieme, che non cadano come materia inorganica l'uno a fianco dell'altro, in una condizione d'assoluta indifferenza. Ma nessuno di noi è capace, da solo, di raccogliere i pezzi. Da solo posso tutt'al più decidere di fulminarmi le cervella, ed è quello che accade con il gigantesco autismo collettivo del fascismo. La tentazione suicidaria e implosiva è di mettere fine alla morte, di padroneggiarla totalmente e così chiudere nel cadavere e nella lapide l'esperienza aperta e infinita della rovina: «non c'è uno sbocco, una fine e la comunicazione dell'angoscia [...] non è una soluzione, ma l'introduzione e il mantenimento della lacerazione nel centro, nel cuore della

⁴⁶ Ivi, p. 84 (traduzione leggermente modificata).

⁴⁷ G. Bataille, *Il labirinto*, cit., p. 253.

⁴⁸ Id., *Cronaca nietzscheana*, cit., p. 84.

⁴⁹ Id., *Dossier de l'œil pinéal* (1930), in *Œuvres complètes t. II*, Gallimard, Paris 1970, p. 418

⁵⁰ Id., *Calaveras*, in *Œuvres complètes t. II*, cit., p. 407

città dell'uomo. [...] L'angoscia che tu non *comunichi* al tuo simile, tu in qualche modo la disprezzi e la maltratti»⁵¹.

Alla tentazione suicidaria e fascista Bataille oppone la comunicazione esplosiva della tragedia: il mio dolore è di tutti. Fino a che c'è l'esplosione c'è anche la comunicazione fra le parti: questa è la tragedia. I problemi, i drammi, i dubbi sul «che fare», cominciano quando il propellente dell'esplosione si è esaurito. Ma allora, si potrebbe dire, è troppo tardi. Non c'è niente da fare, se non ricorrere a qualche colla o supplemento poliziesco e politico-amministrativo che rimetta assieme i cocci.

I «pezzi» sono il precipitato triste dell'«esplosione» tragica: i pezzi ricadono gravitazionalmente dopo che l'esplosione li ha fatti volare. Lo spirito di gravità che fa ricadere i pezzi è la negazione esplicita del movimento libero con cui l'esplosione tiene insieme i frammenti volanti. Il problema, secondo Bataille, è che gli «uomini più dotati» fingono di fare a pezzi l'intelligenza, si atteggiavano ad abbruttiti, per – nelle loro intenzioni – farla esplodere. In realtà – come l'apprendista stregone – si mettono nel sacco da soli, finiscono per cadere nell'inganno che doveva ingannare gli altri: non sono riusciti a far deflagrare l'intelligenza e si devono accontentare del processo secondario, cioè dei resti di un'intelligenza morta. La maschera giocosa dell'abbruttimento è diventata per loro una triste realtà.

Impietositi e, in fondo, solidali con questo destino d'insuccesso, ci chiediamo: che cosa ha costretto le menti migliori di un'intera generazione ad atteggiarsi ad abbruttiti? Il fatto è che avevano paura di essere confusi cogli alfieri della «pedanteria intellettuale», e dunque hanno recitato questa partaccia, l'unica che sembrasse loro dignitosa. Infatti, che cosa c'è di più lontano da un professore di un abbruttito? Hanno cercato di far scendere nel pensiero il fuoco del cielo e hanno finito per schiantarsi sottoterra come vermi. Sono rimasti soli, e almeno in una certa misura hanno voluto esserlo: non hanno trovato la *chance* della comunicazione capace di far breccia nei cuori indifferenti di chi li circondava e far esplodere l'intelligenza collettiva. La comunicazione è diventata un compiaciuto strisciare e al posto della comunità tragica hanno messo su una conventicola (un salotto, un partito, una cellula terroristica, una casa editrice, ecc.).

L'intelligenza che vuole esplodere non può cominciare da altrove se non dalla materia incandescente della vita. Se questo non accade l'intelligenza diventa filosofia pedante, cioè una filosofia che non è filosofia, perché non accetta di misurarsi con la non-filosofia: «è abietto e vigliacco cercare di penetrare dentro la vita senza quell'incendio che arde dentro e che è la vita. È meglio per l'uomo farsi mutilare piuttosto che portare a spasso la sua curiosità compiaciuta e di costringere gli altri ad ascoltare i suoi discorsi da turista davanti a tutte le cose che richiedono invece il silenzio e il tremore»⁵².

Infrangersi sugli scogli della non-filosofia è un pericolo che Bataille ha sperimentato più volte su se stesso (*Le bleu du ciel*, 1935: «la mia esistenza cadeva a pezzi come materia in decomposizione»). Per altro – come ormai abbiamo capito – non si tratta soltanto di un problema «personale», ma dell'aporia di un'intera civiltà, e anzitutto dei suoi «intellettuali». In un'Europa ormai sull'orlo del baratro (siamo nel giugno del 1939) Bataille trovava ancora il coraggio di

⁵¹ Id., *Notes a L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes t. V*, Gallimard, Paris 1973, pp. 442-444.

⁵² Id., *Calaveras*, cit., p. 407.

pensare che «un uomo “vivo” immagina la morte come ciò che dà compimento alla vita: non la considera come una disgrazia»⁵³.

Come dice il Saint-Just messo da Bataille ad esergo della sua *Cronaca*: «*Il n'y a de circonstances difficiles que pour ceux qui reculent devant le tombeau*». La comunicazione e lo scambio sono la *chance* della morte e dell'angoscia: tra la morte subita, oppure indotta, comunque avente carattere suicidario, e la *chance* della comunità tragica c'è una differenza alle volte impercettibile, che è poi la medesima che corre tra l'abbruttimento, l'intelligenza fatta a pezzi, e la sua esplosione nell'evento della comunicazione.

⁵³ Id., *La menace de la guerre* (1939), in *Œuvres complètes t. I*, cit., p. 550.