

## *El gran teatro del mundo: il senso teatrale della metafisica schopenhaueriana.*

Marco Casucci

*The Great Theater of the World: The Theatrical sense of Schopenhauer's Metaphysics*

This essay aims at investigating the metaphorical and hermeneutical sense of theater in Schopenhauer metaphysics. In particular, the main work of Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, seems to have a peculiar structure that puts it in relationship with the hermeneutical structure of the theater itself, as it has been described by Gadamer's *Truth and Method*. Thus, by putting in relationship one of the play by Calderón de la Barca titled *El gran teatro del mundo*, this essay tries to outline the deep sense that theater has in Schopenhauer's philosophy, not only as a part of his aesthetic doctrine, but also as for his entire metaphysics.

*Keywords:* Metaphysics, Theater, World, Schopenhauer, Calderon de la Barca

\*\*\*

In uno dei suoi ultimi dialoghi con Frederich Hebbel riportato dallo Hübscher nei *Gespräche*, Schopenhauer così si riferiva ironicamente al suo tardivo successo:

«La mia attuale celebrità mi rende strano ai miei stessi occhi. Di certo vi sarà già capitato di vedere prima di una rappresentazione, quando il teatro diventa buio, un lampionario isolato ancora intento ad accendere le luci della ribalta, che fugge rapidamente dietro le quinte proprio mentre il sipario si sta alzando. Così io vedo me stesso; come un ritardatario, un superstite, all'inizio della commedia della mia celebrità»<sup>1</sup>

Così con una metafora teatrale Schopenhauer descriveva il suo tardivo riconoscimento da parte di una contemporaneità rispetto alla quale si era sempre posto come un "inattuale", a testimonianza di quel profondo rapporto che legava Schopenhauer al teatro non solo come forma artistica, ma anche e soprattutto

---

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, *Gespräche*, hrsg. von A. Hübscher, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971, p. 308, tr. it. in R. Safranski, *Schopenhauer e gli anni selvaggi della filosofia*, a cura di L. Crescenzi, TEA, Milano 2004, p. 508.

come metafora della vita. In questo passo emerge infatti il senso che lo Schopenhauer intendeva dare a tutta la sua vicenda filosofica, al suo modo di esperire il suo atteggiamento di pensiero, come qualcuno che si muove tra la luce e l'ombra: tra ciò che è palesemente visibile sulla scena e ciò che ne costituisce il *backstage*, il mondo che si cela dietro le quinte e che purtuttavia è presente e si fa sentire seppure sotto forma di un brusio indistinto. È la vita che si ritrae dalla scena offrendola nel suo splendore e tuttavia la sostiene e ne costituisce il terreno imprescindibile in cui essa affonda le proprie radici. Come scriveva già Hegel in uno dei suoi più noti aforismi «la nottola di Minerva spicca il volo sul far della sera» richiamando il pensiero ad uno stato di ultimità rispetto a cui la vita è già accaduta, lasciando al filosofo la sola possibilità di dipingere il “grigio su grigio” di una concettualità che mai potrà ripetere la pienezza della vita stessa. Allo stesso modo, Schopenhauer si attegga ironicamente come un lampionario che si ritrae per lasciare spazio alla scena consapevole della teatralità del gesto filosofico che sempre sottrae al piano della “rappresentazione” per accedere ad un livello nascosto, secondo una modalità del ritrarsi che è propria del gesto filosofico schopenhaueriano.

Infatti il teatro, come si cercherà di vedere in queste brevi pagine, per Schopenhauer non costituisce semplicemente una forma dell'espressione artistica così come viene descritta nelle pagine dedicate all'estetica nel *Mondo*, ma esso piuttosto “è mondo”, ovvero ci permette di accedere ad una struttura intrinseca dell'opera schopenhaueriana che travalica la sistematizzazione del teatro come semplice disciplina estetica. Come ben si sa infatti una delle problematiche più importanti relative al pensiero schopenhaueriano, e soprattutto in relazione al suo capolavoro, si costituisce intorno alla problematica relazione tra la volontà e la rappresentazione, dove l'una sembrerebbe essere l'opposto dell'altra e in cui si accentuerebbe sempre la scoperta dell'elemento irrazionale come aspetto primario dello schopenhauerismo, in contrapposizione alle filosofie idealiste che ruotano intorno alla primarietà della “ragione”. Ma in realtà il *Mondo* ha una struttura straordinariamente unitaria in cui il richiamarsi di volontà e rappresentazione non si dà separatamente ma si offre secondo una livellità, in virtù di cui sia la rappresentazione che la volontà si mostrano secondo modalità differenti.

In questo senso allora il *Mondo* può essere paragonato ad un *theatrum mundi* ad un luogo di manifestatività in cui il sorgere di rappresentazione e volontà non sono altro che l'esplicarsi, secondo modalità differenti, dello “stesso” ovvero del

“medesimo”. Il teatro del mondo diventa così la possibilità di lanciare un colpo di sonda nelle profondità di un’esperienza che si dà nel suo ritrarsi: tanto più ci si abbandona a questa “idea”, tanto più ciò che la scena ci offre sarà “vero” di una verità che però non si oggettiva, ma che piuttosto richiede il compimento di un rapporto imprescindibile tra l’osservatore, la *praxis* della scena ed infine il mondo “dietro le quinte”.

Una indicazione di questa dimensione universale della teatralità del mondo in Schopenhauer ce la potrà offrire una lettura di un’opera secondaria di Calderón de la Barca che Schopenhauer non cita mai direttamente, ma che forse può dare la traccia della direzione da seguire.

### 1. “El gran teatro del mundo”

Il testo di Calderón intitolato *El gran teatro del mundo* appartiene al genere degli *autos sacramentales*, un genere letterario di carattere religioso che aveva l’intento di edificare attraverso l’uso di figure allegoriche che recitavano sulla scena. Nel caso del dramma qui preso in considerazione ci sono precisamente le personificazioni dell’Autore (Dio), del mondo, un re, la prudenza, il ricco, il contadino, il povero, un bambino, la bellezza e la legge di grazia. Tutte queste figure si agitano appunto sulla scena del mondo, luogo di prova da parte dell’Autore, affinché le varie forme dell’umanità che vi si muovono siano messe in condizione di dare testimonianza della propria virtù dinanzi al Creatore, che così apre la scena chiedendo al mondo di fargli da “teatro”:

«Pues soy tu Autor y tu mi hechura eres,  
 hoy, de un concepto mío,  
 la ejecución a tus aplausos fío.  
 Una fiesta hacer quiero  
 a mi mismo poder, si considero  
 que sólo a ostentación de mi grandeza  
 fiestas hará la gran naturaleza;  
 y como siempre ha sido  
 lo que más ha alegrado y divertido  
 la representación bien aplaudida,  
 y es representación la humana vida,  
 una comedia sea  
 la que hoy el cielo en tu teatro vea.  
 Si soy Autor y si la fiesta es mía,

«Come tuo creatore, a te, fattura  
 mia, affido che sia data  
 esecuzione a un mio divisamento.  
 È una festa che voglio  
 allestire a me stesso, giacché tutto  
 fa Natura affinché la mia grandezza  
 sia manifesta; e se quel che più piace  
 è una commedia ben rappresentata  
 e l’umana vita uno spettacolo,  
 sia una commedia quanto  
 il cielo oggi vedrà nel tuo teatro.  
 Io l’Autore, le mie creature attori  
 che con stile adeguato  
 alle parti che assegnano sulla scena

por fuerza la ha de hacer mi compañía.  
 Y pues que yo escogí de los primeros  
 Los hombres, y ellos son mis  
 compañeros,  
 ellos, en el *teatro*  
*del mundo*, que contiene partes cuatro,  
 con estilo oportuno  
 han de representar. Yo a cada uno  
 el papel le dare que le convenga,  
 y porque en fiesta igual su parte tenga  
 el hermoso aparato  
 de aparencias, de trajes el ornato,  
 hoy prevenido quiero  
 que alegre, liberal y lisonjero,  
 fabriques aparencias,  
 que de dudas se pasen a evidencias.  
 Seremos, yo el Autor, en un instante,  
 tú el teatro, y el hombre el recitante».

del mondo sapran dare  
 vita. A ciascuno d'essi  
 darò il ruolo più adatto  
 e affinché nella festa abbiano parte  
 gli scenari, il vestiario,  
 quanto diletta l'occhio,  
 voglio che tu, con ridente lusinga,  
 mi fabbrichi parvenze  
 che abbian l'aspetto di verità.  
 Dell'opera così saremo, Autore  
 Io, tu il teatro, l'uomo chi vi recita»<sup>2</sup>.

Già da queste prime battute si vedono così emergere molti dei temi cari al pensiero schopenhaueriano. Ovviamente non sappiamo se il pensatore tedesco abbia avuto modo di leggere quest'opera di Calderón, probabilmente no visto che cita direttamente soltanto *La vida es sueño*, *El principe Constante*, e *Alcade di Zalamea*. In ogni caso la suggestione suscitata dal titolo dell'opera e la vicinanza di questo dramma in particolare con *La vida es sueño* ci portano nella prossimità di una considerazione meditante in cui si possono senz'altro rintracciare temi essenziali, come si è visto, non solo rispetto all'estetica schopenhaueriana, ma addirittura rispetto alla sua concezione del "mondo".

Ed in effetti quello che emerge da questi versi introduttivi è proprio il carattere "rappresentativo" di cui il "teatro del mondo" fa portatore. Con un'assonanza che travalica ogni influsso filologicamente constatabile si avverte proprio da questi versi iniziali quel senso del distacco da ogni forma di realismo grezzo che Calderón intende dare con la sua poesia drammatica. L'Autore chiede infatti al Mondo di offrire la rappresentazione di una commedia in cui l'uomo sia l'attore, il giocatore giocato e messo in gioco all'interno di una dimensione di parvenza, in cui la rappresentazione stessa mostri il carattere apparente del grande teatro del mondo.

<sup>2</sup> P. Calderón De La Barca, *Il gran teatro del mondo*, a cura di A. Baldissera e F. Tentori Montalto, Garzanti, Milano 2011, pp. 6-9.

Ed è così che il teatro del mondo si predispose alla grande rappresentazione di un ordine solo apparente, sempre rispondente a qualcosa di più alto che mai del tutto si mostra allo sguardo finito dell'uomo. Così il Mondo risponde al suo Autore:

«Autor generoso mío,  
a cuyo poder, a cuyo  
acento obedece todo,  
yo, *el gran teatro del mundo*,  
para que en mí representen  
los hombres, y cada uno  
halle en mí la prevención  
que le impone el papel suyo,  
como parte obedencial,  
–que solamente ejecuto  
Lo que ordenas, que aunque es mía  
La obra el milagro es tuyo –,  
primeramente porque es  
de más contento y más gusto  
no ver el tablado antes  
que esté el personaje a punto,  
lo tendré de un negro velo  
todo cubierto y oculto,  
que sea un caos donde estén  
los materiales confusos».

«Autore mio liberale  
al cui potere e accento  
deve ogni cosa obbedienza,  
io, *gran teatro del mondo*,  
perché vi possano gli uomini  
rappresentare e ciascuno  
trovi predisposto ciò  
ch'è necessario alla parte,  
obbediente (in quanto mero  
esecutore di ordini  
ché se pure è mia l'azione  
sei tu a compiere il miracolo),  
in primo luogo, poiché  
dà più piacere, più gusto  
non vedere il palcoscenico  
prima ch'entrino in scena gli attori, lo  
coprirò  
tutto con un velo nero,  
caos dove gli elementi  
stiano confusi, in disordine»<sup>3</sup>.

Anche in questa risposta del Mondo abbiamo senz'altro un'affinità col "sistema" schopenhaueriano in cui il mondo si presenta sotto due punti di vista differenti, a seconda che gli "attori" (il soggetto conoscente avrebbe detto Schopenhauer) siano presenti o meno sulla scena: da un lato il caos "dove gli elementi stanno in disordine" e dall'altro un ordine che viene portato dal "soggetto" ma che è solo un ordine apparente. In piena sintonia con il sistema schopenhaueriano del *Mondo come volontà e rappresentazione*, così, Calderón procede a mostrare le scene del mondo popolate dalla presenza dell'uomo e dalla sua vicenda civilizzatrice, ovvero la "storia" che solo apparentemente porta un "ordine" nel caos primigenio fino all'esigenza finale di una rivelazione (di una *apokalypsis*) che però non si può affatto esprimere verbalmente e che rimane in sospeso, lasciando la parola all'unico vero ordine del mondo che è quello del succedersi ineluttabile della vita e della morte:

---

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

«Y pues que ya he prevenido  
 Quanto al teatro, presume  
 Que está todo ahora; quanto  
 Al vestuario, no dudo  
 Que allá en tu mente le tienes,  
 pues allá en tu mente juntos,  
 antes de nacer, los hombres  
 tienen los aplausos suyos.  
 Y para que, desde Ti,  
 a representar al mundo  
 salgan y vuelvan a entrarse,  
 ya previno mi discurso  
 dos puertas: *la una es la cuna  
 y la otra es el sepulcro*».

«Questo è quel che ho predisposto  
 per il teatro; non manca  
 che il vestiario, ma son certo  
 che l'hai in mente, come tutto  
 quello che concerne gli uomini,  
 prima ancora che abbian vita.  
 E perché entrino in scena  
 e ne escano, ho pensato  
 di preparare due porte:  
*una è quella della culla,  
 l'altra sarà della tomba*»<sup>4</sup>.

La panoramica del mondo nel suo strutturarsi delle vicende storiche così è contenuta, nonostante la fortissima tensione teologica che ispira inevitabilmente queste pagine del dramma religioso di Calderón, tra due estremi che non lasciano tanta speranza. Le tre ere che il mondo intende manifestare – quella dello stato di natura, della legge e infine quella della grazia –, sono infatti contenute tra il caos originario e la morte. Questo aspetto, forse non immediatamente evidente nel testo Calderóniano, costituisce tuttavia uno snodo esistenziale primario che lo congiunge profondamente con la metafisica schopenhaueriana. Non si tratta infatti di sottolineare semplicemente il tono marcatamente pessimista tanto della poetica di Calderón, quanto della filosofia Schopenhaueriana. Fare un'affermazione di questo tipo significa infatti depotenziare in maniera radicale il portato metafisico di entrambi, banalizzandone il contenuto. Quello che bisogna piuttosto mettere in evidenza è la risonanza profonda che queste affermazioni hanno rispetto al ritrarsi che è proprio del visibile nell'invisibile che appartiene proprio al senso "apparente" della "rappresentazione" tanto in Calderón che in Schopenhauer.

La stessa storia sacra è esposta a questo carattere rappresentativo. Il fatto che Calderón la colga inserendola tra i poli del caos e della morte è indicativo di un'esigenza di radicalità che va molto oltre il senso parenetico e moralizzante del suo teatro. Questo aspetto è stato così ben colto da Schopenhauer nel *Mondo* che

---

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

può essere anch'esso banalmente ridotto ad un'“operetta morale”. Ma sappiamo bene, questo anche nel nostro Leopardi, che non si tratta di una semplice forma di pessimismo, quanto piuttosto di quel “sentimento tragico della vita” che De Unamuno individuerà proprio anche attraverso un confronto serrato con lo schopenhauerismo. È infatti solo a partire dall'esperienza del distacco da ogni illusione e da ogni “apparenza” che può tornare a manifestarsi l'essenziale. Così è il valore stesso del “sacro” in Calderón, allo stesso modo che per l'idea in Schopenhauer e quindi per la stessa arte, che è chiamata a riverberarsi oltre la semplice dottrina estetica.

Proprio per questo ora si passerà ad analizzare alcune aporie del pensiero di Schopenhauer per cercare di vedere come queste possano essere ricollocate e ripensate in maniera più approfondita e produttiva sul piano speculativo, proprio grazie alla metafora del “gran teatro del mondo”.

## 2. Le aporie del Mondo e “il gran teatro del mondo”

Che il capolavoro schopenhaueriano sia segnato da numerose aporie è un dato che salta agli occhi anche del lettore meno esperto. Forse si potrebbe dire è proprio questo aspetto che cattura l'attenzione dello studioso che inevitabilmente finisce per appassionarsi al gioco delle aporie schopenhaueriane seguendo il labirinto del pensatore ed approfondendo il senso esperienziale dell'opera. Che in effetti si tratti di un'esperienza del pensare, Schopenhauer lo mette chiaramente per scritto proprio nel *Mondo* quando in più passi si sforza di ribadire il carattere antimetafisico della sua opera. Questa antimetafisicità, che poi è storicamente una forma di anti idealismo, non è tuttavia solo una veste polemica che l'eremita di Francoforte intende dare al suo scritto; piuttosto si tratta di cogliere appunto il senso di una filosofia che sempre di più vuole recuperare l'aspetto di esperienza concreta rispetto all'astrattezza dei grandi sistemi filosofici dell'idealismo che si muovevano forse troppo liberamente nell'ambito di una concettualità sganciata da un piano che forse non si sbaglierà a definire “esistenziale”.

In questa prospettiva il percorso del *Mondo* attraversa almeno tre aporie fondamentali: la prima che è senza dubbio la più evidente consiste proprio nella cosiddetta “negazione della volontà” che chiude l'opera, mettendo così in discussione radicalmente tutto il “contenuto” del testo; una seconda ad essa coordinata e subordinata che consiste nella dimensione rappresentativa dell'idea

intesa come “oggettività della volontà”; ed una terza inerente allo statuto del tempo, in relazione alla determinazione del principio della “volontà di vivere”.

Nel primo caso, come si è appena evidenziato, si tratta sicuramente della macro-aporìa per eccellenza del *Mondo*. In effetti risulta contraddittorio assolutamente che l’opera dedicata a *Il mondo come volontà e rappresentazione*, interamente spesa per “dimostrare” il primato della volontà su ogni forma di rappresentazione, si concluda con una negazione di quella stessa volontà che era stata elevata a principio metafisico del mondo. Ciò che si affaccia sulla soglia di questo pensiero estremo è appunto il fatto che il “mondo” stesso sia un luogo di negatività in cui l’elemento “principiale” della volontà non è altro che il ritrarsi del mondo medesimo in una sfera di negatività che costituisce l’annuncio di qualcos’altro. In questo senso non si può pensare la volontà senza pensare la sua negazione, ed in questo senso non si può pensare il mondo se non nella sua sempre ritraentesi manifestazione. Ma dire negazione per Schopenhauer non significa mai, si sa bene, affermare un nulla assoluto, quanto piuttosto indicare una soglia, al di là della quale si dischiudono altre possibilità per il linguaggio di dire ciò che filosoficamente non può essere detto. Sulla soglia Schopenhauer accoglie così il linguaggio della mistica come luogo di illuminazione ulteriormente aperto e dischiuso oltre la notte solo apparente della negazione della volontà. Notte apparente perché sempre rischiarata dal lume che la trascende e che la rende tale solo in un suo momentaneo occultamento. Così il mondo è “teatro”, luogo di manifestazione delle vicende umane e mondane il cui ritrarsi nella condizione caotica del “dietro le quinte” (ovvero la volontà) non ci priva mai della possibilità di accogliere il teatro nella sua manifestatività che poi altro non è che la sua “idealità”, ovvero il suo offrirsi in una luce che già da sempre risplende oltre la teatralità stessa infondendola di un senso che la trascende e la rende “bella”.

Ed è forse questo il punto che ci conduce a stretto contatto con la seconda aporia, quella inerente all’idea. In effetti su questo punto diventa ancora più delicato il problema del rapporto tra rappresentazione, idea e volontà. Il problema, come è stato ampiamente dimostrato, consiste propriamente nello statuto ambiguo dell’idea nel *Mondo* che si posizionerebbe a “metà strada” tra la rappresentazione e la volontà come una sorta di visione sovratemporale della volontà che crea un corto circuito all’interno della scrittura schopenhaueriana. Per comprendere al meglio questa aporia è necessario sempre gettare uno sguardo agli *Scritti giovanili* di Schopenhauer che, almeno fino al 1814 pongono l’idea come



l'unico vero "oggetto metafisico" della "migliore coscienza", relegando invece la "volontà" al livello scaduto della "coscienza empirica". In questi appunti preparatori al *Mondo* è infatti possibile scorgere una metamorfosi dell'idea, che progressivamente passa dall'essere un contenuto intuitivo puro del grado più elevato di coscienza fino a diventare un "problema" di natura "logico-metafisica" da subordinare alla volontà di vivere come sua "prima oggettivazione". Ed è proprio qui che si consuma un "delitto imperfetto", perché nella stessa scrittura del *Mondo* l'idea oscilla ostinatamente tra l'essere una sorta di rappresentazione potenziata (ad es. una "forza naturale" o un "legame chimico") ovvero qualcosa che mostra il potere negativo-attrattivo della volontà di vivere, e qualcosa di assolutamente "in sé", separato dal mondo pur essendo del mondo – testimonianza di una luce "altra" che in qualsiasi momento può penetrare la trama dell'illusione e manifestare un altro modo di essere. È questa la "lotta" interna a tutto il terzo libro del *Mondo*, è la trama dell'estetica schopenhaueriana, drammaticamente tesa tra l'accesso entusiasta ad un livello di "migliore coscienza" in cui la bellezza si manifesta in tutta la sua prorompente intuitività, e la rinuncia che si rende necessaria proprio per lo stesso carattere destabilizzante rispetto ad un ordine che a fatica l'autore cerca di immettere nella sua opera. Si ripensi a tale proposito alla tragica immagine della Santa Cecilia di Raffaello che chiude le considerazioni del terzo libro: una figura artistica che viene interpretata da Schopenhauer come un invito ad abbandonare "i giochi" per dedicarsi alle "cose serie".

Anche in questo caso la dimensione teatrale appartiene all'estetica schopenhaueriana andando a mettere in evidenza quell'offrirsi della sottrazione che è proprio dell'idealità dell'opera d'arte. Essa si manifesta sottraendosi, mostra sempre in sé una "differenza ontologica" trasformando dinamicamente il proprio contenuto. La stessa scelta di Schopenhauer di affidare ad un'opera d'arte la necessità di un oltrepassamento dell'arte medesima costituisce un movimento disorientante che richiede una riattivazione continua della nostra capacità di orientamento nel senso del testo. Proprio in questo senso, si avrà modo di vedere, la teatralità del *Mondo* schopenhaueriano costituirà una chiave di accesso ad una proto-ermeneutica filosofica.

Ma veniamo infine alla terza aporia, anch'essa in connessione con le due precedenti perché permette di riprendere il tema della volontà su di un piano differente rispetto a quello metafisico che ci presenta Schopenhauer. Anche in

questo caso c'è un testo sotto il testo che lavora all'interno dell'opera di Schopenhauer e che ci consente di reinterpretarla continuamente quasi che in essa ci fosse data la possibilità di rileggerci innumerevoli volte proprio come il personaggio di una *pièce* teatrale.

La questione qui riguarda il rapporto tra tempo e volontà che solo apparentemente costituiscono due piani metafisicamente distinti. Certamente Schopenhauer tende a separare tempo e volontà facendo del tempo il luogo dell'apparenza e dell'illusione, la prima forma, il "basso fondamentale" del principio di ragione, rispetto a cui la volontà si staglia come la vera e propria cosa in sé kantiana. Tuttavia anche in questo caso questa distinzione non è indenne da aporeticità proprio perché da un lato non si dà "conoscenza" della volontà se non attraverso il tempo, attraverso cioè il "senso interno" secondo un "*in te ipsum redi*" agostiniano riletto in chiave esistenziale; e dall'altro la volontà non può essere colta mai come alcunché di stabile, ma semmai sempre come un divenire caotico e incessante sempre caratterizzato da un conflitto incessante, in altre parole a quel *aei gignomenon men oudepote de on* platonico che è l'essenza stessa del "divenire". Anche in questo caso si può dire che Schopenhauer accede a due livelli di temporalità distinti, uno costituito illusoriamente intorno alla misurabilità del tempo secondo il prima ed il poi, l'altro determinantesi in una durata tesa tra la *genesis* e la *phthorà* dell'essente. Ma in ogni caso tempo e volontà sono sempre imprescindibilmente connessi tra di loro.

D'altronde è questo propriamente l'effetto della "liberazione" operata da Schopenhauer della forma pura del tempo dalla causalità. Si può dire che questa è una delle operazioni filosoficamente più rilevanti dello schopenhauerismo: aver messo in evidenza l'indipendenza del tempo rispetto alla causalità ha permesso di porre le basi per il ritorno in auge dell'eventualità tragica del divenire rispetto alle forme causalmente ordinate della successione temporale proprie della dimensione calcolante e rappresentativa. In questo senso il pensiero di Schopenhauer non potrà mai essere tacciato di essere un mero "pessimismo", proprio perché le sue analisi inerenti alla critica della connessione tra tempo e causalità in Kant offrono un primo approccio ad una tematica che diventerà sempre più rilevante nel pensiero occidentale, su di una linea che attraverso Nietzsche si muove in direzione della *Existenzphilosophie* e della ontologia fondamentale.

Ed anche in questo caso il contatto tra la dimensione teatrale del *Mondo* e la temporalità emerge forse proprio andando a rimarcare il carattere ermeneutico del

pensiero schopenhaueriano. Tutto ciò mostra infatti che il prodursi del senso è dinamico e tensivo e che la stessa eternità dell'idea che si riverbera nell'oggetto dell'arte non può che essere tale. Altrimenti non potremmo trovare al culmine dell'estetica schopenhaueriana proprio quelle arti "tensive" per eccellenza quali sono il teatro tragico e la musica. Qui Schopenhauer ha solo superficialmente buon gioco a fare del teatro tragico e della musica due "oggettività" della volontà in sé. Certo il mostrarsi nella tragedia e nella musica di quella tensione propria del carattere vitale umano intriso di passioni distruttive non può che rinviare a quella volontà di vivere che, palesandosi, attende il suo acquietamento definitivo nella *noluntas* liberatrice. Tuttavia, all'estremo di questo gesto di immediata identificazione si mostra da subito lo scarto, sicuramente avvertito da Nietzsche, tra la tragicità la tensionalità manifestata tanto dalla musica che della tragedia, e la loro inequivocabile "bellezza" in cui già si annuncia qualcosa che, pur ritraendosi nell'oscuro oceano delle passioni, può già a buon grado affermarsi come quel "vero e certo evangelo" richiesto da Schopenhauer a coronamento della *noluntas*.

### 3. *Teatralità del mondo ed ermeneuticità dell'esperienza*

Veniamo dunque a cercare di trarre le dovute conclusioni al termine di questo percorso qui delineatosi in quella che sicuramente può essere definita la dimensione teatrale del mondo nel pensiero schopenhaueriano. Effettivamente questa prospettiva si presta ad una presa di coscienza multidimensionale che rinvia sicuramente a quell'uso che dell'esperienza teatrale viene fatto da Gadamer in *Verità e metodo* proprio per introdurre all'esperienza ermeneutica. Nel capolavoro gadameriano, infatti, è possibile cogliere proprio nel teatro quella dimensione esperienziale in cui viene a maturazione la struttura ermeneutica del gioco estetico. Rifacendosi alla teoria aristotelica della tragedia, Gadamer fa notare come sia fondamentale il fatto che in essa sia compreso anche lo spettatore come parte fondamentale della "rappresentazione": «Nella sua famosa definizione della tragedia, Aristotele ha dato un'indicazione decisiva per il problema del modo d'essere estetico nel senso in cui noi abbiamo cominciato ad affrontarlo, in quanto ha incluso nella determinazione dell'essenza della tragedia *l'effetto sullo spettatore*»<sup>5</sup>. Con questa affermazione Gadamer intende così evidenziare il ruolo della cosiddetta "quarta parete" che costituisce un momento fondamentale per il

<sup>5</sup> H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1994, p. 163.

gioco della rappresentazione estetica. Il coinvolgimento dello spettatore sta in fatti a significare quel versante di “passività” che consente al gioco di far presa sullo spettatore prendendolo dentro la rete rappresentativa secondo una modalità che rompe definitivamente con la relazione monodirezionale impostata nella dimensione delle scienze metodiche tra soggetto e oggetto. In questo senso l’esperienza propria della tragedia risponde all’esigenza di un approfondimento esistenziale che si attua nello spettatore che viene messo nella condizione di «approfondire la sua *continuità con se stesso*» che è in grado di riconnetterlo col proprio mondo in una presa di coscienza in grado di riorientarlo radicalmente: «La mestizia tragica – prosegue Gadamer – scaturisce dalla presa di coscienza di sé che lo spettatore opera. Nell’evento tragico egli ritrova se stesso, poiché ciò che in esso gli si fa incontro è il suo mondo come egli lo conosce nella propria tradizione religiosa o storica»<sup>6</sup>; ma non solo, visto e considerato che Gadamer ammette l’universalità che il ruolo della tragedia riveste nel mondo culturale non solo antico, ma anche moderno e contemporaneo. In altre parole la tragedia è in grado di riorientare il nostro rapporto col mondo secondo una modalità ermeneutica che manifesta la nostra struttura duplice, propria di un esserci che allo stesso tempo sta “dentro” e “fuori” il mondo stesso.

Ora, che cosa ha in comune questa lettura ermeneutica del fenomeno tragico con la “teatralità” del *Mondo* in Schopenhauer? Verrebbe da rispondere col motto che gli ateniesi formulavano a proposito degli agoni tragici: «*Ouden pros ton Dionyson*»... “nulla a che fare con Dioniso”, ovvero: “tutto a che fare con Dioniso”!

In effetti le due prospettive apparentemente sono quanto mai distanti e si muovono a partire da presupposti teoretici radicalmente differenti. Eppure la prospettiva in cui si iscrive la dimensione de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, pur affrontando la teoria estetica del teatro nell’ambito di una rigida classificazione della forme d’arte, tuttavia risulta insoddisfacente al lettore che, profondamente coinvolto dall’orizzonte complessivo dell’opera schopenhaueriana, non può non cogliere la profonda tragicità che l’attraversa. In questo senso non si può quindi escludere che lo sguardo schopenhaueriano sul “mondo/*Mondo*” non sia propriamente quello di uno spettatore allo stesso tempo distaccato e coinvolto rispetto ad esso stesso.

Il *gran teatro del mundo* viene così ad essere il luogo di un’esperienza ermeneutico-esistenziale in cui le cosiddette “aporie” precedentemente

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 166.

evidenziate non sono altro che “luoghi” di emersione di un significato sempre eccedente la misura del “detto”, in direzione di un “non-detto” che fa da sfondo all’esperienza del pensare che nel capolavoro schopenhaueriano si manifesta.

Le aporie precedentemente evidenziate stanno propriamente a mostrare lo scarto sussistente tra una metafisica sostanzialista, purtroppo ancora perdurante come limite nel linguaggio schopenhaueriano, e l’accesso ad un livello di esperienza ulteriore in cui il pensare stesso si trasfigura in altro: non più sguardo oggettivante sul mondo, quanto piuttosto pieno attraversamento esperienziale dello stesso in un coinvolgimento che, anche in questo caso, non esiterei a definire tragico.

Quello che d’altronde Schopenhauer fa con il teatro è in effetti, una sorta di “metateatro”, un teatro nel teatro. Perché esso è sì una parte della trattazione dell’estetica, ma anche e soprattutto uno dei grandi *leitmotiv* che accompagnano tutta l’opera. Le citazioni calderoniane in particolare abbondano soprattutto in luoghi del testo schopenhaueriano che nulla hanno a che vedere con l’analisi dell’estetica, in cui l’oggetto limitato non fa altro che rinviare ad un contesto ben più ampio in cui il “grande teatro del mondo” non può che palesarsi.

Concludendo, quindi, la dimensione propria della teatralità in Schopenhauer si costituisce intorno a questa duplicità di livelli entro cui è possibile comprendere la sua opera: da un lato una “metafisica della volontà”, come tale stigmatizzabile proprio in virtù del suo sforzo (vano) di identificare nella volontà l’essenza del mondo, la cosa in sé kantiana. Sforzo vano, appunto, su cui ritorna la stessa *noluntas*, emendando radicalmente i propositi apparenti dell’opera. Da un altro lato, sguardo sul mondo secondo una modalità che è allo stesso tempo distaccata e coinvolgente, esattamente come uno spettacolo teatrale.

In questo senso la stessa struttura del mondo “come volontà e rappresentazione” si offre ad una teatralizzazione: da un lato la “rappresentazione” ordinata e scandita dei ruoli, dei personaggi e delle vicende, dall’altro lo “sfondo” della volontà, ciò che si agita “dietro le quinte” del mondo medesimo e che deve da ultimo cedere il passo alla transitorietà di un tempo che si conclude necessariamente con la sua “fine”, di cui la *noluntas* giunge ad essere il coronamento.

«Corta fue la comedia! Pero cuando  
no lo fue la comedia desta vida,  
y más para el que está considerando

«Breve è stata la recita, e così  
è sempre la commedia della vita,  
tanto più per chi sa considerare

que toda es una entrada, una salida?  
Ya todos el teatro van dejando,  
a su primer materia reducida  
la forma que tuvieron y gozaron;  
polvo salgan de mí, pues polvo  
entraron»

che tutto a questo mondo è entrarvi e  
uscirne.  
Ecco che tutti lasciano il teatro,  
ridotta alla materia originaria  
la forma che indossarono o godettero.  
Fatti di polvere, tornino polvere»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> P. Calderón de la Barca, *Il gran teatro del mondo*, cit., pp. 96-97.