



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Filosofia della società, dell'arte e della comunicazione**

Tesi di Laurea

**Eschilo ed Euripide:
tra ontologia e non filosofia**

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Relatore
Ch. Prof. Giorgio Brianese**

**Laureando
Valentina Varin
Matricola 822085**

**Anno Accademico
2013 / 2014**

Prima parte: Severino e la tragedia

1. L'angoscia come pensiero folle
 - 1.1. La concezione del dolore
 - 1.2. Agamennone vv. 101-106
 - 1.3. Le supplici vv. 85-90
 - 1.4. L'Inno a Zeus
 - 1.4.1. L'epistème
 - 1.4.2. La via della saggezza
 - 1.5. Il δεινόν nelle Eumenidi
 - 1.6. Prometeo e la τέχνη
 - 1.6.1. La struttura dell'Inno a Zeus nel Prometeo
 - 1.6.2. Prometeo ambivalente
 - 1.6.3. La liberazione di Prometeo
2. Tracce di Parmenide in Eschilo
3. Eschilo e l'origine della ragione

Seconda Parte: Nietzsche e la tragedia

1. Apollineo e Dionisiaco
 - 1.1. L'uomo Apollineo
 - 1.2. L'uomo dionisiaco
 - 1.3. Radice comune di apollineo e dionisiaco
 - 1.4. Equilibrio di apollineo e dionisiaco nella tragedia
2. Alle origini della tragedia: il coro
 - 2.1. Il coro nella tragedia di Eschilo e Sofocle
 - 2.2. Il coro nella tragedia di Euripide
3. Euripide e la tragedia attica
 - 3.1. Dall'uomo del mito all'uomo teoretico
4. La concezione del dolore

Terza Parte: Euripide e la non filosofia

1. La concezione della tragedia nella Grecia antica
 - 1.1. Platone e la distinzione tra poesia e filosofia
 - 1.2. Aristotele: arte mimetica e catarsi tragica
2. Euripide: il dolore senza rimedio
 - 2.1. Eracle e la follia
 - 2.1.1. *Il tema della morte*
 - 2.1.2. *Mondo divino e mondo umano*
 - 2.1.3. *Eracle: da eroe a uomo*
 - 2.1.4. *Il dolore e la follia*
 - 2.1.5. *ὑβρις e δίκη*
 - 2.2. La vendetta di Medea
 - 2.2.1. *Il dolore folle*
 - 2.2.2. *Sofferenza e conoscenza*
 - 2.2.3. *La mancata catarsi*
 - 2.3. Fuggire la morte
 - 2.3.1. *La fuga dalla morte come rimedio apparente*
 - 2.3.2. *Alceste è l'unico personaggio filosofico?*
 - 2.4. Ecuba e il dolore
 - 2.4.1. *La morte e la precarietà della vita*
 - 2.4.2. *δίκη e vendetta*
 - 2.4.3. *Il dolore e la vendetta come rimedio*
 - 2.5. L'ebbrezza come rimedio al dolore
 - 2.5.1. *Il culto di Dioniso e il sommo rimedio*
 - 2.5.2. *Dolore e follia*

Conclusioni

Prima parte: Severino e la tragedia

“Si ignora anche la grandezza filosofica di Eschilo.

E la cosa è anche più grave. Insieme a pochi altri,
egli apre il cammino dell’Occidente.”

(E. Severino, *Il nulla e la poesia*)

Per Emanuele Severino tutta la storia dell’Occidente è storia del nichilismo, inteso come la persuasione inconscia che l’essere sia nulla. Il pensiero Occidentale di stampo nichilista non ha affermato mai in modo palese l’identificazione dell’essere con il suo opposto, con il non essere, eppure questa identificazione il nichilismo è costretto ad ammetterla, in modo implicito, nel divenire, inteso come evidenza originaria, e tale della tecnica, dell’ $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$, dell’ arte e della poesia, sono l’espressione di questa folle identità: assumendo come vera l’identificazione nichilista tra essere e non essere, sia nell’ambito del quotidiano, dunque nel divenire, sia nell’ambito dell’arte e della tecnica, sembra quasi che ogni cosa corra incontro all’annientamento, al nulla. Secondo la concezione strettamente nichilista, ogni cosa si genera dal nulla entrando nell’essere, che è una parentesi breve in cui le cose appaiono come esistenti, per poi inabissarsi nuovamente nel nulla. L’Occidente contemporaneo, nel suo multiforme sviluppo, si radica in questa visione, che non è quella dell’eternità dell’essere in cui tutto appare e scompare, bensì è un’intermittenza di essere e non essere, che coesistono, Dall’arte alla tecnica tutto è intriso di non essere, ogni cosa viene creata già con l’obiettivo che non dovrà essere più.

La storia dell’Occidente non è altro che il percorso della notte di cui parla Parmenide¹, la via del non-essere, dell’errore, l’unica via percorsa in tutti questi secoli, che sfocia, al suo

¹ Parmenide, *Poema sulla natura*, trad. it. G. Reale, Bompiani, Milano 2001

culmine, nella nostra epoca contemporanea. Nel corso di tutta la storia dell'Occidente l'*epistème* si è sia contrapposta al divenire, sia ha trovato delle giustificazioni ad esso, ma solo nella contemporaneità questo sapere, inteso come immutabile, va incontro al suo tramonto definitivo, in quanto il divenire nichilistico è di per sé evidente e diventa l'unica verità. La nostra epoca e l'Occidente stesso diventano il tempo e la terra in cui si svolge il tramonto definitivo degli immutabili secondo Nietzsche, e la tecnica stessa favorisce questo tramonto, perché esprime pienamente la tendenza del divenire nichilistico che annienta e porta tutto a non essere più: la tecnica è divenire puro proprio perché si adatta a tutti i mutamenti del divenire. Per sua struttura non le è permesso radicarsi su un fondamento stabile, il quale però comporta per la stessa tecnica un dominio su tutto l'essente. Sciolto da qualsiasi legame la tecnica diventa la struttura per eccellenza, in quanto si conforma ai continui e svariati mutamenti del divenire, quel divenire che per tutta la storia dell'Occidente rimane l'evidenza assoluta della realtà. Questa continua ed inesorabile purificazione del divenire dall'eterno trascendente, e quindi dall'*epistème*, la troviamo compiutamente espressa nella storia del concetto di *poiesis*, la quale è fondamento stesso dell'arte. La *poiesis* è il produrre in quanto tale, il portare fuori qualcosa nell'apparire. All'epoca dei greci la *poiesis* era possibile solo in quanto sapere mimetico o di imitazione, che trova il suo fondamento nella verità immutabile dell'essere, come accade per le idee platoniche, e ha mantenuto la sua struttura imitativa lungo tutta la storia dell'Occidente. Pertanto si può dire che la *poiesis* abbia un referente ultimo che è la verità immutabile, ma questa verità, con gli altri immutabili, deve al tramontare in modo definitivo. Con questo tramonto la *poiesis* deve aderire esclusivamente al divenire nichilistico, deve diventare essa stessa divenire nichilistico e senza una meta ultima. Questa sua completa aderenza al divenire nichilistico ha reso possibile l'arte contemporanea, che ha sgretolato i principi millenari dell'arte.

Ebbene, questa analisi che svilupperò prendendo spunto dall'interpretazione severiniana, mostrerà che il pensiero poetante di Eschilo si trova all'inizio di tutta la storia del pensiero nichilista dell'Occidente, non però, nel senso che il poeta sia un mero "cantore" di questa storia. Nelle sue opere non si parla semplicemente in linguaggio poetico di aneddoti mitologici, bensì emerge il suo pensiero, e il pensiero di Eschilo che si palesa tra i versi delle sue tragedie, a parere di Severino, anticipa ciò che sarà la storia dell'Occidente, fino al tramonto definitivo del sapere epistemico. Anticipando il senso di questo sentiero che l'Occidente è destinato a percorrere, Eschilo fonda il senso di questo percorso, dal momento che mostra il senso che l'*epistémè* ha per tutta la storia dell'Occidente.

Severino, ne *Il Giogo*² e nella sua *Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*³, analizza approfonditamente la figura del tragediografo, cercando di enucleare non solo la sua grandezza poetica, ma anche, appunto, il peso del suo pensiero filosofico. Anche se Eschilo è uno dei massimi tragediografi greci, e se di lui ci sono pervenute varie opere, è stata tralasciata l'importanza del suo pensiero, quindi del concetto di malattia e di rimedio, temi che non sono solo ed esclusivamente da leggere da un punto di vista strettamente tragico, ma sono il nucleo del pensiero poetante dalle forti tinte filosofiche di Eschilo.

Severino, propone, ne *La struttura originaria* e successivamente nel saggio *Ritornare a Parmenide*⁴, una prospettiva per cui ogni essente è eterno. Partendo dalla convinzione degli esseri umani per cui l'incenerirsi di un corpo o l'uscita del sole dalla volta celeste sono sinonimo di annientamento, Severino propone un'interpretazione alternativa per spiegare il divenire temporale, che Parmenide aveva, a suo tempo, definito illusorio proprio per mantenere ferma l'immutabilità dell'Essere. L'incenerirsi della legna di per sé testimonia un cambiamento (la legna diventa cenere per esempio) ma non un annientamento che porta la legna a diventare niente una volta bruciata. Tutti gli enti entrano ed escono da quello che

² E. Severino, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano 1989

³E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Rizzoli Editore, Milano 1985

⁴ Severino, *Ritornare a Parmenide in Essenza del Nichilismo*, Adelphi, Milano 1982

Severino chiama *cerchio dell'apparire*, e non dall'essere per ricadere nel niente. Questo significa che, quando un ente esce dal cerchio dell'apparire, e nel caso di un mortale, muore, non diviene un nulla, ma si sottrae semplicemente all'apparire. Se il divenire non viene inteso come mero annientamento, ma piuttosto come l'entrare e l'uscire delle cose dal cerchio dell'apparire, allora affermare che l'essere sia eterno determina quello che sarà il destino di ciò che scompare e muore: ciò che muore, o ciò che si incendia e diventa cenere continua ad esistere nell'essere eterno, come accade per il sole dopo il suo tramonto: dunque, le cose esistono anche quando scompaiono.

Il punto essenziale del pensiero di Severino, che va oltre Parmenide, è che l'essere eternamente se stesso non è l'essere svuotato della molteplicità del divenire, ma è la totalità di questo molteplice, e quindi dell'essere: è l'insieme di tutte le positività che come tali si oppongono al nulla. Dunque, l'essere eterno ed eternamente se stesso è la totalità dell'essente; tutto (la totalità degli essenti) appartiene all'eterno, ed è pertanto, eternamente identico a se stesso. Questo è per Severino l'autentico contenuto di ciò che lui stesso definirà "destino dell'essere", proprio perché l'iniziale concetto di *epistème*, dal suo punto di vista, è nichilisticamente compromessa. L'*epistème* infatti è quella volontà di costituire un rimedio al dolore, rimanendo però strettamente legata al divenire, di cui ne riconosce l'esistenza. Questo è il passo che secondo Severino, viene compiuto da Eschilo, il quale apre il cammino, assieme a Parmenide, che l'Occidente si troverà a percorrere, un cammino che si connota come intrinsecamente nichilistico.

In questa prospettiva le tragedie di Eschilo e il suo pensiero vengono considerati da Severino come una prima origine della ragione: interpretando il terrore per la morte e il conseguente dolore come ciò che potrebbe portare l'uomo sulla via dell'errore, Eschilo propone il rimedio alla malattia, ovvero la somma sapienza. Grazie ad essa l'uomo avrebbe una nuova consapevolezza della morte, che non è più annientamento, immersione nel nulla,

ma un' uscita dal cerchio dell'apparire. Dolore e morte verrebbero compresi come parti integranti dell'esistenza in quanto fanno parte di quel principio del Tutto che è comprensibile solo secondo la prospettiva del sommo rimedio, ovvero l'*epistème*.

1. L'angoscia come pensiero folle

Severino, nella sua *Introduzione all'Orestea*⁵, parla di Eschilo come il tragico che si trova nel vortice dell'Occidente. Eschilo non è solo un poeta tragico, all'ascolto delle parole pronunciate dalla filosofia, ma è un pensatore, uno tra i primi pensatori fra i greci.

All'apparenza sembra strano connettere la figura di Eschilo alla filosofia, ritenendolo addirittura uno dei primi pensatori del nichilismo, alla stregua di Parmenide. Severino sostiene fermamente che la poesia tragica dell'autore non è mai stata considerata adeguatamente, in quanto ci si è soffermati, giustamente, sul suo aspetto meramente teatrale, non focalizzando invece le tematiche altamente filosofiche che vengono trattate sapientemente nel corso dei versi. Infatti, a tal proposito, voglio citare il pensiero di M. Untersteiner, che nel suo *Le origini della tragedia e del tragico*⁶ fa riferimento ad una disputa che coinvolge vari studiosi. Perrotta riporta nel suo testo *I tragici greci* un'osservazione per cui tutta la poesia di Eschilo si risolve completamente nella filosofia. Contro questa osservazione Perrotta riporta anche due obiezioni: la prima prevede che un poeta sia un pensatore mediocre, e la seconda che la filosofia infiacchisce la poesia. Secondo Untersteiner infatti, tali obiezioni sono assolutamente errate, in quanto si può essere poeti di un pensiero filosofico, che viene espresso in immagini poetiche, e questo è sicuramente il caso di Eschilo; inoltre Eschilo, con la sua concezione del dolore e della morte, ha ampiamente superato le scuole filosofiche dell'eleatismo e dell'eraclitismo, in quanto queste ultime non hanno

⁵E. Severino, *Intrepretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Rizzoli Editore, Milano 1985

⁶M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Einaudi, Torino 1955

mantenuto aperto il dissidio, ma hanno tentato di ricomprendere tutto in una sorta di unità armonica. Al contrario invece Eschilo ha mantenuto, nelle sue opere, continue scissioni, antitesi, difficoltà di conciliazione e questa caratteristica è sinonimo di coscienza filosofica secondo Mondolfo.

Appurata dunque la posizione di Eschilo, non solo come tragediografo, ma anche come pensatore vero e proprio, allora come si può avvalorare la tesi per cui ci sia un legame stretto tra la tragedia eschilea e la filosofia? Dove si può ritrovare questa connessione?

Per rendere più chiaro il nesso è necessario chiarire il significato che la filosofia conferisce al termine “niente”. La parola ha, secondo Severino, un significato inaudito, il niente è il contrario di ciò che è, è l’irriducibilmente diverso dall’essere. La filosofia, nel solco di questa interpretazione, ha dunque inteso il concetto di morte come un ricadere nel niente, e quello di nascita come un uscire dal niente per entrare nell’essere, nella vita. Questo continuo ondeggiare tra essere e niente, per un tempo relativamente breve che è quello della vita, comporta nell’uomo un perpetuo stato di dolore e di paura, la paura di morire, di diventare nulla, di uscire dall’essere. Si può dire quindi, sulla base dell’orizzonte eterno dell’essere, che ogni morire è nascere e quindi ogni fine può essere un nuovo inizio nel flusso eterno del divenire. Dunque, da quanto emerge dalle parole di Severino, è la filosofia stessa che inventa la nostra morte, o meglio, la nostra concezione della morte, perché intende per la prima volta la morte come il cadere nel niente, l’ingresso nel Nulla. L’uomo è in balia del divenire: viene precipitato in una condizione esistenziale in cui ogni cosa – compreso lui stesso – sembra provenire dal Nulla e andare verso il Nulla. Ma qualcosa che viene dal Nulla e va verso il Nulla, è nulla: e questo è orribile. Intollerabile.

Come sostiene Natoli⁷, il dolore non si sceglie, ma arriva in modo ineluttabile nella vita degli individui e questo tratto caratteristico del dolore connota tutte le culture, basti solo pensare a questo frammento di Giobbe

“L’uomo, nato da una donna,
ha vita breve e piena di affanni.
Come un fiore sboccia ed appassisce;
fugge come l’ombra e non si arresta
e si disfà come legno fradicio,
come un vestito roso dalla tignola.”⁸

Analizzando questi versi è chiaro che l’esperienza della morte, in quanto presente in ogni esistenza umana, mina la serenità e la tranquillità dell’individuo, proprio per il fatto che essa sia presente, e questo inevitabilmente procura dolore: esso è però esperienza di vita. Il dolore è esperienza del limite, ovvero della morte, e rende l’uomo consapevole della fine della vita, e della sua fugacità. Come sostiene M. Heidegger⁹ infatti, nell’angoscia si esperisce l’eventualità dell’essere e si considera alla luce della fine l’intera esistenza. La nostra individualità pertanto, si perde nel divenire, è un segmento dell’universale fluire degli eventi del mondo.

È proprio questa concezione del dolore e del terrore della morte, come smarrimento nel nulla, e della vita come limbo tra essere e nulla, che noi attribuiamo alla filosofia occidentale di stampo nichilista, essa è tematica di fondo di molte tragedie eschilee, come accade per la trilogia dell’*Oresteia* e per il *Prometeo incatenato*. A parere di Severino, Eschilo può essere considerato pienamente uno dei primi filosofi dell’Occidente alla stregua di

⁷ S. Natoli, *L’esperienza del dolore*, Feltrinelli Editore, Milano 1998

⁸ Gb., 14, vv. 1-2

⁹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1971

Parmenide, in quanto è stato fra i primi a guardare il senso estremo del niente, come fonte di angoscia e dolore, a cui si tenta di porre rimedio con l'*epistème*. Il sommo riparo di Eschilo è a mio parere paragonabile a quella via delle verità e dell'essere, che Parmenide ha tentato di percorrere. Il sommo riparo sia per Eschilo, che per Parmenide è quel sapere vero che non può essere smentito, che comporta una sorta di serenità per l'uomo, il quale, in questo modo, sopporta l'angoscia della vita.

Il tema dell'angoscia viene anche considerato da Freud¹⁰, a mio parere in un modo che può essere ricollegato all'interpretazione di Severino. L'angoscia è un sentimento che traumatizza l'individuo: la nascita è il primo passo verso il rischio della morte. In questo senso Freud connette il dolore e l'angoscia con l'origine del divenire, come se con il divenire stesso fosse nato anche il sentimento del dolore, proprio perché l'essere umano inizia a correre incontro all'evento più catastrofico di tutti nel momento in cui "entra" nell'essere. L'angoscia si collega pienamente all'ontologia del dolore, in quanto oggettiva quel sentimento di precarietà, e traduce questa percezione nell'esperienza della perdita.

Ma perché prendere soprattutto in considerazione delle tragedie per parlare del dolore? Natoli¹¹ sostiene che siccome il dolore è esperienza di morte, esso è a tutti gli effetti tragedia. È al tragico che appartiene la dimensione dell'ineluttabile e della morte. La visione tragica nasce con la scoperta della crudeltà dell'esistenza, infatti visione tragica significa innanzitutto comprendere la natura come grembo originario di nascita e morte, e dunque, di sofferenza.

Il mio intento è quello di mettere in luce come Severino interpreti i versi di Eschilo, chiaro esempio di un legame stretto tra tragedia e filosofia occidentale, ed a tal proposito richiamo alcuni estratti significativi di alcune opere eschilee: *Le Coefore*, *I Persiani*, *l'Agamennone*, *Le Supplici* e il *Prometeo*. L'intento è, per l'appunto, di confrontare alcuni dei

¹⁰ S. Freud, *L'io e L'Es a Inibizione, sintomo e angoscia*, eNewton classici, Roma 2010

¹¹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 1986

versi più espliciti delle tragedie Eschilee, in cui emerge chiaramente la componente dell'angoscia e quella del sommo rimedio, l'*epistème*, che sola permette la salvezza.

1.1. La concezione del dolore

Innanzitutto vorrei iniziare l'analisi dalla concezione del dolore di Eschilo partendo da alcuni versi sia delle *Coefore*, che de *I Persiani*, che mi permetteranno di introdurre le posizioni di Severino sull'angoscia e sulla liberazione da questa, grazie alla verità.

“Nessuno dei mortali trascorrerà mai la vita incolume dal tutto da pene,
paga sempre alla vita ciascuno il suo prezzo.”¹²

“οὐτις μερόπων ἀσινῆ βίον
διὰ παντὸς ἄτμος ἀμείψει.”

Da questi pochi versi emerge chiaramente che Eschilo è convinto che l'esperienza del dolore accompagni gli individui da sempre, e questo comporta una lunghissima esperienza. Le sue parole traducono in versi una concezione radicata nella cultura greca, ovvero la caducità dei mortali. Ad ogni individuo è dato soffrire, in modo diverso l'uno dall'altro, infatti la sofferenza e l'esistenza sono una cosa sola secondo Natoli: il sentimento della caducità della vita corrisponde all'estensione massima del dolore dovuto alla perdita, alla morte.

“Regina: io taccio da tempo, soffrendo, stravolta
dal dolore: questa sventura mi supera,

¹² Eschilo, *Coefore*, vv. 1018-1019, p. 193, in Eschilo *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, 1995

mi lascia senza parole, senza domande.

Ma è fatale per l'umanità sopportare le disgrazie
volute dagli dei.”¹³

È come se una dimensione di lutto aleggiasse continuamente come un'ombra, sulla nostra esistenza. Questa considerazione sul lutto mi ha fatto pensare alle idee di Freud a riguardo, il quale in *Lutto e melanconia* parla del lutto come manifestazione estrema del dolore.

“Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita di interesse per il mondo esterno, la perdita della capacità di scegliere qualsiasi oggetto d'amore, l'avversione per ogni attività che non si ponga in raffronto con la memoria [...]”¹⁴

Il dolore è talmente forte che porta l'individuo ad estraniarsi dal contesto in cui sta vivendo, crogiolandosi nella sua stessa sofferenza, dimenticando tutto ciò che lo circonda. Il dolore ha una forza annientante per l'uomo, lo porta ad annullarsi come individuo, lo porta a perdersi. La domanda che sorge è: si può combattere il dolore? Ed in che modo? Severino propone una possibile interpretazione della sofferenza che, tenendo in debito conto la citazione freudiana, crea un parallelismo fra dolore e follia. Questa follia, o errore, questo sentiero della notte che l'uomo rischia di imboccare ogni giorno, Severino lo vede superabile grazie alla ragione, e già Eschilo, con i suoi versi ne è la prova. Combattere il dolore, però, non significa eliminarlo del tutto, sradicare le sue radici dall'esistenza umana, in quanto questo è assolutamente impossibile. La morte è qualcosa di assolutamente naturale e non può né essere esclusa dalla vita, né tantomeno, essere accettata passivamente, come una sorta di

¹³ Eschilo, *Persiani*, vv. 290-94, p. 23, trad. it. G. Ieranò, Oscar Mondadori, Milano 1997

¹⁴ S. Freud, *Lutto e melanconia*, in vol. 8 di *Opere*, Bollati, Boringhieri, Torino 1989

resa al morire. La naturalità della morte è una sorta di incentivazione alla vita, sostiene Natoli, infatti se leggiamo Severino tenendo conto anche di questa posizione, ci rendiamo conto che effettivamente la soluzione che il filosofo ritrova nei versi eschilei, non è una ricerca della verità con lo scopo di elidere la morte, ma con l'obiettivo di accettarla in un'altra prospettiva, quella del Tutto, che permetta all'individuo di vivere, appunto, il più serenamente possibile.

1.2. Agamennone vv. 101-106

“Altre volte la speranza che propizia illumina in avanti, sorgendo dai sacrifici, allontana il pensiero che può soffrire senza limite, sciagura che devasta la mente.”¹⁵

“τοτὲ δ' ἔκ θυσιῶν ἄς ἀναφαίνεις
ἐλπίς ἀμύνει φροντίδ' ἀπληστον
καὶ θυμοβόρον φρενὶ λύπην.”

Analizzando questi primi tre versi, è necessario conferire un certa importanza al termine *speranza* (ἐλπίς): in questo caso, speranza non è il contrario di certezza, ma assume il senso di *previsione*¹⁶. Il termine dunque va inteso come pensiero che pre-vede (προφαινέισα) qualcosa di desiderato, quella speranza che allontana il dolore e la sua follia, fonti di sofferenza per l'uomo. Il concetto di speranza come *pre-visione* sottolinea, a mio parere, anche quella benevolenza che Zeus dimostra nei confronti degli uomini, ai quali fa dono della verità che permette loro di cacciare il dolore.

¹⁵Eschilo, *Agamennone* vv. 101-103, p. 403, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. Monica Centanni, Mondadori, Milano 2003

¹⁶Lorenzo Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v ἐλπίς

Il termine ἀμύνει¹⁷ del verso 102, a mio parere può essere paragonato al verbo βαλεῖν del verso 166 dell’Inno a Zeus¹⁸. Entrambi infatti richiamano il concetto di allontanamento del dolore (letteralmente βαλεῖν significa “gettar via”¹⁹), che annichilisce la mente nell’angoscia: questo eliminare è possibile grazie alla verità. Infatti la speranza del verso 102 allontana il pensiero sofferente grazie alla verità che illumina e si apre.

La speranza di cui parla Eschilo sorge dal fuoco dei sacrifici (ἐκ θυσιῶν), infatti l’orizzonte sacrificale, secondo Severino, è un mettersi in rapporto con la divinità, e pertanto, questo legame che l’uomo crea con gli dei mi permette di fare un altro parallelismo con l’Inno a Zeus: se il sacrificio è un mezzo per mettersi in comunicazione con il dio, l’Inno è una vera e propria invocazione.

Un ulteriore confronto lessicale lo si può fare fra i versi 102-103 dell’Agamennone e i versi 164-165 dell’Inno a Zeus.

“πάντ’ ἐπισταθμώμενος

πλήν Διός, εἰ το μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος.”

In questi ultimi Eschilo sottolinea che bisogna cacciare con verità il dolore dall’animo umano, in quanto sciagura dell’anima. Il termine φροντίδος del verso 165 indica la dimensione del pensiero angoscioso, il medesimo orizzonte di dolore che emerge dai termini φροντίδων λύπην dei versi 102-03, prima che Zeus conceda il suo dono con cui, sopraggiungendo al culmine della sapienza, si scaccia con verità il dolore.

¹⁷Id. s.v ἀμύνω

¹⁸[...] χρῆ βαλεῖν ἐτητύμος.

¹⁹Lorenzo Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v βάλλω

“Ho la potenza di dire le parole che mostrano fino al suo compimento l’impresa gloriosa e vincitrice dei guerrieri. Gli dei e la vecchiaia soffiano nel mio canto la forza della persuasione.”²⁰

“κύριός’ εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθῶ,
μολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰών.”

Questi versi si riferiscono ad un momento precedente la spedizione greca, e fanno riferimento alla prospettiva del Tutto. Zeus non è solo ciò che conferisce forza e persuasione al canto, ma è anche il destinatario di questo stesso canto, che narra l’impresa dei guerrieri Achei. Secondo Severino in questi versi si ravvisa quella circolarità che si può ritrovare anche in altri versi delle tragedie eschilee: per liberarsi con verità dal dolore è necessario rivolgersi alla verità stessa, che è Principio, Senso del tutto, ma allo stesso tempo è Zeus stesso che permette agli individui di mettersi sulla strada giusta della verità per scacciare il dolore. L’impresa di cui si parla è quell’orizzonte di angoscia che i mortali vogliono combattere, ed il fatto che, seppure sia nota solo parzialmente, si dice di poterla cantare addirittura fino al suo compimento, si fa un chiaro riferimento ad un compimento diverso da quello che solo Zeus conosce. Infatti l’avvenire provoca incertezza e incompiutezza. Chi però è in grado di elevarsi alla somma sapienza, e di guardare il Senso del Tutto, vede il compimento di tale impresa inscritto in un orizzonte eterno e intriso di divinità. Questo tema, che verrà sviluppato pienamente nell’Inno a Zeus, fa riferimento alla verità come mezzo potentissimo per liberarsi dall’angoscia paralizzante. Tramite Zeus, e quindi tramite il senso del divino che pervade il

²⁰Eschilo, *Agamennone*, vv.104-106, p. 403, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. Monica Centanni, Mondadori, Milano 2003

Tutto, l'uomo viene indirizzato sul cammino della verità, unica arma, simbolo di suprema potenza, per liberarsi dal dolore.

Nel verso 105 la verità è chiamata $\pi\epsilon\iota\theta\acute{\omega}$, persuasione, come una verità capace di persuadere.

In questa accezione ritroviamo le parole di Parmenide:

“La persuasione accompagna la verità”²¹

A tal proposito vorrei fare un approfondimento del concetto di persuasione riprendendo innanzitutto alcuni versi del *Timeo* Platonico, per introdurre l'analisi di M. Untersteiner che bene si accorda con la concezione severiniana del concetto di persuasione.

“Perocchè la generazione di questo mondo fu mista d'una combinazione di necessità e d'intelligenza; e come l'intelligenza dominò la necessità col persuaderla a guidare verso il meglio la massima parte delle cose che si generavano, così e in questo modo per mezzo della necessità soggiogata dalla persuasione assennata da principio fu costruito l'universo.”²²

La persuasione è strettamente legata alla causalità, per cui la prima determina la seconda. La legge di causalità presuppone una sorta di decisione, che le permette di esistere, così come la decisione esige assolutamente una conoscenza. Infatti secondo M. Untersteiner, per comprendere al meglio una decisione presa è necessario inserirla in un nesso logico, e capirne le varie cause. Causa e decisione fanno parte dell'orizzonte comune e più ampio della Necessità. La persuasione, legata alla necessità, è un ragionamento dialettico, ecco perché a mio parere si lega alla verità di cui poco prima ho parlato, in quanto tale persuasione impone l'effetto che sgorga dalla causalità. In tal caso, sulla base di questa considerazione di M.

²¹Parmenide, *Poema sulla natura*, frammento 2, v. 4, p. 91 trad. it. G. Reale, Rusconi, Milano 1991

²² Platone, *Timeo*, 48a, p. 28, trad. it. E. Piccolo, Senecio, Napoli 2009

Untersteiner, sono convinta che anche la persuasione in termini severiniani sia legata all'azione e alla decisione.

Zeus, soffiando nel canto la somma sapienza, che diventa guida per i mortali. Questa concezione della verità che persuade, che porta a decidere e ad agire, permette di allontanare gli affanni, leggendo tutta la realtà nella prospettiva del tutto: la verità brilla dovunque, anche nell'incompletezza della vita e nella sorte avversa, ed è capace di liberare l'uomo dalle sue sciagure.

1.3. Le supplici vv. 85-95

“Andrà a segno il desiderio di Zeus, se Zeus è
sempre veritiero! Ma la sua intenzione non si lascia mai catturare:
nella macchia ombrosa, nel folto si diramano
i sentieri della sua volontà indecifrabili ed inespressi.
E cala senza inciampare, non casca obliquo
il compimento dell'atto, se è stato deciso dal cenno di Zeus:
e ovunque sfolgora
anche nell'ombra
compiendo le sorti delle genti umane.”²³

“εὖ θείη Διός, εἰ παναλα-
θῶς Διός, ἱμερος. οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη·
πάνται τοι φλεγέθει
κἄν σκότῳ μελαίνοι
ξὺν τύχαι μερόπεσσι λαοῖς.

²³Eschilo, *Supplici*, vv 85 – 90, p. 9, trad. it L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

Πίπτει δ'ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτῳ
κορυφαί Διὸς εἰ κρανθῆι πράγμα τέλειον.
Δαῦλοι γὰρ πραπίδων
δάσκιοι τε τείνουσιν
πόροι, κατιδεῖν ἄφραστοι.”

Da quanto emerge dai versi, il culmine della verità sta all'apice della sapienza divina: coloro che sono al culmine della sapienza, sono in grado di vedere la manifestazione del divino nel Tutto, riescono a percepire la volontà di Zeus che si manifesta nella verità. La verità brilla ovunque (παντᾶ φλεγέσθαι) sia nell'oscurità che nella sorte infelice, si manifesta come ἐπιστέμνη, la vera luce che illumina chi sa, consentendo a questi individui di sopportare il dolore e le sciagure della vita in cui si trova.

Il v. 85 è una vera invocazione a Zeus, che propriamente viene vista come una richiesta di aiuto per essere salvati dal dolore, in quanto l'essere umano vive nel buio della mancanza di verità. Il verso infatti richiama il tema fondamentale dell'Inno, e l'avverbio παναληθῶς²⁴, che significa “sommamente veridico” corrisponde alle locuzioni πάντ' ἐπισταθμώμενος del verso 164, ed φρενῶν τὸ πᾶν del verso 175, le quali indicano che il culmine della verità non è altro che il contenuto della somma sapienza. L'individuo deve riuscire a penetrare, a vedere la verità, per circondare il dolore con la verità del pensiero che libera dalla follia.

“Soffrire con la verità del pensiero.”²⁵

²⁴L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, s.v. παναληθῆς. ἐς

²⁵Eschilo, *Agamennone*, v. 1550, p. 501 in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. Monica Centanni, Mondadori, Milano 2003

Il pensiero vero acquisisce forza e potenza sul dolore. Chi infatti, al culmine della sapienza, riesce a guardare (μερόπεσσι λαοῖς)²⁶ la volontà del dio, che è la legge del Tutto sommamente vera, a far uso della verità ed a interpretare ciò che accade intorno secondo questa prospettiva salvifica, viene illuminato nell'angoscia e nel dolore dalla luce di Zeus (παντᾷ φλεγέσθει)²⁷, quella luce che gli indica la via della salvezza.

“L'occhio che riesce a vedere, deve scendere nel fondo del profondo pensiero che salva.”²⁸

L'occhio quindi, illuminato dalla luce di Zeus, illumina la profondità del pensiero, che si libera così dall'angoscia. Questa luce però, l'*epistème*, non ha nulla a che fare con un significato meramente religioso, ma viene intesa, da Eschilo, come una guida, donata da Zeus per sopportare l'angoscia dovuta all'imprevedibilità degli eventi mondani, dalla paura della morte, dal considerare la vita come mero passaggio.

Nel verso 95 Eschilo parla di sentieri incomprensibili, ma in che senso i sentieri di Zeus vengono definiti tali (ἀφραστοί)²⁹? Ci sono due possibili interpretazioni proposte da Severino per i versi 94-95, ed una che ho maturato io.

La prima da cui parto fa riferimento, in particolare, alla traduzione di Monica Centanni, ma in generale è la traduzione resa da molte altre edizioni³⁰. Il termine πόροι ἀφραστοί viene riferito a Zeus, come se i sentieri impenetrabili fossero nella mente del dio, quasi ad indicare l'imperscrutabilità del suo pensiero. Dando per valida questa traduzione, proseguendo nella lettura dei versi 93-95 emergerebbe una contraddizione: come possono essere imperscrutabili i sentieri della volontà e della mente di Zeus, se costui agisce in modo

²⁶Eschilo, *Supplici*, v. 90, p. 9, trad. it L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

²⁷Id., v. 88, p. 9

²⁸Id. vv. 105-07, p. 11

²⁹Eschilo, *Supplici*, v. 94, p. 11, trad. it L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

³⁰ Per esempio anche l'edizione Oscar Mondadori tradotta da L. Medda

diritto (πίπτει οὐδ' ἐπὶ νότῳ)³¹ e sicuro (ἀσφαλές)³²? Pare quindi che il termine γάρ del verso 93, congiunga due proposizioni contraddittorie; pertanto risulta necessario tradurre, come fa del resto Severino, il genitivo πραπίδων non in riferimento alla mente di Zeus, ma a quella dei mortali.

“I sentieri delle menti mortali, infatti, procedono nel folto e nell’ombra, imperscrutabili.”³³

Ecco che dunque, nonostante l’imprevedibilità dei sentieri percorsi dai mortali, le cose prodotte da Zeus sono sicure (πίπτει δ’ ἀσφαλές οὐδ’ ἐπὶ νότῳ)³⁴, liberate cioè nella luce della verità, pertanto solo nell’*epistème* e c’è un accadere sicuro e previsto del mondo.

Chi infatti, si trova nella verità e è conscio che il mondo è governato da Zeus e della sua somma potenza, gode della luce di questo ordinamento divino, che brilla ovunque

La seconda interpretazione di Severino invece mantiene la traduzione in cui i sentieri imperscrutabili sono riferiti alla mente divina. La mente del dio è imprevedibile, ma chi si trova al culmine della sapienza, chi sa guardare, iscrive questa imperscrutabilità nel senso del Tutto. La filosofia come sapienza somma, non fa chiarezza sui pensieri misteriosi di Zeus, ma sa che il mondo è governato dalla mente del dio: l’incertezza del mondo nella sua specificità è illuminata dal volere di Zeus.

“Zeus brilla anche nell’oscurità.”³⁵

³¹Lorenzo Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v νῶτον

³²Id., s.v ἀσφαλές

³³Eschilo, *Supplici*, vv 93-95, p. 11, trad. it L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

³⁴Id., vv 91-92, p. 11

³⁵Id., vv. 88-89, p. 9

I “*sentieri ombrosi e folti*” sono il corso del mondo, in cui tutto ciò che accade è incerto e apparentemente incomprensibile allo sguardo (κατιδέειν ἄφραστοι). Se agli uomini non è minimamente concesso l’elevarsi alla sapienza e quindi il conoscere la verità, costoro saranno costretti a vivere nell’ombra dell’incerto, percorrendo quei sentieri imprevedibili e tenebrosi, che per la loro incomprensibilità alimentano l’angoscia. I sentieri impenetrabili delle *Supplici* sono l’ombra di quel “niente” che aleggia sul mondo, che provoca dolore ai mortali i quali perdono ogni speranza, in quanto il corso della loro esistenza e del mondo stesso viene letto come un momentaneo uscire dal niente per poi farvi poi ritorno.

Partendo dalla seconda interpretazione di Severino, se i sentieri di cui si parla nelle *Supplici* sono quelli percorsi dagli uomini, a mio parere con queste parole si mette in luce, non solo l’imprevedibilità della morte, ma anche quella del dolore: i sentieri folti ed ombrosi sono quelli del dell’angoscia che risulta essere assolutamente imprevedibile, sia nell’ordine del tempo, che nell’ordine della misura. Non si sa quando arriverà, né quanto sarà violenta, né quanto durerà la sofferenza.

Alla luce sia delle interpretazioni severiniane dei versi, che della mia proposta, sostengo che i sentieri imperscrutabili possono essere intesi in plurimi modi, sia come i sentieri della mente di Zeus, che seppure agisca in un orizzonte di necessità e di sicurezza, tutto ciò che accade agli uomini è imperscrutabile e talvolta inteso come casuale, sia come i sentieri percorsi dai mortali, intrisi di incertezza della morte, ma anche come i sentieri oscuri del dolore.

Pertanto, il senso che Eschilo conferisce a questa incertezza, va messo in relazione con la possibilità umana di elevarsi nella luce della verità: solo chi sa guardare alla verità, e dunque a Zeus, comprende che il mondo è guidato dalla sua potenza divina e che l’incomprensibile, nella sua specificità mondana, va ricompreso nella prospettiva del Tutto.

Una tale prospettiva è la via d'uscita dall'angoscia: se il divenire, considerato in stesso come entrare ed uscire dal niente, è fonte di timore per l'uomo, il quale si vede annientato, considerato nella prospettiva del Tutto divino, viene ricompreso nell'immutabile ed eterno. Ci si angoscia proprio perché l'imprevedibilità dell'annientamento governa la nostra esistenza, e per difendersi da ciò è necessaria la *pre-visione* come difesa originaria. La previsione epistemica, dunque veritiera, toglie l'imprevedibilità dell'annientamento, pertanto l'*epistème*, ovvero la saggezza e la previsione, è l'unico φάρμακον per l'angoscia, che pone l'irrelevanza dell'angoscioso annientamento.

Il dolore infatti, per quanto sia atteso, giunge sempre improvviso, che sia di origine naturale, o che sia provocato dagli dei, e questo lo si evince, a mio parere, proprio quando mi sono soffermata sui versi che parlano dei sentieri insidiosi percorsi dai mortali. Infatti il piano di Zeus è un volere certo, sicuro, ma per i mortali è imponderabile, in quanto tutto ciò che è certo per il dio, è incerto e casuale per i mortali. Infatti, secondo la mia interpretazione di questi versi, necessità e casualità vengono a coincidere, come se il caso che ricade sui mortali, fosse assolutamente necessario, inscritto in un contesto più ampio.

Va sottolineato che la concezione della verità che emerge in parallelo a quella dell'angoscia, sin dalle sue origini, ha in sé una contraddizione: da un lato il divenire è evidenza suprema per la filosofia occidentale, fonte di quell'angoscia che va combattuta, mentre dall'altro diventa mera apparenza e illusione in quanto ricompreso nel più ampio orizzonte dell'Essere, in cui l'annientamento viene privato del suo peso ontologico.

1.4. L'Inno a Zeus

“Zeus, chiunque mai egli sia, se l'esser chiamato in tal modo gli è caro
così gli rivolgo una prece;

nessuna immagine posso trovare, pur con la squadra che tutto misuri
 tranne Zeus, se il peso grave nel mio pensiero
 che folle mi rende, dev'essere in modo verace cacciato.
 Colui che fu in passato potente, tumido di spavalda audacia
 neppur si dirà che un tempo esisteva; chi poi venne nel mondo
 È pur scomparso perché s'è imbattuto in chi fu vittorioso per sempre.
 Chi con tutta passione echeggia, fa l'inno trionfale per Zeus
 otterrà col suo senno la somma sapienza.
 Zeus suole avviare i mortali a saggezza
 poiché ha stabilito la norma che un'assennata esperienza diventi efficace
 Quando nel corso del sonno goccia davanti al cuore l'affanno che desta il ricordo
 del male commesso, allora anche senza il volere degli uomini
 sopraggiunge un profondo sapere.
 Questa è dunque una grazia soave dei demoni
 Che con violenza stanno seduti sul sacro seggio.³⁶

Il fulcro dell'Inno è sicuramente il tema, già parzialmente sviscerato, del dolore (ἄχτος v. 165) e il bisogno di “cacciarlo via” (βαλεῖν v. 166) dall'animo, in quanto non è altro che un peso che costringe il pensiero umano nell'errore e nella follia (l'accusativo avverbiale μάταν del v. 165 rende il concetto di errore e follia)³⁷ La liberazione piena da questo peso avviene se e solo se c'è verità (ἐτητύμως)³⁸.

Questo cacciar via con verità il dolore esprime uno dei sensi originari della filosofia: il dolore è errore proprio rispetto alla verità che sola permette una liberazione totale e completa.

³⁶Eschilo, *Agamennone* vv. 160-183, p. 405-407 in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano 2003

³⁷L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 Ed., s.v. μάτα

³⁸Eschilo, *Agamennone*, v. 166, p. 405, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano 2003

Subentra una sorta di necessità di liberare l'animo umano, ma affinché questa liberazione sia autentica, che cosa si richiede agli uomini?

Zeus, la divinità, è il sommo rimedio al dolore, infatti proprio nelle prime righe dell'Inno si richiede l'aiuto di qualcosa che si è capaci di conoscere, altrimenti non ci sarebbe la liberazione completa. Seppure però l'uomo ignori i percorsi della mente di Zeus, questa mancanza di conoscenza è inscritta nella conoscenza del tutto, unità eterna di ogni differenza.

“Lui, il padre, il procreatore, la potenza sovrana della sua mano;
della nostra stirpe, lui fu il sapiente, grande
architetto; onnipotente rimedio, soffio che spira benefico: Zeus.”³⁹

Anche in questi versi delle *Supplici* emerge il potere sommo di Zeus, definito appunto “*sommo rimedio*”, infatti il termine μῆχαρ assume il significato di “*mezzo*”, di “*ciò che preserva*”, mantenendo quindi la figura di Zeus nell'orizzonte che libera dal dolore. Anche il termine οὐριος del verso 590, del passo sopra citato, sottolinea il fatto che Zeus è una guida favorevole per gli uomini, li dirige sulla via della verità.

Per la prima volta nel pensiero greco si parla di una divinità a cui rivolgersi per cacciare con verità il dolore. Proprio i versi in cui ci si riferisce a Zeus, dicendo “*chiunque egli sia*” (ὅστις ποτ'ἔστίν), “*se vuole essere chiamato con questo nome*” (εἰ τόδ'αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ) fanno emergere che la divinità a cui ci si rivolge nell'Inno non è lo stesso Zeus considerato dalla religione greca. In questi versi infatti si fa riferimento ad un dio che è l'identità del diverso, Principio di tutte le cose a cui ci si rivolge per cacciare con verità il dolore, per essere guidati dalla sua luce abbagliante.

³⁹Eschilo, *Supplici*, vv. 592-595, p. 39, trad. it L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

Il termine προσεννέπω indica proprio questo movimento: πρὸς indica il portarsi avanti, e se il mortale si trova nella situazione di angoscia, il πρὸς mette in luce questo movimento di avvicinamento alla verità per allontanarsi dal dolore. Il termine ἔπος rimanda al concetto di pensiero, in questo caso, espresso dalla verità. Quindi il dolore viene cacciato con verità solo se il pensiero si porta al di fuori dall'orizzonte del dolore, solo se si protende in avanti verso la luce della verità che si distende su tutte le cose.

1.4.1. *L'epistème*

Se il dolore deve essere cacciato con verità, non posso che pensare a Zeus. Il pensiero, che si porta in avanti, soppesa tutto ed investe la totalità delle cose estendendosi fino al confine del tutto: ἐτητύμως (*con verità*) è legato ai termini προσεννέπω (*rivolgersi al dio*) e προσεικάσαι (*portarsi in avanti*), per indicare che il pensiero si porta in avanti oltre la dimensione del dolore. Per non incappare in ulteriori errori però, il pensiero che si porta in avanti, “misura” tutto ciò che incontra, e questa accezione la ritroviamo nel termine greco ἐπισταθμώμενος⁴⁰ (che rimanda al senso del participio di στάθμη), più propriamente inteso come uno stare che si impone sulle cose. Si crea quindi una sorta di visione della totalità, per cui la verità si impone raccogliendo da una parte tutte le cose sotto di sé, e dall'altra dominando quelle che vorrebbero sottrarsi. Il pensiero, quindi, che si impone sulle cose riesce a dominarle, senza che queste facciano vacillare l'uomo.

Il pensiero che invoca Zeus (προσεννέπειν) e che grazie a lui si porta in avanti, (προσεικάσαι) *pre-vede*, in quanto è *pro-teso* verso il senso stabile del Tutto. Questo legame

⁴⁰Lorenzo Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v ἐπίσθημι

fra il pensiero vero, che combatte l'angoscia, e il pensiero pro-teso si evince dai versi 174-75 in cui Severino vede la correlazione dei termini προφρόνως⁴¹ e φρενῶν.

Per cacciare dunque, con verità l'angoscia il pensiero deve imporsi, e solo così riesce a cacciar via l'errore. Questo imporsi viene reso perfettamente con il termine ἐπισταθμώμενος, che a sua volta richiama il termine ἐπίστεμη, un sapere certo e stabile, che si impone su tutte le cose, e questo senso della *epistémè* appartiene al senso della verità. Eschilo dice che la verità dell'*epistémè* è il vero rimedio al dolore, infatti solo φρήν, la mente, permette una visione chiara dell'esistenza.

“Cade e non sa perché, ormai sragiona:

nube, ombra di tenebra, gli si agita attorno [...].”⁴²

Chi non possiede la mente che conosce, non può nemmeno possedere il sapere, in quanto la tenebra dell'errore e della follia circonda il mortale. La mente è però l'unico legame che i mortali hanno con l'universo, e proprio φρήν permette una comprensione completa dei vari nessi fra le cose. Anche la concezione di Untersteiner⁴³, infatti, può essere considerata affine a quella di Severino, proprio perché anch'egli sostiene che la vera salute della mente sta dove c'è pensiero, e quindi dove c'è anche l'ascolto di questo pensiero intelligente.

I versi citati ci fanno capire come Eschilo pronunci un “no” categorico ed inaudito al dolore, cosa che Nietzsche a suo tempo non ha visto, in quanto parla ne *La nascita della tragedia* del dionisiaco e dell'accettazione piena di esso, come un “sì” al dolore che permette di tramutarsi in amore per l'esistenza e dunque alla vita. Nelle prime strofe dell'Inno Eschilo canta la vittoria di Zeus, e chi la annuncia ha la mente protesa verso il dio, verso la verità: costui infatti caccia con verità il dolore, pre-vede il Tutto e il suo senso, porta ad unità le

⁴¹*Id.*, s.v πρόφρων

⁴² Eschilo, *Eumenidi*, vv. 377-378, p. 625 in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, I meridiani, Milano 2003

⁴³M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Einaudi Editore, Torino. 1955

differenze. Solo costui arriva al culmine della sapienza (τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν), o letteralmente, alla completezza del pensiero, che sta al termine del movimento di liberazione dal dolore e consiste proprio in questa apertura e previsione del senso stabile del tutto. Questa somma sapienza, non è altro che la filosofia per come viene intesa in senso occidentale

1.4.2. La via della saggezza

L'*epistémè* è la compiutezza del pensiero, la luce che possiede il Tutto e che non manca di nulla (φρενῶν τὸ πᾶν). La compiutezza della luce si unisce alla compiutezza del tutto illuminato dalla verità, per cui solo Zeus, principio del tutto, che si mostra nel sapere in cui appare la verità è definibile come il “sommo rimedio” (τὸ παῦ μῆχαρ)⁴⁴.

Mῆχαρ rimanda a μῆχος⁴⁵, che è mezzo o rimedio, e come analizza Severino, è formato dalla radice indoeuropea “magh” con cui si intende la forza e la potenza. Zeus infatti, supremo rimedio al dolore, è da considerarsi potenza suprema del Tutto, ed in quanto tale, rivolgendosi al dio e riconoscendone la sua vittoria, si raggiunge la somma sapienza⁴⁶.

La prima antistrofe dell’Inno mette in luce proprio questo punto, in particolare nei versi in cui si dice che per cacciare con verità l’angoscia bisogna rivolgersi a Zeus, supremo vincitore (τριακτῆρος), e non a chi è stato potente in passato, che ha perso la sua forza tanto da dubitare della sua esistenza (οὐδέ λέξεται πρίν ὦν). Zeus è l’Uno, l’unità delle differenze, la vera somma potenza. Questa concezione fa emergere un possibile parallelismo con Eraclito, il quale fa riferimento a πόλεμος⁴⁷ come forza che unisce le differenze. Definendo quindi Zeus come supremo e vero salvatore dei mortali, l’Inno si rivolge ad un dio superiore agli altri, superiore anche allo Zeus della religione greca.

⁴⁴Eschilo, *Supplici*, v. 594, p. 39, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

⁴⁵L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v. μῆχος

⁴⁶La vittoria di Zeus in questo caso richiama le potenze cancellate di Crono ed Urano (vv 167-172)

⁴⁷Eraclito, *Frammenti e testimonianze*, fr. 53, trad. it. C. Diano, Mondadori, 1980

L’Inno si sviluppa in modo circolare: la prima parte indica il percorso che dal dolore porta al vero rimedio, mentre la seconda parte indica un percorso inverso, che porta da Zeus ai mortali. Zeus, nella seconda strofa dell’Inno, guida i mortali a saggezza (τόν φρῶνειν βροτύς ὀδώσαντα), la saggezza è pensiero, ma non quello che si trova nella follia e nell’angoscia, ma quello che con verità caccia il dolore. Questo φρῶνειν è sinonimo di altri termini utilizzati da Eschilo, come προσεννέπειν (v.162), φρενῶν τό πᾶν (v. 175), προσεικάσαι (v. 163), tutti indicano un pensiero che si protende in avanti, che si rivolge con verità a Zeus, il dio che salva dal dolore.

Come si interpreta allora πάθει μάθος...κυρίως ἔχειν dal momento che nella traduzione viene reso come “*assennata esperienza*”? Μάθος è il pensiero sapiente, la via lungo la quale Zeus guida i mortali, il pensiero liberato dalla follia e dal dolore. Ciò che scaccia via con forza il dolore è il pensiero stesso, a cui compete l’*epistème*. Il mortale può essere un essere sapientemente pensante, e proprio per questo può raggiungere il culmine della sapienza. Se dunque il pensiero non viene interpretato come “*ad opera degli umani dolori*”, ma come ciò che scaccia dal dolore, allora il πάθει viene tradotto, non come un dativo strumentale, ma come un dativo di relazione, cioè “*rispetto al dolore il sapere ha potenza*”. Pertanto Severino critica la resa moralistico-pedagogica dei versi 177-178, in cui si dice, a suo parere in modo errato, che l’esperienza viene arricchita dal dolore. Il dolore non può essere efficace per l’esperienza, semmai, all’opposto, è la liberazione dall’angoscia che svolge un ruolo fondamentale per l’esperienza pienamente vera e saggia. Questa circolarità diventa, dunque, chiara: da un lato l’essere umano invoca Zeus e il suo potere per scacciare l’angoscia, e questo è simbolo di sapienza da parte dell’uomo perché vede la realtà nella prospettiva del Tutto, ma la verità stessa del pensiero scaccia il dolore, con la vanità e la follia che esso causa.

Il dolore non è la causa del vero sapere, oppure il mezzo con cui si arriva a tale sapere, ma è il vero sapere che è rimedio al dolore. Il dolore non si può eludere, fa parte integrante dell'esistenza umana, ma è possibilità dell'uomo elevarsi al vero sapere per tenere a bada l'angoscia: sembra quasi che il dolore sia *conditio sine qua non* della verità.

“In nessuna occasione si può approdare senza avere sofferto.”⁴⁸

Ho deciso di inserire questi versi de *Le Supplici* proprio per approfondire la concezione del πάθει μάθος che emerge nelle tragedie eschilee. Sulla base del fatto che secondo il tragediografo il dolore risulta inevitabile dall'uomo, la vera serenità emerge solo nel momento in cui si impara a tenere a bada il dolore, percorrendo la via luminosa della verità indicata da Zeus. Nella tragedie di Eschilo, sia ne *I persiani* che nell' *Oresteia* che nel *Prometeo* e nelle *Supplici*, emerge come il dolore provato dai personaggi debba comunque servire da esperienza cosciente. Il dolore e la paura per la morte molto spesso conducono l'individuo sulla via dell'errore, secondo Severino, appunto perché non sanno imboccare il percorso della verità. Nonostante ciò, però, anche se si considera la vita, e tutto ciò che ci circonda nella nostra esistenza, secondo la prospettiva del Tutto, il dolore non viene meno, anzi, sarebbe una visione fantasiosa ed irreale. Pertanto siccome l'angoscia funge comunque da filo conduttore di tutte le tragedie di Eschilo, a mio parere è il dolore stesso, come forza che stimola l'individuo, a smuoverlo dal torpore e dall'annichilimento, portandolo a rivolgersi a quel dio luminoso che gli indica il cammino. L'interpretazione, dunque, del πάθει μάθος che io ho sviluppato, sulla scia di Severino, mi porta a pensare che il patire è la molla stessa che scatena la richiesta di aiuto, che si tramuta in quella conoscenza certa e sicura. Prometeo

⁴⁸ Eschilo, *Supplici*, vv. 438, p. 31, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

ne è un chiaro esempio: costui incarna il πάθος, quel dolore derivante dalla colpa commessa, che raggiunge pienamente il μάθος, quando è conscio pienamente dell'errore commesso.

Al dolore non si può rispondere con il dolore, quindi è necessaria la verità, ma d'altro canto la verità, senza angoscia, non è in grado di attuare una liberazione. Eschilo ci dimostra perché c'è questa ineludibile necessità di liberazione dal dolore.

L'angoscia e la follia prodotta dal dolore, testimoniano il divenire con la sua imprevedibilità, che viene estremizzata quando si pensa il divenire delle cose come un uscire dal niente ed un entrare nuovamente nel niente. Con l'*epistémè*, che è sapere saldo e previdente, ci si rivolge al Principio del Tutto, grazie al quale ci si salva dall'angoscia. L'essere umano prova angoscia dinanzi al niente, all'annientamento della vita, ma se si comprende che il divenire è governato dal Principio del Tutto, da cui gli enti nascono e in cui vi fanno ritorno, l'annientamento non viene più visto in modo così tragico, ma diventa sopportabile. Da un lato infatti è evidente che le cose nascano e muoiano, ma dall'altro vengono perennemente ricomprese nel Principio.

Gli ultimi versi dell'Inno mettono in luce il dominio di Zeus, il fatto che lui guida i mortali sulla via sicura della verità che combatte il dolore. Il pensiero si salva dal dolore solo in quanto è Zeus che lo guida, per cui si esplicita nuovamente la potenza e la forza del dio. Nel verso 182 Zeus viene definito χάρις, grazia o dono. Il pensiero si salva perché da pensiero folle si trasforma, grazie a Zeus in pensiero veritiero, saldo, sicuro, per cui sopraggiunge la verità. Questo sopraggiungere, come dice Severino, non è un sopraggiungere mortale, ma appunto un dono fatto da Zeus.

Il termine βιαιώς rimanda alla saldezza ed all'immutabilità, ma anche al significato di violenza, come se il pensiero vero, che salva dal dolore, sia anche una violenza a cui l'uomo non può sottrarsi. Questo nucleo tematico del δεινόν mette in luce un coesistere nel pensiero di una forza tanto salvifica quanto violenta.

1.5. Il δεινόν nelle Eumenidi

“Vi sono dei casi in cui è un bene il terrore e deve, dei cuori vigile scolta, saldo porvi sede. Giova conquistare saggezza dal dolore sgravati. Chi mai, o città o mortale, se non dà vigore al suo cuore in mezzo alla luce, avrà tuttavia in futuro rispetto della giustizia?

Né un’esistenza priva di leggi, né da un tiranno oppressa, devi lodare. Ovunque la giusta misura si affermi, fio le concede supremo potere, ma gli eventi per vie diverse egli regge. A questa norma conforme, un vero proclamo: oltracotanza è dell’empietà vera figlia; dall’armonia dello spirito⁴⁹ sorge felicità a tutti cara, con voti insistenti richiesta.”⁵⁰

Questi versi sviluppano le tematiche presentate nell’Inno a Zeus, nella fattispecie, il tema della verità che salva dal dolore, che si manifesta come salute della mente (ἐκ δ’ ὑγείας φρενῶν) e che provoca felicità (ὄλβος).

Nelle Eumenidi la felicità è pensata nell’orizzonte della verità, infatti sorge dalla salute della mente, infatti, in questo caso, ὑγεία φρενῶν⁵¹ può essere paragonato al φρενῶν τό πᾶν πρεσεντε nell’Agamennone, che significa “al culmine della sapienza”, proprio perché, come sostiene Untersteiner⁵² il termine φρήν non indica solamente il mero pensiero, bensì l’averne intelligenza e comprensione, quel sapere che salva.

“Questo è da dire:

dall’empia follia nasce sicura violenza;

da una mente

⁵⁰ Eschilo, *Eumenidi*, vv 516-37, p. 237, in Eschilo, *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, Milano 1995

⁵¹ La traduzione di M. Untersteiner in *Le tragedie*, Milano, 1947, prevede che il termine ὑγείας venga reso come “armonia”. Al fine del discorso ritengo più consono tradurlo come “salute”, conferendo al termine un senso che si opponga al concetto di “follia del dolore”.

⁵² M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Einaudi, Torino 1955

sana, invece, nasce colei che è a tutti cara,
che tutti si auspicano: la felicità.”⁵³

I versi che ho scelto di riportare mettono in luce la concezione che Eschilo ha di φρήν, legato strettamente al concetto di σωφρονεῖν, che esprime il sapere intelligente, e allo stesso tempo la salute dell’animo umano che comporta tale sapere.

Il concetto di ὕβρις⁵⁴ si contrappone a quello di ὄλβος⁵⁵ in quanto il primo è figlio di empietà (δυσσεβίας) e tale empietà consiste nel non rivolgersi a Zeus come principio del tutto. La felicità invece è desiderata da tutti e sorge solo quando ci si trova al culmine della sapienza, al culmine della verità dell’*epistème*.

Se però nei versi analizzati precedentemente, dedicati all’Inno a Zeus, si compie un percorso di allontanamento dal dolore, e dalla conseguente angosciosa follia, grazie alla verità, nei versi delle *Eumenidi* invece, le Erinni indicano il timore, il δεινόν, che domina paradossalmente chi raggiunge la somma sapienza fonte di salvezza.

Ma come è possibile che se da un a parte ci si libera dal terrore con la verità, dall’altra, la stessa verità faccia vivere nell’essere umano un alone di timore?

Affinché il terrore del divenire venga cacciato pienamente con la verità dell’*epistème*, è necessario (δῆ del verso 519 delle *Eumenidi* in questo caso è equivalente nel suo significato al χρῆ del verso 166 dell’ Inno a Zeus) che il timore alberghi nella mente umana. Il δεινόν è quel sentimento che domina i mortali quando si scorge con verità Dike, quella legge immutabile che con necessità governa il mondo e il suo divenire. Pertanto, quando il δεινόν presenta questo carattere positivo, è considerato un bene, l’ἐπίσκοπος⁵⁶ dell’animo

⁵³ Eschilo, *Eumenidi*, vv. 532-537, p. 237, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano 2003

⁵⁴ *Id.* v. 234, p. 237

⁵⁵ *Id.* v. 235, p. 237

⁵⁶ Lorenzo Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 Ed. s.v. ἐπίσκοπος

umano. Il termine viene tradotto come sorvegliante, in quanto il termine ἐπί indica lo stare sopra, mentre σκοπέω indica il guardare, pertanto è un guardare che si innalza al di sopra del guardato, che vede oltre ciò che si dà alla vista immediata, è un guardare legato alla previsione degli eventi.

Il timore dunque, prevede l'Ordinamento del Tutto operato da Zeus, e grazie a questa visione vera, si libera il mortale dal terrore dell'annientamento; allo stesso tempo però il timore funge da impedimento per la mente, in quanto non le permette di mutarsi completamente alla follia e all'angoscia. Il timore appunto, vigila sulla mente, è il Senso del Tutto a cui la mente guarda con verità. Il caso emblematico è quello di Prometeo che si è opposto all'Ordinamento del Tutto, tentando di sconfiggere la morte, intesa come annientamento e caduta nel niente, con il fuoco (φάρμακον), ovvero con la persuasione della τέχνη, tentativo che lo ha portato alla punizione divina.

Anche Prometeo ⁵⁷ si è reso conto che il divenire e l'annientamento sono imprescindibili nello scorrere dell'esistenza umana, ma l'errore è quello di angosciarsi, di mantenersi nella spirale del dolore e della follia. La vera via d'uscita è quella di guardare con verità il senso del Tutto, che porta l'uomo, non a negare il divenire, ma a sopportarlo in modo saggio. Il timore inteso come bene, non pone le sue radici indistintamente in tutte le menti, ma solo in alcune, quelle che raggiungono la somma sapienza, il sapere che salva con verità dal dolore. Il sommo sapere è il rimedio per eccellenza, ciò che permette di vedere il Senso del Tutto, che rende prevedibile il divenire e che suscita quel timore positivo.

Secondo Severino il giogo che domina l'Occidente è proprio questo sommo rimedio, che vede nel sapere una sorta di potere salvifico. Questo sapere che salva lo fa perché sta sotto

⁵⁷ Eschilo, *Prometeo incatenato*, in Eschilo, *Le Supplici e Prometeo Incatenato*, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

il gioco del timore che sorveglia la mente. Lo στένος⁵⁸ del verso 520, la stretta intesa come giogo, è il timore, il δεινόν di cui è pervaso l'individuo che si trova al culmine della sapienza.

Il verbo coniugato in terza persona, con accezione impersonale, ξυμφέρει⁵⁹ del verso 520, indica l'aiuto, il rimedio contro l'angoscia del divenire, pertanto il vero timore è un bene, qualcosa che salva e che è adeguato non alla follia e al terrore, quanto alla somma sapienza.

Il verbo σωφρονεῖν del verso 520 delle Eumenidi, invece, corrisponde, secondo Severino, al σωφρονεῖν del verso 181 dell'Inno a Zeus, tanto che nell'Inno si dice che il vero sapere ha il potere di salvare dal dolore, mentre nelle Eumenidi si dice che il sapere salva dal dolore quando è sottomesso alla stretta, al giogo, del δεινόν. Eschilo dunque vede nel rimedio il carattere penoso del timore, che assicura la salute della mente, unica fonte di felicità.

1.6. Prometeo e la τέχνη

Severino compie una distinzione fra due concezioni che Eschilo ha di Zeus e che palesa in due diverse tragedie: il dio dell'Agamennone, identificato con Dike, con il Senso del Tutto, paragonabile ad una legge conoscibile con *epistème*, e il dio del Prometeo, non identificabile con la Moira, ma considerato come forza che vorrebbe sostituirsi alla Legge del Tutto, e questo è il dio proprio della religione greca.

Nel Prometeo, la Moira è la struttura stessa della necessità, che guida lo scorrere degli eventi; alla Moira anche Zeus si sottomette, in quanto nemmeno il dio può sfuggire alla struttura della necessità.

“Corifea: Chi è che detiene il governo della necessità?”

Prometeo: Le moire dai tre volti e le Erinni, demoni della memoria.

⁵⁸L. Rocci, *vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 Ed., s.v. στένος

⁵⁹Id., s.v. συμφέρω

C: e Zeus allora? Rispetto a loro è meno potente?

P: Certo, non si può sottrarre a quanto è stato deciso dal destino.”⁶⁰

Pertanto la figura di Zeus in questi versi è diversa dalla concezione tradizionale: il dio e il suo potere non sono più solo iscritti nel mito, ma vengono portati fuori da quel mito stesso, che vede Zeus come sommo vincitore potente.

“Comunque non potrà darmi la morte.”⁶¹

Prometeo quindi si sente libero dal timore, in quanto è conscio che Zeus non ha alcun potere sulla sua morte. D'altra parte però vede Zeus come un dio umile, che patirà pene insopportabili proprio per le azioni commesse nei confronti dei predecessori.

“Prometeo: Sì, e lui subirà punizioni molto più pesanti di queste.”⁶²

Zeus, quel dio troppo debole nei confronti della Necessità, il cui destino è segnato dalla rovina, è anche la divinità che vorrebbe rovinare la stirpe mortale. Da qui emerge che non è a questo Zeus che ci si rivolge nell'Inno o nei versi delle Supplici: in quei versi si fa riferimento ad un dio buono, fortunato, il più potente di tutti.

Prometeo invece viene punito da questo dio debole proprio perché, contro i desideri del dio, ha tentato di aiutare i mortali, ha preferito gli uomini e la loro vita.

“Non appena sedette sul trono del padre, subito spartì i privilegi fra gli dei e a ciascuno attribui il suo potere. Ma dei mortali, infelici, Zeus non tenne conto: voleva annientare tutta

⁶⁰Eschilo, *Prometeo incatenato*, vv 515-18, p. 99, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

⁶¹*Id.* v. 1053, p. 129

⁶²*Id.* v. 929, p. 121

quella stirpe e seminarne una nuova. Nessuno si oppose: solo io, io solo ebbi questo coraggio, e prosciolsi i mortali dalla condanna di sparire per sempre nell'Ade."⁶³

I mortali di cui parla Prometeo, non possono rivolgersi a Zeus, quel dio che li vuole annientare, per riuscire a scacciare l'angoscia del dolore con verità, pertanto Prometeo, a questa malattia logorante che rischia di accompagnare i mortali per tutta la loro esistenza, contrappone un φάρμακον. Non si tratta di un sommo rimedio, raggiungibile solo con la somma sapienza e con la via indicata dal dio, ma non è altro che una cieca speranza: la sopravvivenza e la vittoria sulla morte permettono di non scorgere l'annientamento.

A proposito di tale interpretazione severiniana, anche Natoli⁶⁴ sostiene che agli uomini Prometeo abbia insegnato tutte le arti e li abbia ammaestrati nelle tecniche, ma questo sforzo fa apprendere un contrasto netto, fra tecnica e necessità. È impossibile elevarsi al livello delle divinità, fuggire la morte e il dolore. L'uomo deve imparare a convivere con l'incubo della morte. Le cieche speranze e il fuoco che Prometeo dona ai mortali sono delle τέχναι contro l'angoscia per la morte, che però non servono a liberare l'uomo dal dolore. Al contrario di questa interpretazione Severiniana, Natoli sostiene che le speranze sono assolutamente utili e necessarie contro il dolore, e non mere illusioni. Infatti sostiene che, nel momento in cui il dolore preclude il futuro, asfissiano i mortali, sono proprio le speranze a dare lo slancio ai mortali, per continuare a vivere e a sopportare le sofferenze: nemmeno il dolore più atroce spegne le speranze. Natoli è assolutamente convinto che le speranze degli uomini siano una proiezione intenzionale dei loro desideri, pertanto è strettamente legata alla volontà. Da un lato la speranza è legata al desiderare, dall'altro è legata alla sfera decisionale. La speranza degli antichi scaturisce sostanzialmente dall'amore per la vita e nella sofferenza stessa alberga la speranza, ed in ogni dolore è legittimo sperare. Ciò che però mi fa riflettere, sulla base

⁶³Id. vv. 228-236, p. 83

⁶⁴S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano, 1986

prettamente dei versi di Eschilo, è il fatto che il tragediografo, attraverso le parole di Prometeo, non vuole bandire in modo assoluto la speranza, non la vuole a tutti i costi eliminarla, in quanto, come il dolore, è parte integrante dell'uomo stesso. Ciò che invece sono certa che Eschilo critichi, è la vana speranza, quella che Prometeo promette ai mortali: la vana speranza di fuggire la morte. Sostengo infatti che Prometeo si faccia portavoce di un inganno, che soggioga e illude gli uomini, e contro questo inganno si staglia Eschilo: l'illusione che la morte non arrivi, e che per questo il dolore può vanificarsi, è peggiore della morte stessa.

“Giù da speranze alte come torri
egli scaglia annientati i mortali,
ma non arma nessuna violenza.”⁶⁵

Questi versi delle *Supplici*, richiamano chiaramente il tema sviluppato nel *Prometeo Incatenato*, ovvero il vano tentativo di sopprimere l'annientamento con le cieche speranze e la τέχνη, commettendo ὕβρις e generando l'ira degli dei, che attuano punizioni nei confronti dei mortali. Prometeo stesso, generoso verso gli uomini (e in questo fa un torto a Zeus), viene incatenato da Efesto per ordine di Zeus, al quale è stato permesso di liberare la sua τέχνη da Κράτος, la forza; per liberarsi da queste catene Prometeo avrebbe bisogno di una preveggenza addirittura superiore a Zeus.

“Guardatemi dunque, dio infelice, incatenato,
il nemico di Zeus, colui che
è venuto in odio a tutti gli dei –
quanti hanno accesso alla reggia di Zeus-

⁶⁵Eschilo, *Supplici*, vv. 95-97, p. 11, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

a causa del troppo amore per i mortali.”⁶⁶

Prometeo, in catene, riconosce il peso del suo errore, che consiste nell’aver donato la τέχνη come rimedio per l’angoscia, quando si riconosce benissimo che l’arte è meno potente della necessità.

“La mia arte è di gran lunga meno potente della necessità.”⁶⁷

Nei versi di Eschilo si riconosce quasi un ravvedimento di Prometeo: il protagonista del mito, che dona il fuoco ai mortali convinto di poterli in qualche modo sgravare dall’angoscia è il Prometeo della τέχνη, mentre il personaggio incatenato, che parla, che riconosce l’errore, che riconosce il senso del Tutto si è portato al livello della somma sapienza, di quell’*epistème* che salva con verità dal dolore.

Il φάρμαχον donato da Prometeo è una labile speranza di fuggire la morte, l’illusione dell’individuo che, con le speranze e con il fuoco è convinto di poter vincere la morte. Questo φάρμαχον è ὕβρις, in quanto le cieche speranze sorgono in un orizzonte di errore e di mancanza di verità.

Prometeo si accorge che la morte non può stare lontana dallo sguardo, l’annientamento e la sua previsione sono evidenti ed ineludibili, pertanto il dolore suscitato dalla morte e dalla sua intrinseca imprevedibilità, non può essere “curato” celando la mente, ma “soffrendo” con la verità del pensiero rivolto al senso del Tutto.

La naturalità della morte se da un lato, analizzando il Prometeo, emerge che non debba essere assolutamente esclusa, tentando invano di fuggirla, d’altra parte non si deve attuare un atteggiamento passivo nei confronti del dolore e dell’annientamento. Severino infatti

⁶⁶Eschilo, *Prometeo Incatenato*, vv. 119-123, p. 75, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

⁶⁷*Id.* v 514, p. 99

sottolinea il fatto che è necessario accettare la morte in quanto fa parte della vita, e questa accettazione deve trasformarsi in un atto di superamento del dolore attraverso la verità. Vorrei aggiungere a tale considerazione che accettare la morte e il dolore che ne consegue significa vivificare ulteriormente la vita, attraverso questa presa di coscienza noi facciamo vivere pienamente la vita.

1.6.1. La struttura dell'Inno a Zeus nel Prometeo

“Ahimè, la pena presente, ma anche tutto quanto verrà, io piango!

Ahimè, quando avranno termine questi dolori?

Ma che dico? Io prevedo ogni cosa e il futuro è ben chiaro: nessuna pena mi colpirà inaspettata. Io devo sopportare la sorte che mi è stata assegnata, più pazientemente che posso, ricordandomi sempre che non si sfugge alla stretta necessità.”⁶⁸

Il saper pre-vedere (προεξέπισταμαι)⁶⁹ tutte le cose nell'unità del Senso del Tutto, è già una previsione epistemica: nulla è insensato ed impreveduto, ogni evento che accade è inviato e deciso dal destino divino e dalla sua necessità incombente. La necessità è una potenza invincibile e consci di ciò i mortali dovrebbero meglio sopportare il dolore, proprio perché gli accadimenti della vita sono già decisi dal fato. Il modo più opportuno per questo atteggiamento è l'*epistème*, che conferisce al dolore un senso preciso nell'Unità del Tutto.

In particolare, i versi 98-105 del Prometeo Incatenato ripropongono, a parere di Severino, la stessa struttura dell'Inno a Zeus: Prometeo è il cantore, il filosofo, colui che ad un certo punto raggiunge il culmine della sapienza ed è capace di prevedere; il sopportare la

⁶⁸Id. vv 98-105, p. 75

⁶⁹ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 Ed. s.v. προεξέπισταμαι

sorte decisa dal destino (χρὴ αἴσαν φέρει ὡς ῥῶστα)⁷⁰ è la stessa somma sapienza, al culmine della quale si riesce a cacciare con verità il dolore, infatti nel *Prometeo Incatenato* il pre-vedere indica proprio questa dimensione della verità epistemica; la Necessità invincibile del verso 105 (τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος) è il dio dell' Inno, sommamente potente, che ha vinto su tutti, quella divinità che fa parte dell'orizzonte del Tutto e che del Tutto ne è Principio.

1.6.2. *Prometeo ambivalente*

Prometeo è incapace di tenersi al culmine della sapienza, che rivolgendosi a Zeus libera dall'angoscia, infatti, dopo il grande esordio dei versi 88-112, in cui Prometeo si solleva all'apice della saggezza, parlando di previsione epistemica, che non permette a nessuna sventura di giungere in modo imprevisto, successivamente, dal verso 113 fino al 127, Prometeo comincia a scivolare nel terrore, si smarrisce a causa di una misteriosa presenza.

“Ahimè, Ahimè,
quale uomo, quale odore vola a me indistinto,
fragranza divina, o mortale, o mescolanza d'entrambe?
E con quale scopo viene a questa vetta, confine del mondo?”⁷¹

Queste parole fanno pensare proprio a quei sentieri imperscrutabili che sono stati fonte di analisi nel cap. 1.2, in cui l'imprevedibilità dell'annientamento genera angoscia e dolore nei mortali. Questa stessa angoscia la si percepisce quando Prometeo parla di una presenza che si sta avvicinando, e di cui non conosce né le fattezze, né lo scopo di per cui si sta

⁷⁰Eschilo, *Prometeo Incatenato*, vv. 103-104, p. 75, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

⁷¹*Id.*, vv. 113-118, p. 75

avvicinando: quella di Prometeo è paura dell'ignoto, quel terrore che può essere estirpato solo con la verità salvifica..

Questo atteggiamento di Prometeo, lo ritroviamo, nella sua stessa ambivalenza nel quarto canto intorno all'ara nell'Agamennone, quando i cantori dell'Inno a Zeus desiderano la morte in quanto si trovano sull'orlo del precipizio dell'angoscia. Quegli stessi cantori però hanno invocato Zeus, come guida per sconfiggere con verità il dolore, si sono elevati al culmine della sapienza, per poi cadere nelle tenebre dell'angoscia.

“Perché mi incombe
questa angoscia, mi domina
sul cuore e gli svolazzo intorno come un cattivo presagio?
Perché l'nenia di questa profezia, che non ho richiesto, che non ho pagato?
Perché non riesco a mandarla via
come un incubo vago e indistinto?
Perché non si insedia una serena fiducia
in fondo al mio cuore?⁷²
[...]
Ma ora vaga nelle tenebre e freme
il mio animo dolente, senza più sperare
in un tempo che dissolverà questa angoscia:
la mia mente è tutta in fiamme!⁷³”

Prometeo vuole dare ai mortali la possibilità di uscire dalla condizione selvaggia e di sognatori, insegnando loro come usare la mente, come conoscere, rendendoli padroni dei loro

⁷²Eschilo, *Agamennone*, vv. 975-983, p. 459 in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano 2003

⁷³*Id.*, vv. 1030-1034, p. 463

pensieri. Tutti questi doni però sono capacità, e non caratteristiche naturali innate, per cui queste capacità fanno pesare ai mortali di potersi elevare al livello di Zeus e di tutti gli dei, commettendo così ὕβρις. La τέχνη dunque non è rimedio autentico contro l'angoscia della morte, e Prometeo, nel suo elevarsi a somma sapienza, ne è cosciente.

1.6.3. *La liberazione di Prometeo*

L'essere umano, nell'immediato, è destinato a morire, e credere di poter fuggire la morte per lui è una cieca speranza.

“Prometeo: Gli uomini avevano sempre, fissa, davanti agli occhi, la morte: io ho fatto cessare questo sguardo.

Corifea: E quale rimedio hai trovato per questo male?

P: Ho fatto abitare dentro di loro le cieche speranze.”⁷⁴

Prometeo riconosce l'errore commesso, ma nonostante ciò oscilla fra uno stato di somma sapienza e di disperazione come enucleato in 1.5.2. Addirittura prorompe dicendo che sarebbe stato meglio che Zeus lo scagliasse nel Tartaro, piuttosto che farlo soffrire.

“Se giù, sotto terra, almeno
Giù nell'Ade, ricovero dei morti,
nel Tartaro senza confini mi avesse gettato,
in catene indissolubili, crudelmente
cosicché né un dio né nessun altro potesse goderne!

⁷⁴Eschilo, *Prometeo Incatenato*, vv. 248-50, p. 83, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

Invece eccomi, misero zimbello sospeso per aria:

il mio martirio è una gioia per chi mi odia.”⁷⁵

In questi versi proprio è palese la disperazione che avvolge Prometeo, che lo porta lontano dalla somma sapienza, in quanto invece di vedere il rimedio all'angoscia nell'*epistème* e nella verità, lo vede nell'annientamento. Manca quindi in questi versi, quella coscienza del Senso del Tutto, che un individuo al culmine della sapienza ha, e grazie al quale include l'annientamento nell'orizzonte della totalità e del principio.

Prometeo tornerà alla luce, liberato, ma la libertà di cui godrà pienamente, la gode già anche quando è in catene, proprio quando riconosce la Necessità come somma dominatrice.

2. Tracce di Parmenide in Eschilo

Secondo Eschilo è inaggirabile il fatto che la morte sia irrevocabile: non si vede il ritorno di ciò che muore, che lascia il mondo visibile per non fare più ritorno. Il regno del visibile è il mondo dell'esperienza, in cui le cose si manifestano e gli individui le percepiscono e ne fanno esperienza, in quanto testimoni diretti. Eschilo ritiene fermamente che ciò che esce dall'esperienza non possa più tornare indietro, e seppure grazie alla verità e alla somma sapienza l'individuo può addolorarsi meno per questo continuo fluire nel niente, ciò non preclude la morte, ma semplicemente permette all'uomo di sopportare meglio questo passaggio in una prospettiva totale.

Questa impossibilità è una caratteristica del pensiero ontologico, solo se l'uscita dall'essere è un ricadere nel niente, e quindi se nascita e morte, generazione e distruzione vengono letti secondo questa prospettiva dell'entrare e dell'uscire dal niente.

⁷⁵*Id.* vv. 152-58, p. 79

Parmenide ritiene che il pensiero dei suoi predecessori, che hanno posto l'essere come ciò che esce ed entra nel niente, era già un pensiero ontologico. Il filosofo però rilegge il divenire nella prospettiva dell'essere eterno, per cui l'idea che i mortali hanno della nascita e della morte è mera opinione, opposta alla verità (βροτῶς δόξας)⁷⁶. Il secondo frammento di Parmenide contrappone la via della verità (l'Essere è e non è possibile che non sia) e dell'errore, peraltro impercorribile (l'essere non è e non è possibile che sia). La prima via prevede che l'essere sia identico a sé, non diveniente ed opposto al non essere. Quando si dice che l'essere non è ricadiamo nell'errore, in quanto si afferma che l'essere può essere e non essere, dunque gli si conferisce l'attributo del divenire.

Il termine χρῆνι del verso 166 dell'Inno indica la necessità della verità, e questo bisogno lo si ritrova anche nel termine χρεώ utilizzato da Parmenide nei versi 28 e 29 del fr. 1, quando si vuole sottolineare l'impellente il bisogno di conoscere la verità.

Inoltre, un parallelismo con Parmenide lo si trova anche nei versi 176-177 dell'Inno, quando Eschilo fa riferimento a Zeus come guida luminosa per intraprendere il cammino della verità. Anche Parmenide nel fr. 1 parla della via della verità, percorribile grazie alla guida di θέμις τε δίκη, ovvero la legge suprema, la giustizia, caratteristica che ritroviamo nello Zeus dell'Inno, quando lo si definisce legge del Tutto.

Nel frammento 6 Parmenide attribuisce ai mortali la convinzione che l'essere e il niente siano identici e non identici, per cui pensare l'essere come identico al non essere è la via dell'errore, ma Parmenide dice anche che oltre ad identificare essere e non essere, i mortali allo stesso tempo li distinguono, per cui essere e non essere si contrappongono. Questa opposizione viene tematizzata da Aristotele, il quale riconosce questo errore nella fisica, in quanto i fisici ritengono impossibile che dal niente si generi l'essere. Tuttavia, come dice Aristotele, i fisici parlano anche di divenire, e quindi di generazione e corruzione.

⁷⁶Parmenide, *Poema sulla natura*, fr. 1, v. 30, p. 89, trad. it. G. Reale, Bompiani, Milano 2001

Eschilo appartiene secondo Severino, all'inizio del pensiero ontologico, proprio per il fatto che Eschilo mette in luce l'inaudito rapporto con il niente, che provoca terrore ed angoscia.

3. Eschilo e l'origine della ragione

Per chi muore non c'è più angoscia, in quanto l'essere umano viene annientato, pertanto sia nella buona che nella cattiva sorte l'esistenza dei mortali ricade nel niente.

È certo che l'annientamento sia prevedibile, in quanto la morte fa parte integrante della vita e risulta esperibile nella vita di tutti i giorni. Ma ciò che rimane di imprevedibile è proprio ciò che produce l'annientamento, la causa che porta il mortale ad entrare nel niente con la morte. Proprio quest'ombra di imprevedibilità, che rende incomprendibile l'annientamento, comporta un sentimento di forte angoscia nell'essere umano, in quanto costui sa che dovrà morire, ma è ignoto il motivo o il tempo in cui questo accadrà, pertanto il mortale vive la sua vita nell'attesa di qualcosa di intrinsecamente incerto che si presenterà con certezza. L'essere umano vuole vivere ed essere felice, vive con questo desiderio che caratterizza l'essere e l'esistenza. Parlare della morte, per Eschilo significa parlare di annientamento, di imprevedibilità, di angoscia, aspetti che possono mettere a repentaglio il desiderio umano di vivere. Molto spesso, come accade nel Prometeo, l'uomo tenta di far sopravvivere tale desiderio, sfuggendo, o perlomeno cercando di sfuggire alla morte. Annientare la morte è assolutamente impossibile nel pensiero Eschileo, è un evento inaggirabile ed imprescindibile, e fuggirlo significa commettere ὑβρις.

Un aspetto fondamentale per Eschilo è che nel corso della vita non c'è nulla che renda prevedibile la morte, e nulla che spieghi la nascita. La morte è un annientamento definitivo, un entrare nel niente che non ammette ritorno, mentre la nascita non è mai rinascita dal niente, ma un entrare nell'essere ex novo.

“Eppure, chi mai potrebbe di nuovo richiamare, con parole potenti, il sangue nero di un uomo che sia stato versato sulla terra da una ferita mortale? Non per cautela, infatti, Zeus frenò chi si credeva capace di far ritornare i morti dal niente della morte.”⁷⁷

Con Eschilo si respira profondamente la vera angoscia che si prova per il divenire, angoscia annientante, angoscia del niente, e tale sentimento nasce con la nascita dell'ontologia greca. Prima dei greci l'uomo nasceva e moriva in modo completamente diverso, proprio perché nascita e morte non erano legate alla dicotomia essere-niente.

“Persiste in me l'angoscia di venire a sapere ciò che è avvolto dalla notte.”⁷⁸

Emerge che l'imprevedibile è angosciante, e l'angoscia colpisce indistintamente tutti gli uomini, anche coloro che non “stanno più nell'essere”, ovvero i guerrieri caduti sotto le mura di Ilio. L'angoscia è un sentimento che avvolge il futuro, imprevedibile e buio, tenebroso e difficile da scorgere in modo chiaro e il mortale è immerso pienamente nel tempo che sta a metà strada tra l'entrare nel niente e il farvi ritorno.

Come rimedio a tale stato d'animo angosciato, però Eschilo pone l'*epistème*, la verità luminosa donata da Zeus, principio del Tutto. Con Eschilo si tematizza, a mio parere, l'origine della ragione occidentale, che per lungo tempo è rimasta nell'ombra, dimenticata. Il generarsi ed il corrompersi delle cose è uno spettacolo originario, creato dalla stesse *epistème*, la quale vuole questo spettacolo come non voluto, come ciò che si impone a noi mortali in modo imprescindibile, come ciò che va considerato errore folle.

⁷⁷, Eschilo, *Agamennone*, vv. 1019-24, p. 461, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Mondadori, Milano 2003

⁷⁸*Id.*, vv. 459-60, p. 425

Eschilo vede che la *téchne* è un *phármakon*, che non può in nessun modo salvare l'uomo dall'annientamento della morte, perché quest'ultima rientra nel necessario disegno dell'Ordinamento del Tutto, nel quale il vero rimedio non è quello di impedire l'annientamento e la morte, ma, ergendosi alla "somma sapienza", di vedere come l'essenza di ogni cosa è si salva in quanto inscritta nell'orizzonte del Tutto. La debolezza di questo *phármakon* sta nella sua pretendere di poter illudere gli uomini, facendo loro credere di impedire la morte, colmandolo solo di "cieche speranze" Ma l'evidenza dell'annientamento è l'evidenza che Eschilo e con lui tutta la filosofia occidentale mostrano come l'unica vera realtà dell'uomo, e a cui egli non può mai sfuggire.

Eschilo è convinto che il sapere epistemico e vero possa essere l'unico vero rimedio contro l'angoscia del divenire annientante. Però tra il sapere epistemico, saldo e certo, e l'evidenza del divenire, vi è uno squarcio incolmabile, in quanto incolmabile è la loro distanza: sorge la contraddizione tra il Principio del Tutto, eterno ed immutabile, e l'annientamento di tutte le cose nel divenire, che entrano nel niente. Nessun filo può tenere unite in modo definitivo queste due dimensioni tra loro antitetiche, ed ogni tentativo di conciliazione, da Eschilo a Hegel, è destinato a tramontare.

Ma perché accade questo? Perché non si può trovare un rimedio che concili *epistéme* e divenire?

Semplicemente non si coglie che è proprio il divenire interpretato come una «malattia» da curare, che impedisce al rimedio di annientare una volta per sempre tale malattia. Il divenire e con sé la sua malattia è intrinseco a tutta la storia dell'Occidente, e diventa l'evidenza suprema, mentre il rimedio, o meglio il tentativo di risolvere il divenire nel principio del Tutto inesorabilmente è destinato a tramontare.

Paradossalmente sarà proprio la *téchne* di Prometeo, quell'arte che genera false speranze nei mortali, ad avere il sopravvento sull'*epistéme*, in quanto è capace di adeguarsi

all'evidenza del divenire nichilistico, inteso come entrare nel niente ed uscirne, accrescendo contemporaneamente la potenza dell'uomo da una parte, e la sua angoscia dall'altra. Quando Eschilo, uno dei primi grandi pensatori dell'Occidente, fonda la ragione epistemica, fonda anche il divenire che annienta, in quanto fondando il grande rimedio si fonda anche il grande morbo: entrambe hanno bisogno l'una dell'altra. Se quindi il pensiero tragico, ma filosofico, di Eschilo inaugura la dialettica tra morbo e rimedio, tra ὕβρις e δίκη, il pensiero occidentale finisce per distruggere la giustizia, l'*epistème*, in favore della dicotomia essere-niente, cioè del divenire.

Seconda Parte: Nietzsche e la tragedia

1. Apollo e Dioniso

Apollo è, nella mitologia greca, la divinità del sole, che però viene identificato come la divinità malefica, foriera di vendette, e questo tratto lo ritroviamo nei primi versi dell'Iliade, quando si parla della peste nel campo acheo.

“Il figlio di Zeus e Latona; egli, irato col re,
mala peste fe' nascer nel campo, la gente moriva,
prechè Crise l'Atride trattò malamente,
il sacerdote;”⁷⁹

Apollo però, non solo è morte, ma allo stesso tempo è la divinità della salute e della vita, medico. Questa figura contraddittoria la ritroviamo anche nei simboli tipici dell'apollineità, ovvero la freccia e la cetra: la freccia rappresenta l'apollo vendicativo, che punisce, mentre la cetra rappresenta Apollo come dio della musica, un dio che dà vita.

Ne *La nascita della tragedia*⁸⁰ di Nietzsche, il dio si impone come dio della visione e della rappresentazione. Apollo, da quanto emerge dai testi di Nietzsche, è il dio che conosce, che sa, e quindi che prevede. In tal senso è infatti il dio della luce (quasi a richiamare il tema della luce e della previsione di cui abbiamo fatto accenno nella prima parte) che porta le cose alla presenza e che per questo può essere definito il dio della rappresentazione.

Nietzsche, fin dal capitolo 1 della sua opera, lega l'apollineo ad un impulso fisiologico, che è quello onirico, e, a tale impulso, vengono ricondotte tutte le modalità in cui l'apollineo

⁷⁹ Omero, *Iliade*, vv. 8-12, p. 3, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1991

⁸⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Mondadori, Milano 2003

si manifesta, ovvero le arti plastiche (apogeo della scultura come ciò che irradia serenità e perfezione), l'epica omerica e un certo tipo di musica. Il mondo onirico è un mondo di immagini, di forme e di apparenze, è il regno della creatività che modella, della forza plastica.

“Questa gioiosa necessità dell'esperienza del sogno è stata parimenti espressa dai Greci nel loro Apollo: Apollo, come dio di tutte le energie figurative, è insieme il dio divinante.”⁸¹

Nel sogno viviamo le immagini, quasi in presa diretta, infatti nei sogni siamo attori e spettatori allo stesso tempo, siamo “*perfetti artisti*”⁸² Con il mondo onirico cade il principio di realtà, si spezza il tempo della quotidianità e svanisce tutto ciò che connota la nostra coscienza ordinaria, infatti viene meno il principio di non contraddizione. L'individuo, quando sogna, si trova in una dimensione diversa da quella reale, connotata da atemporalità e da una mancanza di luogo.

“La contemplazione, la bellezza e l'illusione circoscrivono la sfera dell'arte apollinea: si tratta del mondo trasfigurato dell'occhio, che crea artisticamente nel sogno, con le palpebre abbassate. Anche la poesia epica vuol condurci a questo stato di sogno: non dobbiamo veder nulla con gli occhi aperti e dobbiamo pascerci delle immagini interiori, alla cui produzione cerca di stimolarci il rapsodo con i suoi concetti”⁸³

Tutto ciò però è solo un aspetto dell'apollineo, infatti Apollo, dio della vita e della morte è una divinità duplice nel suo essere: nel momento in cui si unisce a Dioniso dà luogo alla forma più alta e più completa di arte, ovvero la tragedia greca, ma nel momento in cui

⁸¹ *Id.*, p. 54,

⁸² *Id.*, p.53

⁸³ F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano

sottomette alla logica razionale diventa il padre della scienza, è l'immagine divina del *principium individuationis*⁸⁴. Tale principio di ragione Nietzsche lo mutua da Schopenhauer, per cui la nostra facoltà conoscitiva, grazie a tale principio, collega tutte le rappresentazioni secondo causalità, per cui al di là di questo principio, tutta la realtà è irrazionale, assurda, caotica, e in preda al mero pulsare della Volontà. Nell'ambito infatti di tale volontà dominata dal principio di ragione, si riscontrano sentimento di fragilità e impotenza, che fanno emergere il senso tragico dell'esistenza.

“Come sul mare infuriato che, illimitato da ogni parte, ululando solleva e precipita montagne d'onde, siede in una barca il navigante, confidando nella debole imbarcazione; così l'uomo isolato sta tranquillamente in mezzo a un mondo di tormenti, appoggiandosi fiducioso al *principium individuationis*.”⁸⁵

In Nietzsche, appunto, è Apollo il baluardo del principio, e l'uomo, travolto dal turbinio delle sofferenze e dei dolori dell'esistenza, solamente appoggiandosi alla razionalità apollinea, riesce a sopportare pienamente e con fiducia la sua esistenza.

Dioniso, d'altro canto, è il dio della natura e della fecondità, è simboleggiato dal toro e dal serpente, ma anche dalla figura fallica, che richiama l'esaltazione orgiastica che connotava le Dionisie. Nel culto di Dioniso ritroviamo anche dei legami con il dio Apollo: il vino, tratto saliente delle feste dionisiache, suscita il canto, la poesia e la facoltà divinatoria.

Ne *La nascita della tragedia*, Nietzsche dipinge Dioniso come un dio non figurativo, come il dio messaggero dell'ebbrezza, che sprigiona energie istintuali di tipo collettivo, e che vede nella musica l'apice della sua espressività. Dioniso è dio ed animale allo stesso tempo, principe della dissonanza, distruttore e costruttore di mondi. Dioniso, secondo Nietzsche, è il

⁸⁴ *Id.*, p. 55

⁸⁵ A. Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, I, p. 416, Laterza, Roma-Bari 1984

dio del corpo, della seduzione, degli eccessi, la divinità che rompe le gerarchie e dissolve il principium individuationis.

“Se a questo orrore aggiungiamo il rapimento estatico che per lo stesso infrangersi del *principium individuationis* sale dall’intimo dell’uomo, anzi della natura, allora gettiamo uno sguardo sull’essenza del dionisiaco, resaci ancor più vicina dall’analogia con l’ebbrezza.”⁸⁶

Nietzsche, quando parla di dionisiaco, lo paragona all’ebbrezza, proprio in quanto, subentra una sorta di oblio di sé e della propria soggettività, e questi episodi, molto spesso, vengono sbeffeggiati e considerati delle vere e proprie malattie, da cui tenersi lontani. Questo spirito razionale vuole eliminare il dionisiaco per mantenersi nella razionalità dell’apollineo, ma si dimentica che l’incanto del dionisiaco rinsalda il legame fra individui e fra uomo e natura, infatti nei bacchanali, l’uomo e la natura si sposano e si conciliano come un’unità armonica.

La natura, che prima era estraniata, nemica e sfruttata in qualche modo dagli uomini, in questi episodi di festa, si concilia con gli uomini, liberamente offre i frutti della terra, rende pacifici gli animali e si crea questa armonia universale; in questo clima di festa sfrenata, tutto si fonde e si concilia, grazie alle danze ed ai canti.

“Come ora gli animali parlano e la terra dà latte e miele, così anche in lui risuona qualcosa di soprannaturale: egli si sente come dio e cammina così estasiato e sollevato, come in sogno
vide camminare gli dei.”⁸⁷

⁸⁶F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 59, Mondadori, Milano 2003

⁸⁷ *Id.* p. 61

Nietzsche dice addirittura che gli uomini pervasi dal dionisiaco, hanno disimparato a camminare e a parlare per esprimersi solo con il canto e la danza. Questa immagine ci richiama subito alla mente la potenza del dionisiaco di rompere con la tradizione razionale, logica, apollinea, l'irruenza di qualcosa d'altro che è irriducibile alla razionalità e al tradizionale rapportarsi con il mondo.

“Finora abbiamo considerato l'apollineo e il suo opposto, il dionisiaco, come forze artistiche che erompono dalla stessa natura, senza la mediazione dell'artista umano, e in cui gli impulsi artistici della natura trovano inizialmente e direttamente soddisfazione.”⁸⁸

Gli impulsi artistici della natura trovano nell'uomo soddisfazione piena: da un lato la trovano come mondo di immagini oniriche, dall'altro la trovano nell'ebbrezza che non tiene conto del singolo e della soggettività, tentando di annientare l'individualità per tramutarla e redimerla in unità. Questi immediati stati artistici della natura fanno dell'uomo un vero imitatore, e sarà o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza, o insieme, artista di sogno ed ebbrezza, come gli artisti contemporanei.

1.1. L'uomo apollineo

Secondo G. Colli ⁸⁹, l'apollineo trova nella Grecia classica il suo senso più ampio, in quanto, per esaurire pienamente il suo senso, non bisogna solo ed esclusivamente fare riferimento alla visione del mondo rappresentativa, ma è necessario unire ad essa l'aspetto prettamente creativo che connota l'individuo. L'ambito giuridico è l'orizzonte in cui l'individuo viene pienamente rappresentato, ma gli uomini oltre a basarsi su valori oggettivi e

⁸⁸ *Id.*, p. 66

⁸⁹ G. Colli, *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010

plastici, vogliono anche conferire un tono personale alla propria esistenza. Per questo l'uomo greco ha una forte inclinazione per l'attività politica, che non è ristretta solo agli affari dello Stato, ma è un'estrinsicazione vera e propria degli individui, è una forma di espressione compiuta. Vari aspetti della vita dell'uomo greco dipendono dalla politica, come la religione, la filosofia e l'arte stessa. Quest'ultima nello stato aveva una funzione politica molto marcata, si pensi ad Omero o a Platone, a Solone e Callino, i quali esortavano con i loro versi gli uomini a vivere in modo virtuoso, dedicandosi alla politica e alla vita pubblica. Ambito morale e ambito politico, pertanto, nell'uomo apollineo, coincidono, proprio perché ancora non si considera l'aspetto dionisiaco che pervade il mondo.

Come si comporta l'uomo apollineo?

L'individualismo che si forma sulla base della pura rappresentazione, è limitato ed è la radice di questa visione del mondo: il termine φθόνος utilizzato da Colli, ci permette di avvicinarci ancora di più alla visione del mondo dell'uomo apollineo.

Il termine φθόνος⁹⁰ ha vari significati, quali invidia, gelosia, malevolenza, che mettono in luce il trionfo di una personalità fortemente individualista. Il concetto di gelosia, però, non è estremizzato nel mondo apollineo, in quanto ci sarebbe una sorte di radice primordiale, dalle fattezze quasi dionisiache. In realtà l'apollineo è sempre cosciente, razionale, e quasi cerebrale, inoltre l'aspetto limitato di cui abbiamo accennato poco sopra, ci dissuade dall'interpretare lo φθόνος, conferendogli un senso di smisuratezza. Ciò che caratterizza l'individualismo e l'egoismo ellenico di stampo apollineo, è strettamente connesso con il concetto di μέτρον, misura. La misura è una vera esigenza per il greco apollineo, ed essa è possibile solo nel caso in cui la suddetta misura e il limite siano conoscibili all'uomo. Per avere dei limiti, li si deve necessariamente conoscere, per cui è proprio da questo bisogno di conoscenza che il greco conferisce molta importanza all'esortazione apollinea γνῶθι σεαυτόν.

⁹⁰ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, 40 Ed. s.v. φθόνος

La misura il greco apollineo la cercava di conferire anche al mondo degli dei olimpici, ed essa si caratterizzava come bellezza. Pertanto è chiaro come quel limite, che il Greco doveva mantenere, era strettamente connesso al mondo della visione, del sogno, ed aveva come scopo preciso l'illusione: alla misura può spetta l'arduo compito di velare la verità.

“Apollo, come divinità etica, esige dai suoi la misura e, per poterla osservare, la conoscenza di sé. E così accanto alla necessità estetica della bellezza si pone l'esigenza del conosci te stesso e del non troppo, mentre la presunzione e l'eccesso furono considerati i veri demoni ostili della sfera non apollinea [...]”⁹¹

Secondo Colli, senza questo legame fra “gelosia” e “misura”, l'egoismo ellenico non sarebbe minimamente sopportabile. Il greco apollineo è sì connotato da una radice di ostilità e repellenza, ma l'odio che esprime è sempre misurato ed è sempre legato all'ambito della rappresentazione, mai alla sfera dei sentimenti, più propriamente dionisiaca. Anche l'amore quindi, letto in tale prospettiva, è legato all'odio misurato, ovvero è considerato un mezzo per un odio più grande, e la polis ne è un chiaro esempio. La città stato, infatti, è armonia ed ordine, frutto di una momentanea rinuncia alle discordie che animano i mortali, quindi non è il libero frutto di una amore e di una concordia incondizionata che lega gli uomini: la polis, unisce in armonia gli uomini, che smettono di indirizzare l'odio fra loro, per esprimerlo, a questo punto uniti sotto l'istituzione statale, verso altre città stato. Un chiaro esempio di questa caratteristica apollinea è il mondo omerico (l'epos omerico è considerato da Nietzsche compiutamente apollineo): le infinite lotte fra gli eroi sono il vero fulcro degno di attenzione per l'uomo apollineo. Solo con la figura di Odisseo, però, l'apollineo raggiunge il suo apice: il

⁹¹F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 93, Mondadori, Milano 2003

re di Itaca è egoista, incarna lo φθόβος non passionale, ma la sua vita è l'opposto di quella connotata dal dionisiaco, in quanto il personaggio è fortemente calcolatore e cerebrale.

Anche la scultura antica, l'arte plastica dai toni apollinei per eccellenza, è una prova di questo stile di vita: gli dei, gli eroi, gli sportivi raffigurati in modo sapiente dagli scultori, sono privi di interiorità, perfetti in ogni loro caratteristica. Invece, la scultura moderna tanto più è grande quanto più esprime il dionisiaco, esprime un fortissimo senso interiore, basti pensare alla scultura di Michelangelo, la quale fa vivere, nel vero senso della parola, ogni singolo personaggio, che sembra lottare contro il marmo, per poter uscire in tutta la sua bellezza plastica. Se, quindi, la scultura dionisiaca, come quella michelangiotesca, ha lo scopo di mostrare l'anima del marmo, di mostrare cosa c'è oltre ad esso e ad una mera forma, la scultura apollinea, con le sue linee perfette e definite, si mostra tutta la sua compiutezza.

Questa analisi dell'uomo apollineo, potrebbe far pensare che esso sia privo di ogni tipo di interiorità, e questo contrasta con la concezione dell'equilibrio e dell'unione fra apollineo e dionisiaco, ovvero espressione ed interiorità. Semplicemente, lo stile di vita apollineo considerato in se stesso, è diverso da quello dionisiaco, proprio per l'autonomia dei sentimenti provati. Gli eroi omerici, non si può dire che siano assolutamente indipendenti dalle passioni, anzi ritroviamo fra i versi dell'Iliade, per esempio, l'ira di Achille, che però in se stessa non ha alcun valore, ma lo assume, secondo Colli, solo in quanto si manifesta, attraverso le urla che atterriscono.

“Qui ritto gridò, e Pallade Atena al suo fianco

Urlava: fra i Teucri sorse tumulto indicibile.”⁹²

“Tre volte sopra il fossato gridò alto Achille glorioso,

⁹² Omero, *Iliade*, XVIII, vv. 217-218, p. 653, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1990

tre volte furon sconvolti i Troiani e gli illustri alleati.”⁹³

L'ira quindi, ha un valore assolutamente rappresentativo, come la maggior parte dei sentimenti provati dagli eroi omerici di stampo apollineo: il cuore che si rallegra, le gioie, l'amore, tutti sentimenti positivi provati sul campo di battaglia, non hanno un valore in se stessi, non vengono considerati in tutta la loro autonomia rispetto alla legge della Necessità, che tutto governa, ma sono parte integrante di quell'orizzonte di necessità, hanno una valenza visiva, plastica e rappresentativa.

Questo distacco dall'interiorità in se stessa, permette all'uomo apollineo di rimanere in qualche modo staccato dal dolore che prova l'uomo nei confronti della vita. Nel momento in cui, infatti, si dà importanza all'interiorità, l'essere umano prova inadeguatezza e inappagamento. Ma nel momento in cui si riconosce, che la vita è finita, limitata, e che provoca dolore, come mai si ricerca il godimento?

L'uomo apollineo, da quanto ho dedotto dall'analisi dell'opera di Nietzsche, non riesce ad uscire da questa dimensione, fatta di limiti e misure, proprio perché teme una sorta di smembramento, di perdita di sé. La mancanza di coraggio nei confronti di una vita incerta fatta di eventi ignoti, spaventa il greco apollineo, che rimane fermamente radicato nei suoi limiti. La sicurezza è data da Apollo, che dona certezza e serenità, le quali potrebbero entrare in crisi nel momento in cui l'uomo apollineo decidesse di imboccare una nuova strada, quella connotata dallo spirito dionisiaco, una via fatta di frenesia, eccitazione psicologica e sensazioni molto forti.

Lo spirito apollineo non indica altro che la “*ratio*” umana che porta equilibrio nell'uomo, capace in tal modo di concepire l'essenza del mondo come ordine. Questo spirito di misura e logica lo spinge a produrre forme armoniose rassicuranti e razionali. Senza di

⁹³ *Id.*, vv. 228-29, p. 653

esso, nell'uomo ci sarebbe un'esplosione di emozioni incontrollate che hanno bisogno di essere controllate. Lo spirito apollineo, mi sento di dire, è quel tentativo (proprio soprattutto dell'Antica Grecia) di spiegare la realtà tramite costruzioni mentali ordinate, negando quel caos che è proprio della realtà e non considerando l'essenziale dinamismo della vita.

1.2. L'uomo dionisiaco

“In un mondo così costruito e artificiosamente difeso penetrò allora il suono estatico della festa di Dioniso, dove tutto l'eccesso della natura in gioia, dolore e conoscenza si manifestò in uno stesso tempo. Tutto quello che sino allora valeva come limite e come determinazione di misura si dimostrò a quel punto una artificiosa illusione: l'

«eccesso» si svelò come verità.”⁹⁴

Tra queste parole di Nietzsche possiamo scoprire cosa sia lo spirito del dionisiaco ed anche i principi di questo dionisiaco. Il dionisiaco è un'interiorità autosufficiente, che non tende a manifestarsi in modo fenomenico, è una tendenza a lanciarsi nell'infinito.

Il primo poeta dionisiaco, secondo Nietzsche, è Archiloco, in quanto nei suoi versi, l'ira e l'interiorità, diventano temi centrali. Se l'ira apollinea di Achille, trovava espressione nell'azione dell'eroe, il θυμός di Archiloco è qualcosa di sovraumano, e di stampo più marcatamente dionisiaco.

“Con Archiloco, comincia un nuovo mondo della poesia, che nelle sue radici più profonde contraddice quello omerico.”⁹⁵

⁹⁴ F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, p. 62, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano

⁹⁵ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p 101, Mondadori, Milano 2003

Quando i greci, con Archiloco, hanno pronunciato per la prima volta la parola “io” hanno elaborato uno scenario simbolico completamente nuovo, in cui il singolo si percepisce come parte integrante di un orizzonte originario. Nella lirica per la prima volta non ci si limita a parlare del dolore, ma lo si vive pienamente, ci si trova dentro la situazione. Questo nuovo immaginario si apprende come vera esperienza emotiva, per cui la poesia trasforma gli stati d’animo da stati meramente psichici, interiori, a funzioni simboliche, che l’io lirico trasmette con i suoi versi. Nella lirica, pertanto, per la prima volta si trova una dimensione nuova che si sposa con l’apollineo, ovvero la forza destrutturante del Dionisiaco, una forza che continuamente mette in discussione ciò che si è già raggiunto, ciò che ha provocato determinate sensazioni. Se nell’epica di stampo apollineo si è meri spettatori, nella lirica di Archiloco si entra pienamente nei versi, li si vive ascoltandoli. Il soggetto e la situazione emotiva sono il vero contesto in cui l’io espone ed oggettiva se stesso, ecco perché la poesia lirica, nella fattispecie quella di Archiloco, viene considerata l’antefatto della tragedia attica: Natoli⁹⁶ sottolinea che il patetismo e la forza dei versi lirici trasmettono le difficoltà e le complicazioni emotive vissute dall’io, che si sdoppia, e che in questo tipo di emotività incontra l’alterità (come potrebbe essere il pubblico) creando un forte legame. Questo tipo di poesia è seducente, insaziabile, proprio perché trasmette dolori e sofferenze che accomunano i mortali. È come se questo tipo di poesia, nuova nel suo genere, incentivasse la *dismisura*, come sostiene Natoli, in quanto eccessiva allontana dalla verità.

L’ebbrezza, si può dire è la vera origine del dionisiaco, e nella sua dimensione collettiva, questo status di perdizione, si legava alle orge dionisiache, alla fioritura dei misteri, come l’Orfismo in Grecia, e alla nascita dei ditirambi satireschi. Nasce una sorta di religiosità molto violenta, che prevede una collettività coesa che partecipa a questi riti, una collettività

⁹⁶ S. Natoli, *L’esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 1986

comunque aristocratica, che partecipava attivamente alla vita politica, con un atteggiamento diverso dal politico di stampo apollineo, che metteva al primo posto l'egoismo. L'estasi dello stato dionisiaco annienta le barriere e i limiti abituali dell'esistenza proposti dalla gremità apollinea. Con il dionisiaco assume un ruolo di spicco l'abisso dell'oblio che porta a scindere nettamente il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca. Non appena però ci si risveglia da questa estasi, la quotidianità rientra di nuovo nella coscienza e viene percepita con disgusto. Tutto ciò che ha a che fare con lo spirito dionisiaco si contrappone violentemente all'ordine penoso e volgare della quotidianità. Il Greco infatti voleva una fuga assoluta da questo mondo fatto di colpa, di dolore e di destino. Nel momento in cui l'estasi dionisiaca veniva meno, e sopraggiungeva la consapevolezza del risveglio dall'ebbrezza, l'uomo dionisiaco si vede circondato da l'atrocità o da assurdità.

Il vero uomo dionisiaco, parte dall'interno, senza che necessariamente il mondo esterno lo stimoli, e quando la sua solitudine trabocca, sente il bisogno di agire, di comunicare la propria interiorità ad altri uomini, e tenta di farlo, in ambito artistico per esempio, facendo uso di simboli visivi. La musica è la dimensione propria del dionisiaco, che evoca immagini e sensazioni diverse da individuo ad individuo. Il sentimento del dionisiaco però, è infinito ed indeterminato, non riesce a placarsi trovando pace in cose determinate e finite, per cui abbisogna di una espressione adeguata.

1.3. Radice comune di apollineo e dionisiaco

Nel secondo paragrafo della sua opera Nietzsche approfondisce non solo la contrapposizione, ma anche la conciliazione fra apollineo e dionisiaco. La prima riconciliazione fra le due divinità fu la radice del loro accordo, nella forma più alta di arte poetica, ovvero la tragedia.

“[...] allora l’azione del dio delfico si limitò, mediante una riconciliazione conclusa al tempo giusto, a togliere dalla mano del potente avversario le armi annientatrici. Questa riconciliazione è il momento più importante nella storia del culto greco.”⁹⁷

Il luogo in cui apollineo e dionisiaco si conciliano è l’impulso, l’istintualità, la natura che connota gli uomini. Apollineo e dionisiaco, seppur diversi, sono entrambi degli istinti umani, fisiologici, che connotano l’uomo. Se ci limitiamo a guardare lo spirito apollineo non nelle sue forme del manifestarsi, come arte plastica, come rappresentazione, ma nella sua intimità più profonda, ritroviamo quell’istintualità, che ci fa capire che prima di tutto l’apollineo è un impulso, un atto fisiologico. Attribuire allo spirito dionisiaco, dunque, tutta l’irrazionalità, il caos della vita, e all’opposto, allo spirito apollineo, la razionalità, l’ordine, la forma bella e pulita significa fare del riduzionismo, sulla scia della filosofia kantiana e schopenhaueriana.

Come Heidegger ci insegna, bisogna focalizzare apollineo e dionisiaco secondo un altro punto di vista, proprio per comprendere la possibilità della loro conciliazione nella tragedia, altrimenti incomprensibile, e per fare ciò bisogna guardare al loro aspetto impulsivo. L’impulso dionisiaco ed apollineo sono entrambi legati all’ebbrezza, sono due rami diversi del medesimo ceppo.

“Dioniso parla la lingua di Apollo, ma infine Apollo parla la lingua di Dioniso.”⁹⁸

In questo caso, la natura di Nietzsche è una sorta, se vogliamo parlare in termini kantiani, di trascendentale naturale, o fisiologico, che si pone come originario e profondo

⁹⁷ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p.68, Mondadori, Milano 2003

⁹⁸ *Id.*, p. 220

sostrato dei due istinti, che sono inevitabilmente legati l'uno all'altro, e questa unione la si riscontra nell'equilibrio che assumono, secondo il filosofo, nella tragedia attica, prima della sua forma decadente.

1.4. Equilibrio di Apollineo e Dionisiaco nella tragedia

Se la lirica corale è di stampo prettamente apollineo, il ditirambo è anch'esso un canto corale, ma rivolto a Dioniso da attori incoscienti, che si considerano come trasformati dal dio. Questa trasformazione è un connotato importante dell'arte drammatica, infatti tale incantesimo vede Dioniso come Satiro, il quale a sua volta rivolge la sua attenzione a Dioniso stesso: Dioniso è come se vedesse fuori di sé una nuova visione, che diventa, secondo Nietzsche, un perfezionamento apollineo. Con tale visione il dramma tragico si può dire completo.

Apollo e Dioniso si sono riuniti nella tragedia, secondo Nietzsche. Come nella vita del greco vita apollineo è entrato l'elemento dionisiaco, allo stesso modo l'illusione si è consolidata come limite per cui l'arte tragica dionisiaca non è più «verità». Il canto e la danza non sono più il simbolo dell'ebbrezza istintiva della natura: quella massa corale, eccitata in senso dionisiaco, delle prime tragedie non è più la massa popolare che si fa soggiogare da un impulso estatico ed ebbro. La verità nella tragedia attica si serve dell'illusione che connota l'apollineo, ed anzi, in ambito tragico si usano le arti dell'illusione. Già qui Nietzsche nota una notevole differenza rispetto all'arte precedente, in quanto i mezzi artistici dell'illusione sono chiamati tutti assieme in scena: la statua inizia a muoversi, gli apparati scenici dipinti si spostano, la scenografia risulta polivalente, viene presentato allo spettatore ora il palazzo e ora il tempio. Nietzsche, nella tragedia attica, nota una sorta di indifferenza verso l'illusione, che deve qui deporre le sue eterne pretese, ovvero quelle che manifestava nel mondo apollineo,

quando si mostrava come unica visione del mondo e unica verità. L'illusione cambia veste nel teatro tragico, diventa simbolo di verità. L'apollineo, al contrario del dionisiaco, illude gli uomini a vivere ancora, e questo altro non è che un desiderio fallace. In questo modo l'assurdo, l'irrazionale, ciò che esce dagli schemi della logica, non è più un'obiezione di vita, ma piuttosto è l'occasione del contrasto creativo di rendere ancora più ricca la vita stessa. Ma quel è il segreto per arrivare a tale comprensione? Per Nietzsche, l'unico modo affinché questo equilibrio sia vivo nell'esistenza umana, è quello di mantenere la profondità dionisiaca e la superficialità apollinea, la verità e la parvenza estetica, il freddo intelletto della scienza e il cuore caldo dell'arte e di tutto ciò che non è scienza. Il solo in grado di frantumare il cervello in questo profondo dualismo è per il filosofo tedesco lo spirito libero. Ma lo spirito libero vive sull'orlo della pazzia, proprio perché nel suo universo psichico deve esserci il posto per due sfere cerebrali sconnessi l'uno all'altro, rispettivamente preposti per ciò che è scientifico e per ciò che non lo è. In questo senso la tragedia attica, come essenza piena della grecità, unisce in modo armonico questi due spiriti contrapposti.

Emerge anche a livello strutturale che nel dramma tragico ci sono due parti che si contrappongono e allo stesso tempo si bilanciano, ovvero il coro, di stampo dionisiaco, che si scarica in un mondo di immagini apollinee. L'intero mondo scenico è dunque dialogo e coro. Tutto ciò che emerge alla superficie apollinea della tragedia, nella fattispecie, nel dialogo, è una raffigurazione completa del Greco, che mostra la sua natura nella danza e nella flessuosità dei movimenti.

I dialoghi, infatti, delle tragedie di Sofocle, sono determinati in senso apollineo, proprio perché sembra, attraverso il linguaggio utilizzato dai personaggi, di poter penetrare le loro personalità. L'elemento apollineo della maschera sofoclea è un prodotto necessario per guardare e penetrare nell'intimità e nell'orrore della natura. La figura più dolorosa dei drammi sofoclei è sicuramente quella di Edipo, concepito dal tragediografo come un uomo nobile,

saggio, ma misero allo stesso tempo, un essere umano che va incontro al patimento ed all'errore, ma che esercita un'azione benefica, efficace dopo la sua scomparsa. Infatti, all'inizio del dramma, si presenta un aggrovigliato intreccio, che lentamente, nodo su nodo, viene sciolto, fino alla rovina di Edipo. Proprio in questa λύσις subentra la gioia e la serenità ellenica per la soluzione di questo groviglio di vicende ed eventi.

“In ogni tragedia sono da distinguere il nodo e lo scioglimento. Tutti questi casi che sono estranei all'azione propriamente detta, e spesso anche taluni di quelli che fanno parte di essa azione, costituiscono il nodo; il resto è lo scioglimento.”⁹⁹

Nell'Edipo a Colono, addirittura, ritroviamo una sorta di serenità, sollevata fino all'estremo quando, di fronte all'anziano oppresso dalla miseria e dal dolore, abbandonato alla sofferenza, si staglia la serenità ultraterrena, di derivazione divina, che permette di capire come l'eroe, nel pieno della sua passività, svolga una delle attività più alte. Edipo nel corso della trilogia tragica di Eschilo, incarna pienamente l'eroe dionisiaco, nel senso che proprio colui che scioglie l'enigma della natura, proposto dalla sfinge, infrange i sacri ordinamenti naturali macchiandosi di parricidio e di incesto. La sapienza, in questo caso tutta dionisiaca, incarnata dal personaggio è un orrore contro natura

“Tiresia: Ahi, ah, com'è terribile sapere, quando non giovi a chi sa!”¹⁰⁰

Un altro personaggio tragico di cui è necessario parlare, è il Prometeo di Eschilo, il quale incarna il sapere che pre-vede, un sapere altissimo che gli permette di stare allo stesso livello degli dei. Questo sapere lo porta a commettere ὕβρις nei confronti di Zeus, e gli costa

⁹⁹ Aristotele, *Poetica*, 18, 1455b 20, p. 233-234, trad. it. M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1986

¹⁰⁰ Sofocle, *Edipo re*, vv. 316-317, p. 69, trad. it. R. Cantarella, Oscar Mondadori, Milano 1991

punizioni divine. Il sapere di Prometeo è uno splendido potere, come lo definisce Nietzsche, che gli comporta, però, sofferenze e dolori estremi. Il nucleo profondo di questo mito, riportato da Eschilo, è la necessità di una vendetta nei confronti di chi vuole ed aspira ad agire in modo titanico. Questo tipo di atteggiamento è in contrapposizione con quello apollineo, il quale è strettamente legato alla misura e alla conoscenza di sé. Il Prometeo eschileo è una vera e propria maschera dionisiaca, ma allo stesso tempo discende da Apollo, per cui, il personaggio presenta questa duplice natura.

La tragedia greca, nella sua forma antica, aveva per tema i dolori di Dioniso, il quale è stato per molto tempo l'unico eroe sulla scena, ma Nietzsche sostiene che almeno fino alla tragedia euripidea, gli eroi tragici protagonisti dei drammi, fossero ancora delle maschere di Dioniso.

Un altro aspetto che permette di comprendere come Apollineo e Dionisiaco siano conciliati nell'ambito della tragedia è che in questo potenziarsi del sentimento, l'essenza della parola si rivela più chiaramente e più sensibilmente attraverso il simbolo del suono. Nel grido, in particolare, emerge la potenza del sentimento. Secondo Natoli¹⁰¹ il grido è una modalità di espressione propria della tragedia greca, in quanto avendo i greci un vero talento per il soffrire, come sostiene Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, esprimono tutta la loro sofferenza con un lamento. Nel grido a mio parere emerge completamente l'elemento dionisiaco, in quanto l'uomo perde la sua compostezza e si sfigura: nel grido si dissolve la forma come dice Natoli. Il grido è anche disumano, in quanto ci si allontana dalla parola per avvicinarsi quasi ad un verso animalesco. Con il grido emerge pienamente il tratto animale dell'uomo, che con questo grido bestiale perde la sua forma e si dissolve in un orizzonte di animalità. Più cresce nella tragedia il dolore, più forte è il grido. Il grido dunque fa

¹⁰¹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, p. 100-104, Feltrinelli, Milano 1986

prorompere il dionisiaco, quell'originario *chaos* che squarcia la serenità apollinea, ed un esempio sono questi versi delle *Trachinie* pronunciati da Achille.

“Aaah! Dove sei, figlio, di lato, di lato alzami, confortami. Potente fato mi salta alla gola, alla gola, mi umilia la crisi bestiale, ostica, pronta a schiantarmi.

[...]

Piastra dura sui fianchi mi morde i muscoli all'osso, s'incunea nel cavo dei bronchi. Aspira.

S'è bevuta sento il sangue in fiore: la carne si devasta sfatta, da tenaglie misteriose assurde.”¹⁰²

Il grido è il mezzo che l'individuo ha per esprimere tutto il suo dolore, dinanzi alla morte che sopraggiunge, e a livello tragico può essere considerato come una vera insidia per quella forma illusoriamente perfetta e razionale, di stampo apollineo. Ecco il motivo per cui ritengo che anche il grido che squarcia la scena sia sintomo chiaro del prorompere del dionisiaco, che oltre a mostrarsi nella modalità della musica e della danza dei coreuti, e nelle maschere dei personaggi, si manifesta anche nell'esternazione del sentimento di angoscia.

Nella tragedia greca, c'è una fusione tra musica e danza incarnate nel coro, che è di stampo strettamente dionisiaco, con i dialoghi e tutte le immagini che ne derivano, di matrice apollinea. Soprattutto in Eschilo e Sofocle questo equilibrio si percepisce in modo netto: le parti corali e dialogiche sono strettamente in equilibrio fra loro nello svolgimento del dramma, mentre vedremo come nelle tragedie di Euripide, ci sia un palese tentativo di

¹⁰² Sofocle, *Trachinie*, vv. 1025-1030 e vv. 1052-1057, in Sofocle, *Aiace, Elettra, Trachinie, Filottete*, trad. it, E. Savino, Garzanti Editore, Milano 1999

razionalizzazione e di estremizzazione dell'Apollineo a discapito del Dionisiaco, squilibrio che porta la tragedia a morire.

2. Alle origini della tragedia: il coro

Nietzsche, nel paragrafo 7 affronta il nucleo centrale della sua opera, ovvero l'origine della tragedia greca. Avvalendosi della tesi proposta da Aristotele nella Poetica, per cui la tragedia nasce da chi canta il ditirambo, Nietzsche afferma che è proprio il coro tragico la fonte da cui il dramma tragico è nato. La finalità di Nietzsche, pertanto è quella di analizzare a fondo le origini e le caratteristiche di questo coro tragico, senza accontentarsi di quelle che erano le affermazioni correnti, per cui il coro rappresentava il popolo, o piuttosto lo spettatore ideale. Intendere il coro come il popolo conferiva un aspetto politico all'arte tragica, ma analizzando anche in modo superficiale le origini del coro tragico, emerge che queste due interpretazioni sono inconsistenti.

In origine c'era solamente il coro che era composto da uomini travestiti da Satiri e questo fa emergere una sorta di superamento del quotidiano, per fare spazio ad una realtà più legata all'ambito religioso. Dinanzi al coro dei satiri, A. Carotenuto¹⁰³ sostiene che lo spettatore venga conquistato da questa nuova esperienza "catartica", che gli permette di liberarsi da ciò che fin'ora ha conosciuto nella sua vita, per immergersi in una realtà diversa.

La tragedia greca ha origini prettamente religiose, pertanto si può escludere dall'inizio la valenza socio-politica del coro, d'altro canto la tragedia è nata come coro tragico, senza iniziali supporti scenici, per cui non si può parlare di una originaria dicotomia spettatore-spettacolo, in cui il coro diventa spettatore ideale.

¹⁰³ A. Carotenuto, *Apollineo e Dionisiaco* – Seminari su Nietzsche, Ananke, Torino 2010

Schiller è stato uno dei primi che sostiene che il coro, come un muro, isola la tragedia dal mondo reale, collocandola ad un livello ideale. Anche il coro si colloca ad un livello ideale, terreno né riconducibile alla sfera politica, né a quella sociale. Questo distacco dal mondo “reale”, però, viene inteso da Nietzsche, non come il tentativo di creare un mondo di fantasia, contrapposto a quello esperienziale, bensì un mondo ugualmente reale e credibile, che permette però di cogliere gli aspetti più intimi e profondi della vita.

“Egli considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi completamente dal mondo reale e conservare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica.”¹⁰⁴

Ecco che dunque l'arte acquisisce un senso “consolatorio” dinanzi ai dolori dell'esistenza, infatti è attraverso il coro dei Satiri che il greco percepisce il valore della vita, come qualcosa di intrinsecamente gioioso.

Nel paragrafo 8 Nietzsche spiega che il coro tragico è il coro dei Satiri, seguaci di Dioniso, e lo spettatore si identifica nel coro che esprime lo spirito dionisiaco, fino a dimenticare le sue origini sociali e civili.

“Non esisteva nessun contrasto tra pubblico e coro: poiché il tutto è solo un grande sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri.”

Il coro, dunque è rappresentazione, prima di tutto, in cui si rispecchia il pubblico che segue il dramma. Il coro non è metafora, ma è il vero e proprio luogo della trasposizione, e della disposizione musicale: il coro è il dramma.

¹⁰⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 111, Mondadori, Milano 2003

Le verità esposte dal coro hanno un effetto paralizzante, sono delle verità eterne che mettono in luce le difficoltà che la vita ci pone dinanzi. Questo aspetto a mio parere è chiara immagine del dionisiaco, che nel coro, oltre che con danza e musica, si mostra come cosciente considerazione sulle difficoltà della vita. Proprio il dionisiaco infatti, in contrapposizione all'apollineo, fa emergere il carattere penoso e misero dell'esistenza, che scevra da ogni tipo di confine o misura razionali, si mostra per come essa realmente è. Questa verità inaudita, pronunciata dai coreuti pone ancora di più l'accento sull'elemento dionisiaco della tragedia greca che si staglia parallelamente a quella limpida razionalità apollinea pronunciata nei dialoghi.

2.1. Il coro nelle tragedie di Eschilo e Sofocle

I canti del coro possono essere differenti, ma anche le modalità con cui il coro si rapporta alle azioni e agli eventi del dramma, sono molteplici. Molto spesso il coro è costituito dagli abitanti del luogo, come nell'*Agamennone*, in cui i coreuti sono gli anziani di Argo, come nell'*Edipo re* o nell'*Antigone*, in cui il coro è formato dai vecchi tebani. In altri drammi il coro è formato da donne, come accade nei *Sette a Tebe* o nell'*Elettra*, per cui si può dire che nelle varie tragedie di Eschilo e Sofocle ritroviamo una varietas di coreuti.

Il rapporto del coro con l'azione drammatica, molto spesso era stretto e rilevante, come nelle *Supplici* eschilee, in cui il coro, formato dalle figlie di Danao, era una sorta di personaggio unico e collettivo, protagonista vero e proprio del dramma, che con le parole condizionava, in un certo qual modo, lo sviluppo degli eventi e delle azioni drammatiche.

“Coro: la città sei tu, tu sei il popolo,
sei un capo libero da ogni controllo

e signore di questo altare, focolare della terra argiva,
poiché i tuoi ordini perseguono solo il tuo volere;
e assiso su un trono dal potere assoluto
tu tutto realizzi.»¹⁰⁵

Con questi pochi versi vorrei proprio mettere in luce questo atteggiamento del coro, che con le sue parole e le sue preghiere, tenta, e riesce a condizionare le decisioni del re di Argo; questo tipo di comportamento si protrae per tutta la durata del dramma.

In un altro dramma eschileo, le *Eumenidi*, il coro delle Erinni rappresenta la forza che si oppone al personaggio di Oreste e al dio Apollo, suo protettore, e il tentativo di placare questa furia persecutrice.

“Ah! Figlio di Zeus!

Un ladro sei tu!

Tu, un giovane dio, noi dee antichissime hai umiliato,

per far onore al supplice, a quell'uomo empio

e crudele verso chi l'ha generato.

Il matricida ci hai sottratto: tu, un dio!

Quale giustizia c'è in tutto questo?»¹⁰⁶

Con Eschilo il coro ha molto spessore, diventa quasi a tutti gli effetti un personaggio collettivo, come ho già detto, per cui la sua non era più una semplice funzione di commentatore dei fatti, come quella avuta in precedenza, nei primissimi drammi. È però anche vero che in generale nel teatro di Eschilo il coro è testimone diretto dei fatti, oltre che membro

¹⁰⁵ Eschilo, *Supplici*, vv. 370-375, p. 25-26, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

¹⁰⁶ Eschilo, *Eumenidi*, vv. 148-154, p. 609, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, Milano 2003

attivo vero e proprio, ma l'importanza del coro nella tragedia eschilea sta proprio nel fatto che questo assume una posizione rilevante nel dramma. I versi pronunciati dal coro nelle *Supplici* o nelle *Eumenidi* sono innumerevoli, per cui emerge chiaramente l'importanza che spirito dionisiaco ricopre nei primi drammi attici.

Per quanto invece concerne le tragedie di Sofocle, il coro generalmente assiste all'azione e, nonostante abbia un raggio d'azione piuttosto limitato, dà spesso consigli, formula riflessioni e parteggia di solito per il protagonista, traducendo in canti le impressioni che riceve dal dipanarsi degli eventi. Come accade, nella fattispecie, nell'*Edipo re*, il coro dà luogo a canti corali pervasi da angoscia e paura, proprio perché assiste a dei segni e a dei presagi incombenti che possono recare sventura o minaccia. Uno stato d'animo simile comporta, nel coro, un innalzarsi di preghiere e di invocazioni agli dei, affinché questi possano prestare soccorso per eliminare il male.

“Ah, voi tre che proteggete dal male, a me mostratevi;
se mai un tempo, quando una prima sciagura
si levava sulla città,
allontanaste dal paese fiamma di sventura,
venite anche ora.”¹⁰⁷

Molto spesso, il coro delle tragedie di Eschilo e Sofocle, ha la funzione di richiamare degli episodi mitici, infatti il canto corale ha come funzione quella di recuperare degli episodi di saga eroica, che precedono, a livello temporale, gli eventi del dramma o che introducono a livello di tematiche le vicende che si svilupperanno sulla scena tragica.

¹⁰⁷ Sofocle, *Edipo re*, vv. 163-167, p. 59, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, Milano 2003

“Coro: [...]In fuga lasciammo
La terra divina ai confini della Siria;
non è una colpa di sangue
che per voto della città
ci condanna all’esilio
ma la spontanea avversione al matrimonio.
Ci ripugnano le nozze con i figli di Egitto
E la loro empia follia!”¹⁰⁸

Nonostante il coro comunque ricopra un posto rilevante nelle tragedie di Eschilo e Sofocle, con quest’ultimo pare, facendo riferimento strettamente alle parole di Nietzsche, che la sua importanza cominci lentamente a dare segni di cedimento, pare quasi che proprio con Sofocle il dionisiaco cominci a sgretolarsi per lasciare più spazio all’apollineo.

“Già in Sofocle si mostra quella incertezza rispetto al coro – un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia inizia a sgretolarsi.”¹⁰⁹

2.2. Il coro nelle tragedie di Euripide

Come dice Aristotele, nella produzione tragica sia di Euripide, che in quella a lui successiva, i canti corali iniziarono a smarrire il legame con il dramma e con la sua storia. Con Euripide infatti si inizia a perdere il carattere prettamente dionisiaco della tragedia, proprio in quanto si dà sempre meno importanza al coro e ai canti corali.

¹⁰⁸ Eschilo, *Supplici*, vv. 5-11, p. 5, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994

¹⁰⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 172, Mondadori, Milano 2003

“E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avidi interventi tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo ad una musica imitata e mascherata.”¹¹⁰

Il coro appare nella tragedia Euripidea come una reminescenza accidentale, che non ha una valenza importante per la nascita della tragedia. Sostanzialmente Euripide non conferisce più al coro un ruolo di spicco, come accadeva per le tragedie precedenti, ma il suo ruolo viene delimitato ampiamente. Il coro, infatti, viene coordinato alle azioni e ai dialoghi degli attori, sembra quasi che il suo posto non sia più l'orchestra, quanto la scena vera e propria. Emerge chiaramente come il coro perda la sua connotazione dionisiaca con Euripide, e l'inizio del suo annientamento vero e proprio avviene proprio con il cambio di dislocazione.

La sua funzione viene ridotta e sono le parti musicali con monodie e duetti ad invadere il resto della tragedia. Esso era un elemento base della rappresentazione ma con Euripide diventa un problema inserirlo nel dramma.

3. Euripide e la tragedia attica

“La tragedia greca si spense diversamente da tutti gli antichi generi artistici affini: morì suicida in seguito ad un irrisolvibile conflitto, dunque tragicamente, mentre tutti quegli altri perirono in età avanzata della morte più bella e più tranquilla.”¹¹¹

Nietzsche, in queste poche righe che ho citato, fa emergere chiaramente la sua opinione su quello che fu l'esito di una delle forme poetiche più alte: secondo il filosofo

¹¹⁰ *Id.*, p. 139

¹¹¹ *Id.*, p.143

infatti la tragedia trovò la sua decadenza in se stessa, e questa non fu causata da nulla di esterno.

Secondo Nietzsche, infatti, la morte della tragedia, avvenne con Euripide, il quale tentò fino all'ultimo di non farla accadere. Nonostante ciò fu con la figura di Euripide che ci fu questa decadenza e questa degenerazione della forma tragica nella commedia attica, proprio perché il tragediografo in questione portò sulla scena lo spettatore, cosa che mai prima di allora accadde. Prima di lui infatti, né Eschilo né tantomeno Sofocle (seppure in lui Nietzsche riconosca un primo segno allarmante di una degenerazione del dramma tragico) portarono sulla scena la maschera della realtà, infatti erano gli eroi del mito a dividersi la scena, ed era quell'orizzonte mitologico che connotava la cultura ellenica, a fungere da vero protagonista dei drammi. Con Euripide la questione cambiò radicalmente: fu l'uomo della vita quotidiana, l'uomo comune a solcare la scena, portando la realtà del quotidiano davanti al pubblico. Il teatro, con Euripide perse, in un certo qual modo, quell'alone di "fuga dalla realtà" che si ritrova nei drammi precedenti.

“Euripide: portando sulla scena cose famigliari, usuali e realistiche,
per cui potevo essere criticato: cosicchè essi, sapendo queste cose al pari di me,
potevano confutare la mia arte. Ma io non parlavo sonoro
né gli impedivo di ragionare, né li sbalordivo inventando Cicni e Memnoni
su cavalli bardati di sonagli.”¹¹²

Lo spettatore vedeva sulla scena delle tragedie di Euripide un suo sosia, gli spettatori iniziarono essi stessi a parlare, e proprio di questo si vanta l'Euripide della *Rane*

¹¹² Aristofane, *Le rane*, vv. 959-964, p. 501, trad. it. R. Cantarella, Einaudi, Torino 1972

“Euripide: A pensar queste cose fui proprio io, che li indussi,
introducendo nell’arte il ragionamento e l’esame: e ora
così comprendono tutto e distinguono,
e fra l’altro sanno governare la casa meglio che un tempo
e indagano [...]”¹¹³

Con il tramontare della tragedia, secondo Nietzsche, inizia una vera e propria razionalizzazione del mondo e una secolarizzazione del linguaggio, pertanto, la rappresentazione artistica, diventa uno spettacolo razionale, paragonabile ad un gioco di scacchi, per cui tutto diventa assolutamente quotidiano, e di conseguenza argomento di discussione. L’Euripide di Aristofane si vanta con Eschilo e Dioniso di riuscire a rappresentare sulla scena, questioni di vita quotidiana, pratiche comuni, argomenti sui quali tutti erano capaci di dare un giudizio. Sembra quasi che Euripide volesse creare un filo diretto fra spettatore e scena, tentando di far diventare il dramma tragico un’arte che non era rivolta a pochi, ma di cui potevano usufruire i più. Euripide si sentiva a tutti gli effetti un poeta, che sta al di sopra della massa: portò sulle sue scene la massa, il pubblico, ed iniziò a trasferire nei singoli personaggi del dramma esperienze, sentimenti, passioni.

Nietzsche, individua nei prologhi delle tragedie euripidee uno degli aspetti che sottolineano il razionalismo della sua drammaturgia. Infatti in Eschilo, il prologo era determinato dall’entrata del coro nell’orchestra, mentre in Euripide, il prologo era una sorta di racconto anticipatorio di ciò che sarebbe accaduto nel corso del dramma. In questo senso Nietzsche vede in Euripide un legame fra arte e razionalità: con il tragediografo il pensiero diventa arte, tutto diventa oggetto di analisi razionale, di giudizio e di critica.

¹¹³ *Id.*, vv. 972-976, p. 502

3.1. Dall'uomo del mito all'uomo teoretico

“Anche Euripide era in un certo senso solo maschera: la divinità che parlava in lui non era Dioniso e neppure Apollo bensì un demone appena nato, chiamato Socrate.”

Con Euripide Dioniso viene rimosso dalla scena tragica, proprio dal quel demone che parlava per bocca del tragediografo, ovvero Socrate. Il nuovo contrasto quindi che si crea, secondo la visione nietzschiana, non è più quello che vede contrapposti, ed insieme uniti, Dioniso ed Apollo, bensì il dionisiaco e il socratico. Secondo la prospettiva socratica pare che Euripide abbia vinto sulla tragedia eschilea. Ma perché fu così importante per Euripide eliminare il dionisiaco, aspetto originario della tragedia, per dare spazio alla più lineare razionalità? Di che tipologia di dramma si può parlare se si estirpa completamente lo spirito del dionisiaco, dal cui grembo nasce la danza sfrenata e la musica?

Con il tragediografo si parla di una tragedia dai tratti dell'epos drammatizzato, in cui domina prepotentemente l'apollineo, in cui il senso del tragico è praticamente irraggiungibile nella sua completezza. Diventa di fondamentale importanza il distacco dal dramma, nel senso di una distanza che permette di porre di fronte a sé qualcosa per poi giudicarlo; il vero coinvolgimento dello spirito dello spettatore, con l'eliminazione del dionisiaco e dunque di quella parte in cui è forte il concetto di comunità e di armonia, viene meno. Il dramma euripideo può, dunque, connotarsi come un dramma apollineo a tutti gli effetti? A parere di Nietzsche questo non può accadere, in quanto le tragedie di Euripide, seppure presentino una logica razionale, non si può dire che siano prive di passionalità, il dramma è insieme freddo e focoso, pertanto è impossibile per Euripide raggiungere la perfezione dell'epos apollineo nei suoi versi, nonostante abbia tentato in tutti i modi di liberarsi dagli elementi dionisiaci.

Socrate fu uno strenuo avversario dell'arte tragica, non frequentava infatti le messe in scena dei drammi, a meno che questi non fossero di Euripide. Socrate criticava l'arte e l'etica vigente, vedeva la mancanza di intelligenza e l'illusione come connotati fondamentali dell'arte dell'epoca. Solo lui si sentiva in grado di poter correggere questa cultura deviata, e la tragedia era una tipologia specifica di questa cultura da riformare. La tragedia mostrava caratteri irrazionali, grandi passioni, effetti senza cause, tutti aspetti che una mente logica avrebbe dovuto ripugnare, e che potevano essere accettati solo da anime eccitabili e sensibili allo spirito dell'ebbrezza.

Il pensiero filosofico invade la tragedia euripidea, fino a parlare delle sue tragedie come manifesti di un razionalismo estetico vero e proprio, in cui arte e razionalità si sposano perfettamente. Euripide misurò tutto, dall'uso del linguaggio, ai caratteri dei personaggi, alla costruzione drammaturgica, infatti proprio il prologo delle sue tragedie testimonia l'applicazione del metodo razionalistico.

“Poseidone: [...] io lascio la superba Ilio e i miei altari:

quando il male prende una città, e ne fa un deserto,
si corrompono le cose divine, e rifiutano gli onori.

[...]

Ma le troiane non sorteggiate, quelle stanno qui,
sotto le tende, tenute in disparte per i generali
dell'esercito: e c'è la figlia di Tindaro,

Elena, la spartana, giustamente giudicata come una prigioniera.”¹¹⁴

¹¹⁴ Euripide, *Troiane*, vv. 25-27 e vv. 32-35, pp. 7-9, in Euripide, *Troiane*, Eracle, trad. it. L. Pepe, Mondadori, Milano 1994

“Elena: queste sono le acque del Nilo bello di Ninfe, che al disciogliersi delle bianche nevi bagna i campi invece della pioggia di Zeus. Proteo finchè visse, governò su questo paese, abitando l’isola di Faro, e fu signore dell’Egitto.

[...]

Così il figlio di Priamo s’illuse di avermi e non mi ebbe. Si aggiunse anche la decisione di Zeus, che fece scoppiare la guerra fra i Greci e gli sfortunati Frigi.”¹¹⁵

In questi due prologhi emerge la tecnica scenica di Euripide: non c’è più l’entrata del coro, di quello spirito dionisiaco che caratterizza le tragedie di Eschilo e Sofocle, ma c’è un racconto anticipatorio dai tratti previsionali, in cui un personaggio narra l’antefatto e i tratti salienti di ciò che accadrà nella tragedia. La distinzione infatti che compie Nietzsche tra le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, sta nel fatto che se nei drammi dei primi due la tragedia impiegava dei mezzi puramente artistici per mettere nelle mani dello spettatore gli strumenti indispensabili per poter comprendere il dramma e il suo svolgimento, con Euripide, e con il suo prologo razionalizzato ciò viene meno. Euripide infatti notava nel pubblico che ignorava come la vicenda si sarebbe svolta, una sorta di inquietudine, dovuta proprio alla mancata conoscenza, inquietudine che ha voluto dirimere in modo assolutamente razionale, con quel prologo anticipatorio.

Anche nella fine del dramma Euripide rassicura il pubblico sul futuro degli eroi e dei personaggi, con l’epilogo, e anche questa parte, rispecchia una struttura assolutamente razionale e logica della tragedia, in cui nulla è lasciato al caso, ma tutto, per essere bello deve essere cosciente e razionale.

¹¹⁵ Euripide, Elena, vv. 1-3 e 40-45, p. 6, trad. it. F. Ferrari, Einaudi, Torino 1979

“Veleggia con Menelao: avrete il vento a favore. Noi due cavalcando sul mare, a fianco del vostro battello, vi scorteremo sino a Sparta. Quando l’arco della tua esistenza sarà compiuto, Elena, sarai assunta in cielo, avrai parte con noi, i Dioscuri, delle libagioni e dei doni ospitali degli umani: così vuole Zeus.”¹¹⁶

“Atena: ma dove, dove dirigi la tua caccia, re Toante? Ascolta le parole che io, Atena, ti dico. Desisti dall’inseguimento, smettila di eccitare il torrente del tuo esercito. Perché Oreste, sospinto dal vaticinio di Apollo, è qui venuto per sottrarsi alla persecuzione delle Erinni, per ricondurre ad Argo la sorella, per consegnare alla terra che è mia la sacra immagine di Artemide.”¹¹⁷

Con Euripide la tragedia greca trovò la sua fine, ma come mai avvenne ciò?

Con la tragedia euripidea si instaurò un vero socratismo estetico, e la lotta non era più fra apollineo e dionisiaco, bensì fra socratismo e dionisiaco. Socrate rappresentava il nuovo Orfeo, che verrà dilaniato dal tribunale ateniese, che rappresenta in questo scorcio quel gruppo di Menadi senza alcuna pietà.

Socrate rappresenta il prototipo dell’ottimismo teoretico, della scienza, che con la sua fede nella penetrabilità delle cose, ritiene di poter liberare la conoscenza dall’errore. Chi ha avuto modo di sperimentare la conoscenza socratica e sente come questa riesca ad abbracciare i vari campi del fenomenico, non avrà più l’esigenza di spingersi alla vita passionale, fatta di errori, ma a sua brama più grande sarà quella di perfezionare la sua conoscenza. Secondo Platone chi fa uso di una conoscenza socratica testimonia uno spirito di serenità greca, di beatitudine, infatti a tal proposito Nietzsche compie una distinzione fra conoscenza tragica,

¹¹⁶ Euripide, *Elena*, vv. 1663-1669, p. 125 in Euripide, *Elena, Ione*, trad. it. U. Albini e V. Faggi, Garanti, Milano 1988

¹¹⁷ Euripide, *Ifigenia in Tauride*, vv. 1435-1441b, p. 191, in Euripide, *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, trad. it. F. Ferrari, Rizzoli, Milano 1988

dunque intuitiva, e dialettica del sapere di stampo hegeliano, in quanto fondata sulla sistematicità e sulla descrizione.¹¹⁸

4. La concezione del dolore

È il dolore, per il nostro contraddittorio Nietzsche, l'unico mezzo per strappare l'umano alla sua fantasticheria d'onnipotenza, in quanto esso è una sorta di disincanto che fa di colui che soffre un soggetto più cosciente. La sofferenza diventa strumento di conoscenza materialmente, ed è proprio brandendo questa nuova consapevolezza che l'afflitto può uscire dalla sua condizione di inutilità.

Nietzsche sostiene che ci sia una fondamentale visione dolorosa dell'esistenza soprattutto in seno al pensiero greco, in cui l'idea della morte e della vanità di tutte le cose si radica quasi in modo ossessivo. È proprio l'essere dionisiaco per eccellenza, cioè il Sileno, a rivelare per primo questa verità a re Mida che lo interrogava insistentemente su quale fosse il bene supremo della vita.

“L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine tra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere

¹¹⁸ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 178, Mondadori, Milano 2003

nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto.”¹¹⁹

Il terrore provato davanti a questa verità si colora davanti agli occhi dei greci con le immagini orride dei titani, cioè le divinità barbariche pelasgiche. Per esorcizzare la visione di questo panorama di morte i greci crearono, mediante un atto di pura volontà le divinità olimpiche, la cui connotazione fondamentale è la forza vitale, l'amore per la vita e la sua bellezza.

Per avvalorare questa posizione vorrei mettere in luce come, ne *La nascita della tragedia*, Nietzsche parli ampiamente di Edipo di Sofocle, e della condizione di miseria in cui vive il personaggio, che è andato incontro al suo destino, quella moira che lui ha tentato in tutti i modi di fuggire. Edipo ha risolto l'enigma della sfinge, ma si è macchiato di delitto e di incesto, ha infranto in poco tempo quella rigida legge di natura che poco prima lo ha messo di fronte ad un quesito inestricabile per i più. Edipo è stato invaso dal dolore per le azioni commesse, ma quest'ombra non ha allentato in alcun modo l'amore per la vita.

“Forse c'è un rimpianto anche nel dolore. C'è un desiderio nel dolore.”¹²⁰

E' Antigone a pronunciare queste esplicative parole, per cui nel dolore che l'individuo prova, si può comunque un parallelo sentimento di accettazione, che permette di vedere il dolore in una prospettiva più complessa ed ampia, per cui si percepisce un forte amore per la vita che pervade l'animo umano.

Per Nietzsche, al dolore che caratterizza il nostro mondo bisogna rispondere con l'arte e con la poesia, che trasformano e consolano. La natura genera e porta alla morte, ma l'essere umano trasforma e manipola, diventa un uomo artificiale, con capacità e poteri. Proprio nella

¹¹⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 75, Mondadori, Milano, 2003

¹²⁰ Sofocle, *Edipo a Colono*, v. 1697, p. 251, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, Milano 2003

tragedia eschilea *Il Prometeo incatenato*, emerge questa peculiarità dell'uomo, che tenta di vincere il dolore con la tecnica (tentativo che secondo Severino risulta assolutamente invano)

“I beni più alti che le è dato di raggiungere, l'umanità può conquistarseli solo mediante un crimine, e deve quindi accettarne le conseguenze, ovvero l'intera ondata di sofferenze ed affanni con cui i celesti offesi sono costretti a tormentare il genere umano che aspira nobilmente ad elevarsi.”¹²¹

Nietzsche è assolutamente convinto che la giustizia attuata dagli dei nei confronti dell'empio Prometeo e degli uomini sia il prezzo da pagare per il torto commesso, un pegno che si esplicita in sofferenze e dolori. Il genere umano però deve trovare la forza di elevarsi al di sopra di questo orizzonte di dolore. Come sostiene Curi¹²² la vita dell'uomo è per definizione piena di dolori, dai quali in teoria si può imparare, anche se tutti sappiamo che è quasi impossibile. E' comunque nello statuto dell'umano quello di essere costantemente in bilico tra miseria e grandezza, fra prosperità e affanni, fra gioie e dolori, fra salute e malattia. L'individuo è sempre esposto ad entrambe queste cose, e la sua vita non potrà mai essere tutta dolore o tutta serenità. Anche per Nietzsche pare che la condizione disperata, senza dio, la quale esalta le potenzialità demiurgiche dell'uomo, conviva in qualche modo con la condizione della speranza che apre all'impossibile felicità.

“E quando vidi il mio diavolo, lo trovai serio, solido, profondo, grave: era lo spirito della pesantezza, tutte le cose cadono a causa di lui. Si uccide non in seguito all'ira, bensì attraverso il riso. Su uccidiamo lo spirito della pesantezza! Ho imparato a camminare: da quel giorno mi piace correre. Ho imparato a volare: da allora non voglio più essere spinto *per*

¹²¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 133, Mondadori, Milano 2003

¹²² U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

muovermi dal mio posto. Ora sono leggero, ora volo, ora vedo me stesso sotto di me, ora un
dio danza attraverso di me.”¹²³

Il nietzschiano “dire sì alla vita” significa soprattutto sapersi liberare dalla pesantezza dell’orgoglio, del senso di colpa, della rassegnazione, tornando a ridere, a sentirsi leggeri come farfalle. Ma l’uomo che vuol diventare leggero deve, prima ancora che amare la vita, amare se stesso. Questi tratti che connotano l’umana esistenza Nietzsche li ritrova nei versi delle tragedie, che trasmettono il senso ellenico del dolore. Infatti dalla constatazione dell’orrore del mondo può seguire o quella rassegnazione ascetica e fuggiasca che connota il pensiero di Schopenhauer, o l’accettazione della vita così come si presenta.

“Noi ci illudiamo continuamente che l’oggetto voluto possa porre fine alla nostra volontà.

Invece, l’oggetto voluto assume, appena conseguito, un’altra forma e sotto di essa si ripresenta. Esso è il vero demonio che sempre sotto nuove forme ci stuzzica.”¹²⁴

Infatti, secondo Schopenhauer il dolore della vita umana si concretizza nella volontà che cerca di perseguire ciò che desidera, e nonostante capita che si riesca ad ottenere ciò che si voleva sopra ogni cosa, questa gioia dura un attimo. La volontà non è mai paga, non riesce mai a raggiungere una serenità stabile ed appagata, ma è continuamente errabonda, desidera sempre qualcosa di più o qualcosa di nuovo. Pertanto l’uomo deve prendere coscienza e convivere con l’infelicità ed il dolore, sapendo che ad esso non ci sarà mai fine. Seppure Nietzsche riprenda per vari aspetti il pensiero di Schopenhauer, in questo, la sua concezione del dolore si differenzia completamente: solo il sì alla vita trasforma il dolore in gioia, la lotta

¹²³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, vol.I, pag. 57, Longanesi, Milano 1972,.

¹²⁴ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, p. 143

in armonia, è l'accettazione integrale, proprio del dionisiaco greco, che è il dio dell'armonia delle forme, che là dove c'è orrore lo trasfigura in ideale, sublime o comico.

Nietzsche vuole trasmettere infatti che nelle tragedie di Eschilo e Sofocle, laddove il dionisiaco è ancora presente, ciò che crea dolore e sofferenza è anche il punto di partenza per l'integrazione di questo dolore in un amore per la vita che abbraccia tutto. Fuggire la sofferenza, da quanto posso estrapolare, significa compiere una rinuncia nei confronti della libertà: soffrire e provare dolore per Nietzsche è la vita stessa, è un connotato dell'esistenza che non può essere eliminato in nessun modo, ma non va nemmeno accettato in modo passivo. Il dolore è il motivo stesso per cui paradossalmente si vive, ed un esempio che a mio parere è calzante, è l'istituzione dell'Olimpo da parte dei Greci. Gli dei non sono nati solo ed esclusivamente dal bisogno dei greci di proteggersi da paure e da domande senza risposta, ma essi sono quell'immagine bella e luminosa dell'esistenza.

Secondo Nietzsche, che supera la *noluntas* schopenhaueriana, l'uomo non deve fuggire dal mondo, non deve isolarsi e soprattutto non deve cercare di annientare i suoi istinti, ovvero la volontà e la razionalità. L'uomo deve piuttosto vivere secondo la sua natura, assecondando questi istinti proprio come fa con la ragione. L'uomo, per sopportare la vita, non deve allontanarsi da essa, ma deve ad essa avvicinarsi per sua natura. Ed è quello che sono riusciti a fare gli antichi greci, con la creazione del teatro e della tragedia greca e che, al contrario, non riesce l'uomo moderno, ingabbiato dalla razionalità, che ebbe il sopravvento dall'età socratica in poi.

Per comprendere il pessimismo greco, che Nietzsche avvertiva essere forte e radicato ma allo stesso tempo non decadente, il filosofo riconosce come l'uomo greco percepisse a fondo la negatività e la caducità dell'esistenza, ma anche – sulla scorta del pessimismo schopenhaueriano – come riuscisse, tramite lo spirito dionisiaco, a superare il nichilismo che questo avrebbe comportato e a risollevarsi con un “pessimismo del coraggio”.

Il dionisiaco pertanto è ciò che propriamente fa giungere l'uomo a tale verità eterna, per cui il dolore è ciò che caratterizza la nostra esistenza e che porta l'individuo ad una consapevolezza maggiore.

Terza parte: Euripide e la non filosofia

1. La concezione della tragedia nella Grecia Antica

Se nella concezione moderna la tragedia viene vista come una visione del dolore dalla maggior parte dei pensatori, quali Shopenhauer, Kiekegaard, Nietzsche e via dicendo, il motivo di fondo va ricercato nei commenti e nelle osservazioni che insigni filosofi della Grecia classica hanno fatto su questo tipo di arte poetica. Platone ed Aristotele sono i due filosofi che nelle loro rispettive opere, mettono in luce questa concezione dell'arte tragica, che si consoliderà nei secoli, fino ai giorni nostri.

Solo Hegel riesce, sulla scia del suo pensiero dialettico, a vedere nella tragedia, in particolare nella tragedia eschilea, una conciliazione ed un superamento del dolore. Questo però, a differenza di quanto accade per Severino, viene superato con la religione artistica, e non con il sapere assoluto, che è l'*epistème*.

Come sostiene Severino¹²⁵ Platone ed Aristotele hanno avuto la grande responsabilità di questa alterazione in quanto hanno fatto sempre riferimento all'antica discordia tra filosofia e poesia, inserendo Eschilo e Sofocle nella prima categoria, ed Euripide invece nella seconda. In realtà, analizzando i passi di Platone e di Aristotele emerge chiaramente che le tematiche, da loro considerate come propriamente filosofiche, vengono trattate nelle tragedie di Eschilo e Sofocle, mentre le opere di Euripide si discostano completamente da questo clima.

Il mio intento, sulla scia delle considerazioni severiniane sviluppate nella prima parte della mia ricerca, e tenendo conto della concezione tradizionale che si ha della tragedia, e che ho esplicitato riportando le considerazioni di Nietzsche, è quello di mettere in luce,

¹²⁵E. Severino, *Il Giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, p.324, Adelphi, Milano 1989

innanzitutto, che le considerazioni platoniche ed aristoteliche potrebbero essere fuorvianti, e che la figura di Euripide, considerato il tragediografo-filosofo dalla tradizione, in realtà si stacca completamente dalla filosofia.

1.1. Platone e la distinzione tra poesia e filosofia

“Questo sarà anche il posto del poeta tragico, se è appunto un imitatore – per natura terzo a partire dal Re e dalla verità – e di tutti gli altri imitatori.

[...]

La tecnica dell’imitazione è dunque, in un certo modo, lontana dal vero, e, a quanto sembra, riesce a produrre tutte le cose per questo: coglie una piccola parte di ognuna, e si tratta di un simulacro”¹²⁶

Questi brevissimi versi, mettono in luce quanto Platone fosse assolutamente convinto della mancanza di verità nella tragedia: la tragedia era pura μίμησης, arte imitativa, che fa riferimento alla parvenza, in quanto non si conosce con certezza la verità del Tutto. Pare quindi che il poeta tragico li limiti ad imitare l’apparenza del mondo umano e divino, e questo è reso chiaramente dal termine φάντασμα del v. 598, ed è chiaro il motivo per cui Platone compie questo paragone fra pittore e tragediografo: entrambi non conoscono le idee, e soprattutto l’idea di verità, ma si abbandonano a contemplare il molteplice delle cose, che viene reso oggetto di arte tragica. Questi ultimi Platone li definisce φιλόδοξοι¹²⁷, ovvero “amatori di opinioni”, a differenza di coloro che vengono chiamarli “filosofi” a tutti gli effetti, in quanto conoscono le idee. Secondo il filosofo, infatti, la tragedia è pura visione ed accettazione del dolore.

¹²⁶ Platone, *Repubblica*, libro X, 597 e e 598 c, p. 1099, trad. it. M. Vegetti, Mondadori, Milano 2006

¹²⁷ *Id.*, libro V, 480 a 5, p. 739

“Su allora, considera questo: l’artefice del simulacro, l’imitatore, sosteniamo, non conosce nulla della realtà, ma solo l’apparenza: o non è così?”¹²⁸

Il molteplice che ci appare davanti agli occhi, e che per imitazione diventa oggetto delle tragedie, ci provoca dei turbamenti a cui si possono porre dei rimedi. Il rimedio, nella fattispecie, di cui Platone parla è la razionalità dell’animo umano, che calcola e misura. Quella razionalità calcolante, a cui fa riferimento Platone, è la verità, quella verità che manca alla tragedia e all’arte imitativa in generale. Secondo, però, il pensiero di Severino, sembra ovvio che Platone evidentemente non ha visto nella tragedia eschilea questi stessi tratti che lui ascrive alla filosofia, in quanto ritiene che poesia tragica e sapere filosofico siano ai due poli distinti ed opposti. Se colui che imita il molteplice si abbandona al dolore e all’angoscia, senza trovare nessun giovamento, il filosofo, proprio perché conosce l’idea di verità, e proprio perché possiede il *logistikon*, lotterà contro il dolore e lo sopporterà meglio degli altri, possiederà quella misura che gli permette di dominarlo.

Questa concezione è praticamente identica a quella eschilea; se leggiamo la parte dell’Inno a Zeus in cui ci si incentra sul *πάθει μάθος* ritroviamo il pensiero platonico, e viene naturale dubitare della correttezza della concezione platonica riguardo la contrapposizione fra filosofia e arte tragica.

“[...] la pittura e in generale la tecnica dell’imitazione producono una propria opera che è lontana dalla verità, e inoltre sono legate a quella nostra parte che è lontana dall’intelligenza, sue compagne e amiche per scopi che nulla hanno di sano e vero.”¹²⁹

¹²⁸ *Id.*, libro X, 600c, p. 1111

¹²⁹ *Id.*, libro X, 603a, p. 1121

Gli uomini protagonisti delle tragedie, compiono azioni o per forza o in modo volontario e sulla base delle azioni compiute sulla scena questi uomini vivono bene o male, provando o gioia o, soprattutto, dolore. A differenza dei “filosofi”, il dolore provato produce contraddizioni interiori, angosce insuperabili, comportando un netto peggioramento della propria esistenza. Questo accade appunto perché manca completamente la verità, che è insieme νόμος della misura. La misura, è sconosciuta, secondo Platone, alla tragedia (infatti il dolore messo in scena è lancinante e sembra insuperabile) consente di migliorare ciò che è sventurato.

“ Dunque sosteniamo, è la nostra parte migliore che accetta di seguire questo ragionamento.

Chiaro.

Mentre quella che ci porta verso i lamentosi ricordi della passione è insaziabile, non diremo che è irrazionale e inetta e incline alla viltà?”¹³⁰

È chiaro dunque che la misura razionale ha potere salvifico sull’angoscia, ma questo non accade solo ed esclusivamente in ambito filosofico, come sostiene Platone, ma anche in ambito tragico: in particolare Eschilo contrappone la verità, che è il sommo rimedio, portatore di misura, al dolore, facendo in modo che questo trovi una sorta di quiete proprio nell’*epistème*.

“La felicità proviene dalla salute della mente”¹³¹

Questo breve verso dimostra chiaramente che la concezione eschilea del dolore e del suo rimedio è strettamente filosofica, come sostiene Platone nei vv. 604d e ss., solo che

¹³⁰ *Id.*, libro X, 604d 5-10, p. 1129

¹³¹ Eschilo, *Eumenidi*, vv. 535-37, p. 635, in Eschilo *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, I meridiani, Milano 2003

quest'ultimo non ha visto nella tragedia il fulcro della filosofia. Eschilo, come tragico, è stato il primo a sostenere che la vita buona e giusta fosse quella guidata dalla sapienza, concezione che ha connotato la filosofia classica, sia di Platone che di Aristotele.

1.2. *Aristotele: arte mimetica e catarsi tragica*

L'interpretazione aristotelica della tragedia, se da un lato si discosta da quella platonica, dall'altra consolida maggiormente la convinzione che la tragedia sia essenzialmente poesia e non filosofia. Se per Platone la poesia tragica si perde nella molteplicità e nell'imitazione, Aristotele, invece, vede nell'arte mimetica della poesia tragica una nota di valore, in quanto imita, creando qualcosa di identico nella molteplicità. La tragedia greca, proprio in quanto imita la realtà, ha un referente nel mondo che a sua volta include anche il mondo non vero del "si dice" e del "sembra".

“Se poi capiti a un poeta di poetare su fatti realmente accaduti, costui non sarà meno poeta per questo: perchè anche tra i fatti realmente accaduti, niente impedisce ve ne siano alcuni di tal natura da poter essere concepiti non come accaduti realmente ma quali sarebbe stato possibile e verisimile che accadessero; ed è appunto sotto questo aspetto che colui che li prende a trattare, non è il loro storico, ma il loro poeta.”¹³²

Secondo Aristotele, pertanto, la rappresentazione scenica nella sua completezza ha lo scopo di imitare la realtà, portando davanti agli spettatori personaggi, azioni, sentimenti e stati d'animo, che in tutto e per tutto sono simili a quelli vissuti da un individuo qualunque nel

¹³² Aristotele, *Poetica*, 1451b 29 e 30, p. 234-235 trad. it. A. Plebe e M. Valgimigli, Laterza, Roma Bari, 1973

quotidiano. Lo scopo della tragedia, a parere dello Stagirita, era quello strettamente di imitare. Ma questo è davvero lo scopo insito nell'arte tragica?

Eschilo, con le sue tragedie voleva avere una conoscenza non mediata ed incompleta, ma vera della realtà circostante, infatti il tragediografo ha voluto mettere in risalto come la conoscenza più alta possa aiutare gli uomini ad avere una visione diversa del mondo e del reale, una comprensione più ampia e più completa. Questo aspetto mette in luce che l'aspetto imitativo della poesia tragica non vuole creare una scissione fra tragedia e mondo, ma vuole invece portare la realtà in scena, sotto forma di caratteri dei personaggi, emozioni, sofferenze e serenità.

“D'onde consegue che il complesso dei casi, ossia la favola, è ciò che costituisce, appunto, il
fine della tragedia.”¹³³

Anche Aristotele, alla stregua di Platone, era convinto che il fulcro della tragedia fosse il dolore, proprio perché l'inaspettato e il caso giocano un ruolo fondamentale nell'intreccio scenico. L'imprevedibilità e l'angoscia sono emozioni strettamente necessarie alla tragedia e proprio nella figura di Euripide emerge tutta la forza del tragico. Euripide viene definito il più tragico fra i poeti perché nelle sue tragedie c'è pura espressione del dolore. La definizione è calzante, non però per il motivo aristotelico, ma al contrario, a differenza del “filosofo” Eschilo, perché Euripide ha eliminato il rimedio, lasciando solo l'aspetto lacerante e folle del dolore a calcare le scene: la verità con Euripide è andata completamente perduta.

Pertanto, il percorso compiuto dalla tragedia non va dalla poesia di Eschilo alla filosofia di Euripide, come appunto vuole la tradizione classica, ma compie un percorso contrario, ipotizzato da Severino, che va dalla filosofia di Eschilo alla non filosofia di

¹³³ *Id.*, 1450a 22 e 23, p. 234

Euripide. Sicuramente quest'ultimo si fa portavoce di un forte razionalismo, come sostiene anche Nietzsche, ma nonostante ciò non si può definire la sua poesia tragica una forma di filosofia, per vari aspetti che emergono dalle sue tragedie.

“Così appunto rispondeva anche Sofocle: dicendo che le persone de' suoi drammi egli le rappresentava quali avrebbero dovuto essere, ed Euripide invece le rappresentava quali erano.”¹³⁴

Aristotele riporta le parole di Sofocle, il quale ha messo in luce quelli che sono i caratteri fondamentali della tragedia euripidea, ovvero la raffigurazione dell'uomo per come realmente è. Euripide infatti, con i suoi personaggi ha messo in luce la quotidianità, le caratteristiche umane che ritroviamo in chiunque ci circonda, e filosoficamente parlando ha eliminato quel “dover essere” che in Eschilo era roboante. In Eschilo il dover essere era rappresentato da quella verità che fungeva da rimedio alla follia e all'errore, in Euripide invece quel rimedio manca, c'è solo il dolore folle, l'angoscia e la vendetta che connotano le scene, e l'unico rimedio che si presenta sulla scena è una sorta di *téchne* illusoria che si assume il potere di superare il dolore eliminandolo.

Se per Platone, e anche per Eschilo, la verità è il sommo rimedio al dolore e alla follia, secondo Aristotele, invece, la tragedia greca stessa conduce alla catarsi, ovvero alla liberazione dall'angoscia. Ovviamente questa liberazione è solamente di tipo emozionale, e non epistemico-filosofico.

“Tragedia è dunque mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo

¹³⁴ *Id.*, 1460b 33 e 34, p. 239

nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni.”¹³⁵

Inoltre un altro aspetto che fa sembrare lontana la posizione di Aristotele da quella di Platone e dei tragici, è che, secondo lo Stagirita, è l'angoscia stessa che purifica e libera: il dolore portato al limite comporta una purificazione e una conseguente tranquillità. È la catarsi che libera dall'angoscia, infatti l'aspetto imitativo della tragedia, che mette in luce le sfumature più terribili della vita e della realtà, porta l'individuo a liberarsi da tutto ciò. In particolare secondo Eschilo l'angoscia va assolutamente superata in vista di una conoscenza epistemica e vera. Eschilo infatti sostiene che il dolore e l'angoscia siano la molla che fa scattare l'uomo ad invocare Zeus per essere liberati dal dolore. Il πάθει μάθος eschileo quindi ha proprio questa caratteristica, ovvero di portare l'uomo a volersi liberare dal dolore in vista di una consapevolezza più ampia e superiore. Seppure quindi Aristotele risulti lontano da Eschilo, per la questione che è la verità a salvare e non la tragedia con il dolore stesso, si scosta enormemente anche da Platone, il quale nella poesia tragica non vedeva proprio alcun rimedio.

Da quanto ho brevemente enucleato, emerge chiaramente perché la tragedia di Euripide possa essere definita una non filosofia: nei suoi versi troviamo l'essere senza il dover essere, troviamo il dolore senza il rimedio, troviamo la via della notte e della follia e non quella luminosa della verità. Nelle tragedie che ho deciso di analizzare questi temi emergono prepotentemente, ed avvalorano la tesi per cui Euripide, ritenuto il vero filosofo rispetto a Sofocle ed Eschilo, invece è lontano dalla filosofia: Euripide infatti, come sostiene Nietzsche giustamente, ha portato sulla scena l'uomo della realtà e non più semidei o eroi in cui si

¹³⁵ *Id.* 1449b 24-28, p. 233

vedeva un passato ideale. La scena è stata penetrata dall'uomo normale e dalle forme del quotidiano¹³⁶ e i personaggi sono esattamente così come emerge dalle loro parole.

2. Euripide: il dolore senza rimedio

Euripide, nelle sue numerose tragedie, tratta approfonditamente il tema del dolore, ma a differenza di Eschilo, il dolore non trova una λύσις epistemica, in quanto il sommo rimedio che permette all'uomo di sopportare il dolore manca completamente. In Euripide manca non solo il rimedio nel senso eschileo, ma anche la catarsi per come veniva intesa da Aristotele: il dolore non viene liberato, non trova una vera purificazione, ma continua a rimanere sulla scena, sfigurando volti e parole dei personaggi. Questo aspetto mi ha portata ad analizzare alcune delle tragedie euripidee, fra le più note, che mi permettessero di capire se questa liberazione dal dolore è effettivamente mancante.

I testi che ho scelto di considerare ed analizzare toccano molte delle tematiche che sono state trattate nella prima parte e che avvaloravano la tesi severiniana per cui Eschilo, uno dei primi filosofi, ha fatto della sua poesia tragica un vero e proprio discorso filosofico. Il tema della morte, del dolore, della catarsi e della giustizia mi hanno permesso di fare un confronto serrato con Eschilo e con Nietzsche portandomi ad una conclusione diversa della poesia euripidea rispetto a quella tradizionale e convenzionale che avevo.

Eracle, Medea e Baccanti mettono in luce il dispiegarsi del dolore commisto a follia, una sorta di spirito dionisiaco che calca la scena, *Alceste* mi ha permesso di analizzare più approfonditamente il tema della morte e dell'angoscia di fronte all'annientamento, ed infine *Ecuba* è una tragedia che testimonia la concezione euripidea della giustizia. Temi differenti,

ma inestricabilmente uniti, che sottolineano la lontananza abissale fra Euripide ed Eschilo, ed il capovolgimento della concezione tradizionale della tragedia.

2.1. Eracle e la follia

Questa tragedia di Euripide mette in luce alcuni temi significativi che a mio parere sottolineano la lontananza da Eschilo e gli aspetti della mancata filosofia euripidea, a lungo decantata dai filosofi classici. Morte e follia sono il fulcro della tragedia, e vengono trattati da Euripide, come vedremo in altre tragedie, in modo non strettamente filosofico. Soprattutto la raffigurazione dell'eroe dà l'idea della concezione che Euripide ha dell'essere umano sulla scena, non più un mero eroe, ma un uomo normale.

2.1.1. Il tema della morte

Uno degli aspetti fondamentali, che si ritrovano in molti versi della tragedia è il tema della morte, più volte oggetto dei pensieri di Megara. Il tiranno Lico infatti ha imposto la morte sia della moglie che dei figli di Eracle, creduto disperso nell'Ade. La morte assume un ruolo particolare in quanto suscita terrore, ma allo stesso tempo viene accettata e vista come giusta e necessaria tappa dell'esistenza.

“[...] Penso che morire
sia cosa terribile; ma ritengo pure che sia un uomo dappoco
chi si oppone al necessario corso degli eventi.”¹³⁷

¹³⁷ Euripide, *Eracle*, vv. 281-282, p. 119, in *Troiane, Eracle*, trad. it. L. Pepe, Mondadori, Milano 1994

Se in Eschilo ritroviamo il tema della morte come fonte principale di terrore e di angoscia, da cui non si può fuggire, ma a cui è necessario trovare un rimedio nella razionalità, in Euripide la morte viene intesa come momento necessario della vita (τῷ δ'ἀναγκαίῳ τρόπῳ), e il terrore (δεινὸν) che genera non si supera in alcun modo, ma continua ad aleggiare sui presenti. La morte è infatti inevitabile ed impossibile da sovvertire¹³⁸, ma nonostante ciò che Euripide pensi della morte è razionalmente giusto, a mio parere non traspare, dalle parole pronunciate da Megara, quell'orizzonte del Tutto a cui faceva riferimento Eschilo nell'Inno a Zeus, in cui l'individuo comprende, con somma sapienza, il senso del dolore e della morte, in quanto facenti parte di un disegno chiaro in mente dei. In Euripide la morte è intesa solo empiricamente come momento di vita, ed in questo senso emerge tutta la sua razionalità o spirito apollineo, come lo definisce Nietzsche: non c'è bisogno di invocare Zeus per accettare la morte, non c'è bisogno di un orizzonte del Tutto per comprenderne il senso, non è necessario che il mondo olimpico aiuti gli uomini a superare l'angoscia. La morte c'è, è presente nella vita, si fa esperienza di morte continuamente e viene pertanto accettata.

Nonostante ci sia la lucida coscienza della morte, in Euripide questa razionalità non è il passo che permette all'individuo di superare, in qualche modo, l'angoscia suscitata dal venire meno della vita, in quanto il dolore che si prova resta insuperato. Questo timore lo si evince chiaramente sia dalle parole di Megara, che esorta Anfitrione a soccombere anche lui alla morte, ma anche dal vano tentativo di Anfitrione di chiedere a Lico di far morire prima lui e Megara per non vedere l'agonia dei figli di Eracle.

“Anfitrione: A trattenermi dalla morte non sono né la viltà
né il desiderio di vivere; voglio soltanto salvare i figli

di mio figlio;”¹³⁹

Trovo che sia palese l’angoscia provata da Anfitrione nei confronti della morte, e il suo vano tentativo di spiegare perché voleva fuggirla. Questi versi, ed i prossimi riportati, chiariscono, a mio parere, la posizione di Euripide riguardo alla presenza del dolore e dell’angoscia fra i personaggi.

“Ma concedimi una sola grazia, signore, ti supplico:
fa’ morire me e questa infelice prima dei ragazzi:
che io non veda questi piccoli, spettacolo atroce,
mentre in agonia invocano la loro madre [...]”¹⁴⁰

Questi versi trasmettono tutto il dolore e il πάθος provato dai personaggi sulla scena, e probabilmente anche quello provato dal pubblico che si trova testimone e partecipe degli eventi che si snodano davanti agli occhi. Seppure infatti sia assodato che cosa sia la morte, non possono fare a meno di soffrire. Lo spirito razionale, che Nietzsche ritiene preponderante in tutte le tragedie euripidee e che dovrebbe fare del tragediografo il più illustre dei poeti filosofi, si fa presente in questi versi, e sembra che questa lucida coscienza di cosa sia la morte faccia di Euripide un filosofo vero e proprio. Come emerge dalle parole di Megara la morte è una necessità intrinseca alla vita umana, di cui si fa ordinariamente esperienza, ma non viene elevata ad un orizzonte di sapienza più ampio ed elevato: Euripide in questo è inferiore ad Eschilo e alla sua filosofia, in quanto non vede nella morte un evento particolare che non colpisce l’eternità del Tutto.

2.1.2. Mondo divino e mondo umano

¹³⁹ *Id.*, vv. 316-318, p. 121

¹⁴⁰ *Id.*, vv. 321-324, p. 121

“Sei un dio sprovveduto, o la tua indole non è giusta.”¹⁴¹

Queste parole, pronunciate da Anfitrione, possono suonare come un insulto al più potente degli dei, Zeus, ma se lette nella prospettiva complessiva della tragedia, assumono un valore particolare e rendono palese una differenza fra la concezione eschilea e sofoclea del mondo divino e della sua interazione con quello umano, rispetto alla visione di Euripide, razionale e nuova.

Euripide infatti mette in luce come gli dei non intervengano nell’universo dei mortali per aiutarli, e l’invito, pertanto, del tragediografo è quello di non invocare la divinità per ricevere una grazia o un aiuto, ma è necessario confidare solo nella solidarietà e nella fiducia completamente umane. L’Inno a Zeus, ma anche le invocazioni delle Supplici, trasmettono il diverso orizzonte di Eschilo, il quale confida nella divinità, in particolare nella figura di Zeus, che lancia un’ancora di salvezza agli uomini: Zeus, con la sua grazia, compie un atto di χάρις nei confronti degli uomini, e dona loro quel rimedio che gli permette di sopportare il dolore, in quella prospettiva più ampia della verità epistemica. In Euripide, le invocazioni a Zeus, si perdono completamente, non comportano un significativo cambiamento nell’intreccio della tragedia.

“[...] mentre io supplico te, Zeus, con le mani tese al cielo:

se intendi salvare questi fanciulli,

intervieni adesso, perché a breve il tuo aiuto sarà vano.”¹⁴²

¹⁴¹ *Id.*, v. 347, p. 123

¹⁴² *Id.*, vv. 498- 500, p. 135

Questi versi sono un esempio di come l'invocazione di Anfitrione cada nel vuoto, Zeus non interviene sulla scena, non si nota un miglioramento o un cambiamento negli eventi. Zeus, e in generale tutto il mondo olimpico è staccato dal mondo terreno, e sono solo vane speranze quelle che si ripongono negli dei.

Come sostiene L. Pepe nell'introduzione alla tragedia *Eracle*, Euripide non va considerato un ateo per l'immagine che trasmette delle divinità, ma da razionalista, è anche figlio del suo tempo, e la sua idea del divino è quasi una posizione critica rispetto alla visione tradizionale dell'Olimpo greco. Gli dei sono come gli uomini, e vengono rappresentati con le stesse caratteristiche sia positive che negative, come esseri gelosi, che provano passioni ed emozioni come l'ira e l'invidia, ma la vera novità non sta tanto nel dare questa immagine degli dei, immagine mutuata dal quadro dell'epica omerica, quanto nel dimostrare una sorta di insofferenza e di disagio da parte dei mortali. Gli dei non possono essere considerati modello di perfezione assoluta, in quanto, non conoscendo punizioni e sofferenze, non hanno idea di come si espiano colpe e prevaricazioni di vario genere. Gli uomini invece, attraverso la sofferenza e l'espiazione a cui sono sottoposti, hanno la possibilità di migliorare e di cambiare, di diventare più forti e di sopportare torti ed angosce.

“Teseo: [...]

Non è forse vero che essi si uniscono tra loro
Senza alcuna regola? E non è forse vero che, per amore di potere,
misero in catene i loro padri? Eppure
continuano ad abitare l'Olimpo, anche nella loro colpa.
E tu, che sei mortale, hai forse un diritto
che gli dei non hanno, di non tollerare le disgrazie?”¹⁴³

¹⁴³ *Id.*, vv. 1316-1321, p. 199

Gli dei quindi, supplicati da Anfitrione, non compaiono in scena, non perché siano degli dei necessariamente ingiusti, ma proprio perché la giustizia divina se si realizza, lo fa lentamente. Sembra quasi che ai mortali non è dato sapere quando e se questa giustizia divina si presenterà sulla terra, infatti pare che questa stia percorrendo strade oscure ed impenetrabili agli uomini. Questa idea potrebbe sorgere spontanea nel momento in cui si nota la mancanza degli dei e dei loro effetti positivi in scena, nonostante le continue evocazioni dei mortali.

A mio parere, in Eschilo infatti, l'impenetrabilità dei pensieri di Zeus, che si può riscontrare dalla sua assenza dalla scena, può essere paragonata a quella riscontrata da Eschilo quando parla di un Tutto superiore, di un disegno chiaro nella mente del dio, ma incomprendibile a quella umana. Seppure infatti si possa trovare un punto di incontro proprio su questo aspetto, va messo in evidenza il fatto che questa difficoltà di comprendere i piani divini, in Eschilo, è solo presente a livello umano, in quanto c'è una chiarezza nella prospettiva del Tutto. In Euripide questa prospettiva non la si evince dai versi, e quindi pare che questa imprevedibilità dei disegni divini sia strettamente legata a quel divario fra due mondi, umano e sovraumano, che Euripide tiene nettamente distinti.

2.1.3. Eracle: da eroe a uomo

Aristotele, riportando le parole di Sofocle, mette in luce il fatto che Euripide mostrasse gli uomini per quello che erano realmente e non per quello che dovevano essere. Eracle infatti ne è un chiaro esempio. Il primo stasimo cantato dal coro porta lo spettatore indietro nel tempo, facendolo immergere in quelle che sono state le gesta più valorose e memorabili di Eracle, ovvero le fatiche che lo hanno reso celebre. L. Pepe sostiene che Euripide abbia

compiuto una modifica fondamentale al mito, nella fattispecie alla sua struttura: la follia dell'eroe scoppia dopo aver compiuto le fatiche. La leggenda tradizionale, invece, narra che Eracle compì le due ultime fatiche proprio per espiare quella colpa commessa in preda alla follia, ovvero l'uccisione della moglie e dei figli.

“Dopo la battaglia contro i Mini gli accadde di impazzire a causa della gelosia di Era e di scagliare nel fuoco i propri figli, avuti da Megara [...] la pizia gli ingiunse di stabilirsi a Tirinto al servizio di Euristeo per dodici anni compiendo le dieci fatiche che gli sarebbero state imposte.”¹⁴⁴

Le fatiche di Eracle, nella tragedia di Euripide non sono più considerate il prezzo da scontare per la colpa commessa, ma è proprio la follia, intesa come patologia, che al culmine della sua carriera di eroe, lo colpisce e lo getta nell'ombra. Tutte le prove affrontate, e condotte a termine dall'eroe, non ultima la distruzione della sua famiglia, chiudono una parte della sua esistenza, quella strettamente legata al mito, alla tradizione, che lo vedeva come un eroe vittorioso, benefattore, forte, come un vero guerriero, invincibile nel corpo e nell'animo.

“[...] nobile
è l'oggetto dell'inno,
il figlio di Zeus, il cui valore
ha superato i suoi illustri natali.
Ora i mortali vivono tranquilli,
liberati da terribili mostri
grazie alle sue fatiche.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Apollodoro, *Biblioteca*, II, 4, 12, trad. it. G. Guidorizzi, Adelphi, Milano 1995

¹⁴⁵ Euripide, *Eracle*, vv. 695-700, p. 149, in *Troiale, Eracle*, trad. it. L. Pepe, Mondadori, Milano 1994

Nel corso della tragedia, tutto ciò che era legato alla sua immagine invincibile viene meno, subentra quella follia sovraumana che getta nel baratro l'eroe, che lo porta a perdere tutto ciò che si era conquistato con tenacia. Con il sonno Euripide fa riferimento ad un passaggio: dall'Eracle, eroe mitico, all'uomo nuovo. In questo caso è pienamente calzante la concezione nietzschiana per cui l'uomo euripideo è un uomo normale, che diventa il sosia di qualunque spettatore si riconosca in lui.

Eracle non è più l'eroe che aiuta gli altri a superare le sofferenze, ma è un uomo come gli altri che si accolla e sopporta angosce e dolori. Addirittura soffre la vergogna scatenata da quell'atto folle che ha commesso contro i suoi figli e contro la moglie, e cerca di sopportarla. Il protagonista diventa pienamente consapevole della realtà che lo circonda, di quel mondo di mortali che soggiacciono al volere degli dei e alla sorte, quel mondo che soffre e si addolora per la morte, che viene punito per le colpe commesse.

“Provo una tremenda vergogna per le atrocità commesse.”¹⁴⁶

Eracle, verso la fine della tragedia, parla con capo coperto, in segno di vergogna, ma a mio parere l'Eracle velato simboleggia proprio quel passaggio dal personaggio del mito all'uomo nuovo, sofferente ed angosciato, che non trova una via di scampo e di purificazione, come al suo posto, probabilmente, l'avrebbe trovato un personaggio della tragedia eschilea. Nel momento in cui Teseo lo implora di scoprire il capo e farsi illuminare dalla luce, a quel punto la trasformazione è avvenuta.

“Teseo: Perché si copre il capo con il mantello?”

¹⁴⁶ *Id.* v. 1160, p. 187

[...]

Scoprilo perché sono qui per soffrire con lui.

Anfitrione: figlio, scosta dal viso

la veste, togliila, e mostra il volto al sole.”¹⁴⁷

La trasformazione, che si completa quando Eracle si scopre e si fa colpire dalla luce del sole, rappresenta quella nuova vita che l'eroe affronterà. Eracle non è più l'eroe senza macchia e senza sensibilità che non conosce sofferenza né a livello fisico, né a livello emozionale, ma diventa un uomo a tutti gli effetti, connotato dalle debolezze tipiche di un mortale, e perde quella perfezione di eroe mitico per guadagnare tempra e dignità tutte umane.

Questo cambiamento che si constata nell'eroe è ciò che esprime pienamente un ulteriore allontanamento di Euripide dalla filosofia: in ambito filosofico, soprattutto di stampo kantiano e hegeliano, si pone in correlazione all'essere, una sorta di dover essere, che diventa per il primo un obiettivo da raggiungere distaccato dalla realtà e per il secondo un obiettivo raggiunto nelle figure dell'eticità della coscienza. In Euripide questa tensione al dover essere, che nella fattispecie intendo come quel sommo rimedio, quella che verità che salva dal dolore, manca, ritroviamo l'uomo per come è, senza alcun “dover essere” da raggiungere. In questo senso è palese la mancanza di quel sommo rimedio, che fungeva da dover essere nelle tragedie di Eschilo, e che in Euripide viene completamente eliminato: rimane l'uomo normale, sofferente e angosciato di fronte alla morte e di fronte alle avversità, un uomo che non riesce a trovare una vera liberazione dalla sofferenza, dall'essere, in quanto manca quella tensione alla consapevolezza del tutto che ha un aspetto fortemente catartico.

¹⁴⁷ *Id.*, vv. 1198-1205, p. 191

2.1.4. *Il dolore e la follia*

Eracle diventa folle, e questa violenta pazzia non viene presentata agli occhi degli spettatori, ma viene solamente raccontata. L'eroe imputa la propria follia ad Era, ma la follia, per come si presenta nella tragedia mostra come ogni individuo abbia in se stesso una parte irrazionale: le qualità che operano seguendo la ragione vengono mantenute sotto stretto controllo, mentre quelle che sfuggono alla ragione creano effetti devastanti.

“I figli rivolsero il loro sguardo
al padre immobile, ma egli era fuori di sé,
e si mostrava alterato, con gli occhi stralunati
e le pupille iniettate di sangue,
mentre la bava gli colava dal mento dalla morbida barba.”¹⁴⁸

La scena del delirio di Eracle è spettacolare, lucida, e sia la descrizione fisica che psicologica dell'eroe è estremamente precisa. Questo obnubilamento porta alla luce un vecchio odio per Euristeo, odio che probabilmente aveva soffocato nel suo passato, e che in quel momento rivolge verso vittime innocenti, quali la moglie e i figli. La sua mente proietta attorno a lui una sorta di realtà trasognata, irreali, in cui lui l'eroe muove, sferra i suoi colpi, dà libero sfogo alla sua follia. Lo sforzo fisico lo lascia sfiancato e la consapevolezza dell'azione commessa lo sconvolgerà.

Euripide sembra attribuire questa follia ad una sorta di odio divino, covato da Era, ma probabilmente il tragediografo vuole mettere in luce le conseguenze distruttive che hanno tutte le azioni non compiute sotto il lume della ragione. In questo caso la ragione palesemente

¹⁴⁸ Id., vv. 930-934, p. 173

è venuta meno, e la follia che incombe su Eracle, è paragonabile a quel sentiero dell'errore e della notte di cui parla Parmenide, cammino che non deve essere percorso in quanto conduce alla non verità. Effettivamente questa follia che coglie l'eroe, conduce Eracle all'errore, che si concretizza nella strage sanguinaria mai vista prima.

La follia in questo caso non è l'effetto del dolore, come invece accade nelle tragedie eschilee, quando il coro dice che l'angoscia e la sofferenza conducono l'uomo a perdere completamente il senno. In questa tragedia non accade ciò: in *Eracle* la follia si antepone al dolore, che diventa ancora più lacerante e profondo proprio perché subentra la piena e lucida consapevolezza delle proprie azioni.

“Eracle: Ahimè, per quale motivo dovrei allora risparmiare la mia vita,
io che sono stato l'assassino dei miei amatissimi figli?
Mi precipiterò da una rupe scoscesa,
o trapasserò il mio cuore con la spada,
per vendicare il sangue dei miei bambini?”¹⁴⁹

Il dolore che prova Eracle è lancinante, e ad esso sembra non esserci rimedio: quel dolore lo accompagnerà per il resto dei suoi giorni, con la consapevolezza di non essere stato presente con la sua mente mentre stava compiendo questo atto sacrilego. La mancata lucidità infatti ha comportato una prevaricazione del limite, e la successiva consapevolezza di non essere stato in grado di fermarsi porta Eracle ad angosciarsi ancora di più. In questo senso la follia di Eracle potrebbe essere definita “dionisiaca”, in quanto c'è una perdita completa di lucidità che porta l'individuo a commettere azioni turpi per poi pentirsene, come accade per

¹⁴⁹ *Id.*, vv. 1146-1150, p. 189

Agave nelle Baccanti: il risveglio dall'ebbrezza e dalla follia accresce il dolore che non riesce a trovare una catarsi di nessun genere.

2.1.5. ὕβρις e δίκη

Nella tragedia di Euripide, emerge un altro elemento che a mio parere mette ancora più in luce il fatto che ci sia un allontanamento piuttosto che un avvicinamento alla filosofia, ovvero la concezione della giustizia e della colpa.

“[...] ohimè, ma temo che egli, uccidendo
suo padre e aggiungendo male al male,
paghi alle Erinni il sangue dei parenti.”¹⁵⁰

In questi versi, pronunciati da Anfitrione, emerge quella concezione della colpa e della giustizia di tipo arcaico, che Severino addirittura paragona a quel divenire che è la via dell'errore. In *Eracle* troviamo questa concezione per cui ad una colpa commessa ne seguirà una pena secondo giustizia, ma la giustizia di cui parla Euripide è diametralmente diversa rispetto a quella intesa da Eschilo: la δίκη eschilea diventa anch'essa un momento necessario a capire la verità epistemica. Se nelle *Coefore*, le Erinni rappresentano quella giustizia sanguinaria di stampo arcaico, che deve punire chi ha commesso una colpa, protraendo un continuo ciclo di colpa e pena, quindi di dolore e di accrescimento di questo, nelle *Eumenidi* le erinni escono dal loro alone mitico, da quel dicotomico divenire, per immergersi pienamente nella prospettiva del Tutto, in cui è la Legge immutabile del Tutto ad imporre la Giustizia al divenire. La prospettiva del Tutto, nella sua eternità ed armonia governa il

¹⁵⁰ *Id.*, vv. 1074-1076, p. 183

divenire e lo comprende, e quanto accade per la concezione della morte e del dolore, accade anche per la Giustizia divina, attuata secondo misura. La trasformazione delle Erinni in Eumenidi, secondo Severino, è il simbolo della verità, sotto il quale giogo starà la via dell'errore e della notte.

Questo però non accade nell'*Eracle* euripideo, in cui le Erinni rimandano a quella concezione di pena e colpa che connota il divenire nichilistico, privo di una verità stabile che riesca a conferirgli un fondamento.

“[...] Lei che, gelosa dell'amore di Zeus
per un'altra donna, ha voluto la rovina
di un benefattore della Grecia, di nulla colpevole.”¹⁵¹

Queste parole, pronunciate da Eracle, mettono chiaramente in luce la concezione euripidea di Giustizia, la quale ha la funzione di punire per una colpa commessa, senza che ci sia un orizzonte del Tutto più ampio. Pertanto la concezione euripidea della δίκη può essere intesa come una forma di ὑβρις, in quanto non c'è un'elevazione alla prospettiva della Verità del Tutto, ma ci si limita ad una giustizia che si sviluppa e si divincola nella rete del divenire. La giustizia infatti si fronteggia con le colpe, nell'ambito del divenire, e mancando il sapere pre-vedente ed epistemico, che in Eschilo è presente, si può dire che Euripide non faccia un ulteriore passo avanti verso la filosofia, ma perdendo di vista la verità che salva, se ne discosta completamente.

¹⁵¹ *Id.*, vv. 1308-1310, p. 199

2.2. La vendetta di Medea

La tragedia di Medea è una delle più drammatiche ed è un esempio lampante della lontananza di Euripide da Eschilo e dalla filosofia in generale. Anche in questo dramma, infatti, metterò in luce il tema della colpa e della pena che Medea dovrà subire, della sofferenza e del dolore atroce, ma soprattutto della consapevolezza che sorge con l'angoscia. Ognuno di questi temi, secondo Severino, è stato risolto nella prospettiva della verità e del Tutto nelle tragedie di Eschilo, mentre in Euripide è come se si facesse nuovamente un passo indietro, in quell'orizzonte nichilista di errore e della non verità che si è tentato invano di superare.

Medea è uno dei personaggi che rispecchia il modello che ho precedentemente enucleato nell'analisi dell'*Eracle*, ovvero la protagonista viene rappresentata come una donna reale, una donna come potrebbe essere nella quotidianità. Euripide mette da parte quel dover essere, che invece connota i personaggi eschilei, proprio perché tutta la vicenda si sviluppa nel circolo vizioso del dolore che si accresce in ogni tentativo di superarlo. Il superamento in questo caso non si attua con la richiesta d'aiuto e la ricerca della verità epistemica, ma con la vendetta, che richiama, ancora una volta, quella dicotomia di colpa e pena che connota il divenire che non sta sotto il giogo della ragione.

La vendetta, sanguinaria e colpevole, attuata da Medea, è il vano tentativo di fare giustizia, se così possiamo definirla, per far pagare a Giasone le colpe commesse nei suoi confronti di madre e donna. In questo caso la presunta δίκη attuata da Medea, non fa parte di quell'orizzonte del Tutto e della verità, come accade nelle *Eumenidi*, in cui la giustizia risponde alla legge di Zeus. In questo caso ad una colpa si risponde con un'altra colpa, al dolore si risponde con l'odio che provoca ancora più dolore, non ritroviamo né l'orizzonte del

Tutto, governato da Zeus, né il sommo rimedio al dolore, quel dover essere che in Euripide manca.

La follia e la sofferenza sono i temi nodali della tragedia, soprattutto perché l'angoscia non colpisce solo la sventurata Medea, ma anche i figli e Giasone, e tutta la scena tragica si riempie di sofferenza che rimane senza rimedio e catarsi.

2.2.1. Il dolore folle

Medea, tradita da Giasone, mette sulla scena il suo estremo dolore, la sua sofferenza di donna tradita, che si esplicita in un atto tanto sconvolgente quanto razionale: l'uccisione dei figli.

Se però, come detto in precedenza, in Eschilo il dolore è frutto di una presa di coscienza, come potrebbe essere quella della morte, in Euripide il dolore e l'angoscia sono il motivo per cui i personaggi agiscono: non si va alla ricerca di una verità che salva, ma si cerca di agire per dar sfogo a tutta quella sofferenza che si prova.

“Ma questo evento inatteso mi ha distrutto la vita. Per me è finita e, perduta ogni gioia di vivere, o amiche, desidero morire.”¹⁵²

In questi versi emerge tutta la disperazione che Medea condivide con il Coro, una disperazione che addirittura vorrebbe portarla alla morte. L'aspetto tragico sta nel fatto che, nel verso subito successivo, il termine *γυγνώσκει* sottolinea la consapevolezza di vivere una situazione irreversibile, che è quella del tradimento e delle nozze di Giasone, ma anche della sua condizione di donna. L'esser conscia della situazione che sta vivendo porta Medea a voler

¹⁵² Euripide, *Medea*, vv. 226-227, p. 127, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

reagire a quella ingiustizia che ha dovuto vivere, e per la quale ha commesso lei stessa azioni turpi.

Come scrive V. di Benedetto¹⁵³, Medea compie un'aspra critica su quella che era la condizione della donna nell'epoca greca, che doveva "comprarsi" lo sposo con la dote, sperare che l'uomo non fosse violento, conscia che nonostante ciò la separazione era un disonore. La donna inoltre si caratterizzava per una intrinseca fedeltà al marito, cosa che invece molto spesso per l'uomo non era valida. Pertanto, non solo il tradimento di Giasone, ma anche la lucida analisi della condizione femminile, sono per Medea motivo di angoscia: lei che ha fatto di tutto per l'uomo che amava, soggiacendo ai costumi greci, compiendo azioni poco degne per amore, è stata calpestata, messa da parte per un'altra donna. Oltre alla sofferenza si scorge l'ira furente della donna, che insieme con l'angoscia porta alla colpa più grave.

"Tu, dopo aver disonorato, non devi condurre una vita piacevole, deridendomi."¹⁵⁴

Il dolore di Medea si percepisce soprattutto nella parte finale della tragedia, quando la donna attua il folle piano di morte e vendetta: al dolore iniziale che esplicita al coro, si aggiunge l'odio e la sofferenza per il sacrificio dei figli, pertanto l'angoscia raggiunge picchi altissimi soprattutto negli ultimi versi. Il dolore e l'odio sembra quasi che mutino i connotati del volto della donna, descritti come ferini: Medea diventa una creatura mostruosa, deformata dalla sofferenza e dalla folle ira, e questa caratteristica di deformazione dei tratti del viso la si riscontra anche nell'Eracle.

"[...] Eppure sguardo da leonessa che ha appena partorito

¹⁵³ V. Di Benedetto, *Introduzione*, in Euripide, *Medea*, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

¹⁵⁴ Euripide, *Medea*, vv. 1354-1355, p. 221, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

Lancia furente contro i servi, quando qualcuno,
per porgerle la parola, a lei si avvicina.”¹⁵⁵

Alla sofferenza della protagonista si aggiunge anche quella di Giasone, che vedendo morire i propri figli urla il suo dolore, sapendo che a ciò che è accaduto non si può porre alcun rimedio. Giasone prova dolore e rabbia nei confronti di Medea, e il verbo ἀπώλωσας¹⁵⁶ del v. 1310 lo sottolinea. Il verbo greco ἀπόλλυμι nel suo senso intransitivo, significa “essere mandato in rovina” e questo verbo sottolinea proprio la colpa di Medea commessa verso Giasone e verso i figli, e mette in luce la grande sofferenza di Giasone di fronte ad un gesto così violento ed inaspettato, che è costretto a subire. Nella sticomitia finale, emerge chiaramente che a questo dolore non si può però porre fine.

“Coro: i tuoi figli sono morti, per mano della madre.

Giasone: Ahimè, che cosa intendi dire? Come mi hai distrutto, o donna!”¹⁵⁷

Un altro aspetto del dolore che si respira sulla scena della Medea è quello provato dai figli che si lamentano in punto di morte. I lamenti, le urla, il pianto, lacerano la scena, si respira l’angoscia di due vittime innocenti, che prendono coscienza di venir uccisi dalla propria madre. Vengono rivolte agli dei richieste d’aiuto, invano, in quanto gli dei non si presentano in scena, proprio per la distinzione netta che Euripide fa dei due mondi, quello divino e quello mortale.

“1° figlio: Ahimè, che fare? Come sfuggire alle mani della madre?

2° figlio: Non so, o fratello carissimo, siamo perduti.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ *Id.*, vv. 187-189, p. 184

¹⁵⁶ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v ἀπόλλυμι

¹⁵⁷ Euripide, *Medea*, vv. 1309-1310, p. 217, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

I figli soccombono in preda alla sofferenza, e anche in questo caso, il verbo utilizzato per rendere la loro situazione è ὀλλύμεθα¹⁵⁹ del v. 1272. Si mette in luce anche in questi versi l'irreversibilità dell'azione di Medea, che viene vissuta consciamente dai figli, che sanno di andare incontro alla morte. Giasone è angosciato per la perdita dei figli e prova dolore ed odio allo stesso tempo, mentre la sventura che colpisce Medea è l'esempio più eclatante di ciò che può provocare un accumulo di dolore: la donna è un personaggio nuovo, violento, passionale. Medea, sventurata ed angosciata non riesce nemmeno a scorgere l'orrore del gesto che andrà a compiere, folle eppure lucida e razionale, proprio perché non c'è alcun possibile rimedio al dolore, e l'unica via di scampo è quella di lavare col sangue dei figli il proprio orgoglio ferito. Il sacrificio simboleggia per la donna l'ultima briciola di dignità che le rimane, dopo che per amore di Giasone aveva calpestato i suoi valori. Medea è la vittima estrema dell'angoscia, ma soprattutto di quel circolo vizioso in cui si muove Euripide, per cui si combatte il dolore con un dolore ancora più grande. La via della notte e dell'errore è quella prediletta e seguita da i suoi personaggi, il percorso che porta alla follia, alla non verità e alla mancata conoscenza. Medea inscena lo spirito dionisiaco ed apollineo allo stesso tempo, soprattutto nel momento in cui attua il suo folle piano, in quanto da una parte è lucida e razionale nella descrizione degli eventi che si verificheranno, e dall'altra è fuori di senno quando li attua. Il dolore provato dalla donna viene sfogato e, nei versi finali, scenicamente limitato, infatti manca completamente una liberazione catartica dal dolore, sia a livello epistemico e meramente emotivo.

¹⁵⁸ *Id.*, vv. 1271-1272, p. 215

¹⁵⁹ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v ὀλλυμι

2.2.2. *Sofferenza e conoscenza*

Di Benedetto sostiene che ci sia un eco eschileo nel verso 34 della tragedia, quando Medea parla di sofferenza e comprensione.

“Dalla sventura ha compreso, l’infelice, che cosa significhi non abbandonare la terra
paterna.”¹⁶⁰

Innanzitutto volevo soffermarmi sul termine *τάλαινα* del v. 34, che ha la radice del verbo *τολμάω* e significa “colui che è costretto a subire cose dolorose e spiacevoli”. Questo epiteto non viene solo attribuito dal coro a Medea, ma lei stessa si definisce così, nel v. 902, quando vede i figli andare incontro alla morte. Pertanto traspare una Medea lucida e consapevole della sua sofferenza, che viene portata all’exasperazione con la vendetta, e tale saggezza sembra connaturata nel personaggio sin dalle prime battute.

La domanda che mi sono posta è se effettivamente Medea, dalla sofferenza e dal patimento, ha ricavato un’esperienza che possa essere utile e positiva. Secondo Eschilo il *πάθει μάθος*, che significherebbe letteralmente imparare dalla sofferenza, è la molla per quella richiesta di aiuto mossa a Zeus, che con il suo dono, segna agli uomini la via della verità da percorrere per sopportare il dolore. Nei versi in greco della Medea non vengono utilizzati precisamente questi termini, ma sembra comunque che Euripide voglia mostrare che il dolore aiuta a comprendere, aiuta gli individui a fare esperienza.

Proseguendo nella lettura di questa tragedia, seppure si mostri una Medea che ha sofferto in passato per alcune azioni turpi compiute in nome dell’amore, pare chiaramente che

¹⁶⁰ *Id.*, 34-35, p. 107

questo dolore non le abbia insegnato nulla. La protagonista infatti cade preda dell'odio e della follia nonostante abbia già sofferto e nonostante l'esperienza l'abbia messa dinanzi a degli eventi dai quali avrebbe potuto trarre qualche insegnamento. Anzi, pare quasi che l'espressione pronunciata dalla nutrice, inoltrandosi nella tragedia, sia quasi inappropriata, in quanto ad ogni verso Medea appare sempre più angosciata e ferina.

Pertanto, questo eco eschileo, che viene peraltro messo in luce nella nota al v. 34, non è, a mio parere, pienamente calzante per Medea, la quale né ha tratto insegnamento dalle sue sofferenze, né tantomeno presa coscienza del dolore angosciante chiede aiuto a Zeus, alla stregua di quanto accade nell'Agamennone. In questo aspetto quindi c'è un'altra sostanziale differenza fra Euripide ed Eschilo: i personaggi di quest'ultimo soffrono, ma comprendono che per porre fine al loro soffrire, devono rivolgersi alla prospettiva del tutto e della verità epistemica, mentre i personaggi euripidei sono uomini, soffrono e si crogiolano nel proprio dolore, senza pensare che possa esserci rimedio con la ragione e la verità. L'unico rimedio riconosciuto come valido da Euripide sta nel perpetrare la colpa, nel continuare ad odiare e nell'accrescere la propria angoscia. La sofferenza e l'angoscia che i personaggi provano non portano questi a ricercare una liberazione dal dolore che esuli dalla vendetta, ma accrescono la loro parte meramente irrazionale, dionisiaca e furente, che inonda la scena con azioni sanguinarie.

2.2.3. La mancata catarsi

“Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi

che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte
passioni.”¹⁶¹

Nelle tragedie, come sostiene Aristotele, la liberazione del dolore avviene attraverso la catarsi tragica che attraverso il terrore e la pietà solleva e purifica l'animo umano. Se nella maggior parte delle tragedie di Eschilo si riesce a riscontrare l'elemento liberatorio e catartico, inteso però come quel sommo rimedio che stempera la sofferenza, nella tragedia euripidea in questione pare che questa catarsi manchi completamente.

Nell'intreccio della Medea troviamo una donna sofferente e tormentata proprio perché conscia di mandare a morte i figli, e che si dispera per l'imminente sacrificio in nome dell'onta compiuta da Giasone.

“Orsù, o misera mano mia, prendi la spada, prendila, muovi verso la dolorosa meta della vita: non essere vile e non ricordarti dei tuoi figli, che ti sono assai cari, che li partoristi, ma solo per questo breve giorno dimenticati dei tuoi figli; e poi piangi.”¹⁶²

L'angoscia quindi possiede il personaggio di Medea, contro la quale quest'ultima combatte per riuscire a portare a termine il suo folle piano. Si prospetta quindi un finale pieno di sofferenza e pianti da parte della donna, che sacrificando i figli, rimane completamente sola e sicuramente odiata da tutti. Il finale però, sorprendentemente, ci lascia un'immagine di Medea completamente diversa da quella presagita dai versi sopra citati: la donna non più palesemente sofferente si mostra come razionale e scaltra nei confronti di Giasone, che invece piange i figli e cerca per loro una degna sepoltura.

¹⁶¹ Aristotele, *Poetica*, 6, 1449b 24-28, p. 233 trad. it. A. Plebe e M. Valgimigli, Laterza, Roma Bari, 1973

¹⁶² Euripide, *Medea*, vv. 1244-1249, p. 211, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

“Sappilo bene: è per me un vantaggio il dolore, purchè tu non rida di me.”¹⁶³

Di Benedetto è convinto che la mancata catarsi sia una scelta euripidea ben precisa, proprio per mantenere fino in fondo quel divario che separa, e porta allo scontro sanguinoso, Medea e Giasone. Portare sulla scena una Medea lacerata dal dolore per la morte dei figli, significava creare una sorta di empatia con l'uomo per cui li ha sacrificati, l'uomo colpevole e senza scrupoli, che l'ha usata e poi messa da parte. Giasone e Medea sarebbero stati uniti, ancora una volta, forse l'ultima, dall'amore filiale. Dando invece, l'immagine di Medea come donna scaltra, fredda, razionale e bestiale, Euripide ha spinto all'estremo il contrasto fra i due, lasciando che la spietatezza togliesse di mezzo ogni sofferenza.

La tragedia termina senza uno sblocco liberatorio vero e proprio, in quanto l'unico tentativo di sfogare l'angoscia, Euripide lo attribuisce a Giasone, che piange sui corpi inerti dei figli accusando Medea di soffrire, e di nascondere un simile dolore.

La sostanziale lontananza, ancora una volta, fra la filosofia di Eschilo e la non filosofia di Euripide, sta proprio in questa mancata catarsi, in cui il dolore si cristallizza e non si risolve né si libera in qualcosa di più alto. Il *Prometeo Incatenato* era la prima di tre tragedie, nel corso delle quali si sviluppava il riconoscimento per la grandezza e la potenza di Zeus, come principio del Tutto, come divinità che soccorre l'uomo aiutandolo a sopportare il dolore con la somma sapienza, con il sapere previdente. Già in *Prometeo Incatenato* si trovano le prime tracce di questa catarsi, in particolare nei versi in cui Prometeo si rende conto della colpa commessa e della sofferenza che sta provando.

“Ahimè, piango su questo dolore
e su quello futuro. Sorgerà mai il giorno

¹⁶³ *Id.*, v. 1360, p. 221

che dev'essere termine al mio soffrire?"¹⁶⁴

Nelle *Eumenidi*, terza tragedia della trilogia, si ristabilisce quell'ordine e quella positività che nelle tragedie precedenti era venuto meno: la catarsi come liberazione dalla sofferenza viene raggiunta quando le cagne sanguinarie vengono quietate e trasformate nelle protettrici della città di Atene.

“Miti e benigne alla terra
qui venite, o Venerande, liete delle fiaccole
ardenti lungo il cammino:
fra le danze ora acclamate.”¹⁶⁵

Questa liberazione nella *Medea* manca completamente, il dolore si rafforza, si accumula con altre sofferenze senza riuscire a trovare uno sfogo ed una liberazione che sia lontana da quella effettivamente attuata dalla protagonista, ovvero la vendetta sanguinaria nei confronti di Giasone. La vendetta acquista un valore liberatorio di tipo momentaneo ed illusorio, troppo lontano da quel sommo rimedio di cui parla Severino.

2.3. Fuggire la morte

La tragedia di Euripide che mette in scena l'angoscia per la morte e il vano tentativo di fuga dall'ineluttabile evento è l'*Alcesti*, in cui la giovane moglie di Admeto decide pavidamente di morire al suo posto. Un aspetto significativo che tenterò di analizzare è

¹⁶⁴ Eschilo, *Prometeo incatenato*, vv. 98-100, p. 75, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994

¹⁶⁵ Eschilo, *Eumenidi*, vv.1040-1043, p. 671, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. M. Centanni, I meridiani, Milano 2003

proprio quello di fuggire la morte, tematica trattata anche nel *Prometeo incatenato* di Eschilo: la fuga secondo Severino non è il sommo rimedio all'angoscia e al terrore per la morte, ma una mera τέχνη, che non eleva a nessuna consapevolezza e a nessuna sapienza. Euripide inscena questa fuga angosciante dalla morte, tentata da Admeto, ma anche dai suoi genitori, per poi concludere che effettivamente, la morte come momento della vita, non può essere fuggita ma solo compresa ed accettata.

Alcesti, in questa tragedia, è il personaggio che più potrebbe essere definito “filosofico” per un certo aspetto, ovvero in quanto accetta la morte ed anzi decide di andarle incontro prematuramente e solo per amore. Mantenendo però come valida la tesi per cui Euripide risulta essere lontano dalla filosofia, e lontano dalle tematiche eschilee, emerge che i personaggi in scena, Alcesti, Admeto e Ferete incarnano questa lontananza per vari motivi: innanzitutto perchè il dolore è senza rimedio, e poi perché l'unico “rimedio” cercato è una mera τέχνη, che non salva, ma ha la vana ed irrealistica pretesa di allontanare angoscia e morte dall'esistenza. La tragedia in questione si muove nell'orizzonte della sofferenza senza soluzione e della morte come evento da temere e da eliminare, temi che più di tutti contrastano con quelli eschilei e della filosofia.

2.3.1. La fuga dalla morte come rimedio apparente.

“La mia arte è di gran lunga meno potente della necessità.”

Prometeo quando pronuncia questa frase è in catene, e pare riconosca il suo errore, che consiste nell'aver donato la τέχνη come rimedio per l'angoscia, come un modo per fuggire la morte, quando si sa benissimo che l'arte è meno potente della necessità. Ho deciso di iniziare così questa parte proprio perché la tragedia euripidea *Alcesti*, in alcuni punti mi ha fatto

riflettere anche sulla tragedia eschilea *Prometeo Incatenato*. Prometeo ha tentato di salvare gli uomini, illudendoli di poter fuggire la morte, ma un tale espediente sarebbe stato non un rimedio definitivo, in quanto la morte sarebbe sopraggiunta lo stesso. E un simile rimedio viene attuato, con modalità diverse, anche nella tragedia di Euripide, quando si parla di Admeto che ha chiesto prima ai genitori di sacrificarsi al suo posto, e dopo alla moglie Alceste. Admeto infatti scansa la morte grazie ad Apollo, ma questa fuga è qualcosa di assolutamente momentaneo, in quanto al suo posto deve morire qualcun altro.

Già il fatto di scansare la morte e di veder morire qualcun altro, in questo caso la moglie, fa capire come θάνατος sia un evento inevitabile, proprio della vita ed inscindibile da essa. L'aspetto però più raccapricciante è che né Admeto, né il padre anziano vogliono morire, ed anzi fanno di tutto perché si sacrifichi qualcun altro.

“Ferete: [...] tant'è vero che tu senza nessun pudore hai lottato per non morire e vivi avendo superato i limiti della sorte segnata e ucciso tua moglie. E proprio tu parli della mia vigliaccheria, tu, disgraziato, che sei di tanto inferiore alla donna che è morta per i tuoi begli occhi?”¹⁶⁶

Sia Admeto che il padre, si incolpano a vicenda per non essere morti. In realtà emerge chiaramente dalle parole pronunciate dal padre di Admeto che lui voleva vivere la sua vita per intero, fino a che la morte naturale non fosse sopraggiunta, e pertanto non gli sembrava giusto sacrificarsi per il figlio. D'altra parte anche l'egoismo di Admeto è paralizzante, in quanto incolpa il padre della morte della moglie, quasi costretta a sacrificarsi perché altrimenti lo sposo sarebbe sceso nell'Ade. Euripide mette chiaramente in scena il terrore e l'angoscia per

¹⁶⁶ Euripide, *Alceste*, vv. 694-698, p. 113, trad. it. G. Paduano, Bur, Milano 1993

la morte, l'egoismo dell'uomo che tenta di tenersi stretta la vita fino all'ultimo momento, che tenta di non guardare in faccia la morte finchè non ne sia costretto.

I due personaggi rappresentano la ricerca di un'arte per non cadere nelle grinfie della morte, che però inevitabilmente sopraggiunge.

“Coro: Oh Zeus, quale rimedio può esservi e come,
quale via d'uscita dalla disgrazia che affligge i nostri sovrani?”¹⁶⁷

Il Coro in questi versi si rivolge alla divinità per eccellenza Zeus, che nelle tragedie di Eschilo aiuta gli uomini e porge loro il sommo rimedio. Nella tragedia in questione però l'invocazione dai toni religiosi rivolta al dio non ha lo scopo di richiedere il sommo rimedio per eccellenza, ovvero la verità e la sapienza, ma ulteriormente una τέχνη, una scappatoia per fuggire la morte. I versi successivi, in cui il coro si rivolge ad Apollo mettono chiaramente in luce questa richiesta.

“[...] sii anche adesso il liberatore dalla morte. Allontana il sanguinario Ade.”¹⁶⁸

La richiesta del coro è chiara: non si chiede un modo per allontanare l'angoscia ed il dolore, ma proprio per allontanare Ade, la morte, evento inevitabile per i mortali. In questo emerge anche un tentativo di sovvertire l'ordine del mondo, governato dalla Necessità e dalla ciclicità, in quanto fuggire la morte in tutti i modi, per un mortale, significa commettere ὕβρις contro gli dei.

Admeto e Ferete si pongono come personaggi che vanno contro la naturale ciclicità della vita e mandando a morte prematuramente un'altra persona questo aspetto è ancora più

¹⁶⁷ *Id.*, vv. 210-215, p. 71

¹⁶⁸ *Id.*, vv. 224-225, p. 73

palese. Se però, nel *Prometeo* eschileo il personaggio prendeva coscienza dell'errore commesso, ovvero di illudere i mortali di poter fuggire la morte e l'angoscia che ne conseguiva, e c'era una redenzione filosofica, nella tragedia di Euripide questo non accade, in quanto Admeto e Ferete si palleggiano le colpe e i torti, senza sentirsi veramente consapevoli di ciò che stanno facendo: fuggire la morte sacrificando altre vite innocenti. In questo senso trovo che Euripide non si elevi al sommo rimedio della somma sapienza, dell'*epistème*, ma rimanga ad un livello inferiore e non consapevole, quello della τέχνη illusoria.

Una citazione fatta due volte nella tragedia riguarda Asclepio, con la sua dote di resuscitare i morti, strappandoli ad Ade. Asclepio era l'ultima speranza per strappare alla morte anche Alceste, destinata agli inferi, e ancora una volta si fa riferimento alla τέχνη per fuggire la morte: Asclepio possedeva l'arte di riportare in vita, ma era una mera arte, che ancora una volta contrastava la Necessità.

“Solo se ancora vedesse la luce il figlio di Apollo, Alceste potrebbe lasciare le case oscure e le porte dell' Ade: lui resuscitava i morti, prima che lo cogliesse l'arma infuocata di Zeus.”¹⁶⁹

Ancora una volta quindi si fa riferimento alla fuga dalla morte, che viene attuata da Admeto e da Ferete, ma non da Alceste, che invece va incontro alla fine in modo impavido e coraggioso

2.3.2. *Alceste è l'unico personaggio filosofico?*

Il personaggio di Alceste è, a mio parere, nettamente in contrapposizione con quello di Admeto, in quanto si presenta impavida e coraggiosa nei confronti della morte.

¹⁶⁹ *Id.*, vv. 121-129, pp. 63-65

“Che cosa si dovrebbe fare per superarla?

Come si potrebbe mostrare maggior rispetto per il marito, che accettando di morire per
lui?”¹⁷⁰

Il personaggio di Alcesti, a mio parere presenta due aspetti contrapposti l'uno all'altro: da una parte abbiamo una donna forte, conscia che la morte fa parte della vita e quindi non bisogna temerla, ma accettarla. Addirittura va incontro ad una morte che non le spetta, quindi è l'unica, nella tragedia, che non cerca affannosamente di fuggire la morte con qualche espediente, ma guarda direttamente θάνατος in faccia e le va incontro. L'atteggiamento di coraggio che ha Alcesti nei confronti della fine non viene riscontrato negli altri personaggi. In questa prospettiva, questo atteggiamento di Alcesti si presenta come l'unico aspetto della tragedia che più si avvicina alla filosofia: la consapevolezza e l'accettazione di un evento inevitabile, la lucidità nel non temerla elevano Alcesti quasi alla sapienza di cui parla Eschilo, quando il mortale aiutato da Zeus trova il sommo rimedio per combattere il dolore, accettandolo in un prospettiva del Tutto.

“Il tempo ti consolerà: non è più niente chi muore.”¹⁷¹

Questa Alcesti, più filosofica tra i personaggi, subito precipita nel dolore: se tanto forte era il suo coraggio e la sua lucidità, altrettanto amaro è il dolore che prova nel vedersi morire. Sembra quasi che l'atteggiamento “filosofico” e sapiente della donna si annulli quando vede il talamo nuziale e ripensa alla sua vita e a quella che avrebbe potuto ancora vivere. Una scena estremamente ricca di πάθος è proprio quella riportata dall'ancella di

¹⁷⁰ *Id.*, vv. 154-155, p. 67

¹⁷¹ *Id.*, v. 381, p. 87

Alcesti, che narra l'angoscia della donna. Quella scena è l'unica che fa emergere il devastante dolore provato dalla giovane moglie, la quale consapevole del sacrificio a cui va incontro, non riesce a sopportare il dolore.

Alcesti quindi non può essere definita pienamente un personaggio che ha raggiunto la somma sapienza, in quanto questo duplice atteggiamento nei confronti della morte e del dolore, sottolinea il fatto che in Euripide non si raggiunga mai la verità epistemica, e quindi i suoi personaggi sono destinati a soffrire senza trovare una vera liberazione dall'angoscia, sono destinati a temere la morte, cercando delle vie di fuga alternative, alla stregua di quella proposta da Prometeo.

2.3.3. *L'angoscia e il mancato rimedio*

“Non c'è rimedio al male, nessuno.”¹⁷²

La tragedia *Alcesti* è una spettacolarizzazione della morte e del dolore provato per paura di questa. Tutti i personaggi temono θάνατος, e con atteggiamenti differenti tentano in qualche modo di vincere questa angoscia, chi dolendosi, chi tentando invano di fuggirla, chi piangendo. Il dolore in questa tragedia si mostra soprattutto negli atteggiamenti di tre personaggi, Alcesti, Admeto e Ferete.

Come già detto, la donna presenta una duplicità di atteggiamento, e se all'inizio pare che sia l'unica figura che riesce ad elevarsi a somma sapienza, Euripide la riporta subito nei ranghi dei mortali che non conoscono il vero rimedio, e che sono destinati alla sofferenza invalicabile.

¹⁷² *Id.*, vv. 130-131, p. 65

“Si china a baciario, e bagna tutte le coperte del fiume che sgorga dagli occhi. Quando fu sazia di lacrime, uscì a capo chino dalla stanza, ma uscita, tornò molte volte indietro a buttarsi sul letto.”¹⁷³

La scena evoca l'irrazionalità che provoca l'angoscia per la morte, che conduce i mortali a comportarsi da folli, sragionando. Alceste si presenta come una folle, che non vuole abbandonare il suo letto, simbolo dell'amore coniugale per cui si sacrifica, e della vita che ha condotto fino a quel momento. Il saluto del talamo nuziale assume i caratteri di un luttuoso congedo, da quell'oggetto che ricopriva un significato molto importante per la sua esistenza.

Admeto invece presenta un atteggiamento angosciato dall'inizio alla fine della tragedia, si crogiola nella sofferenza per la morte della donna e nella paura della sua stessa fine. La fuga dalla morte da parte dell'uomo lo rende, agli occhi dei più, un personaggio pauroso e poco coraggioso, che tenta in tutti i modi di seminare θάνατος, provocando addirittura la morte altrui. Nel momento in cui Admeto si rende conto che fuggire la morte con degli artifici, non fa altro che farla ripresentare, la sofferenza cresce: il terrore per la fine si accumula alla consapevolezza che la morte è sempre presente, e se non colpisce lui direttamente, lo fa indirettamente, strappandogli qualche persona cara. La morte di Alceste infatti non libera Admeto, né dal punto di vista dell'angoscia, né tantomeno dalla morte, che inevitabilmente si presenterà alla sua porta nonostante abbia sacrificato altre vite per prolungare la sua.

“Invidia gli uomini che non hanno moglie né figli; hanno un'anima sola, e soffrire per quella è un peso contenuto. Ma a vedere le malattie dei figli e il letto nuziale lacerato dalla morte non è sopportabile, quando si potrebbe vivere senza figli e senza moglie.”¹⁷⁴

¹⁷³ *Id.*, vv. 183-188, p. 69

¹⁷⁴ *Id.*, vv. 882-888, p. 129

Il rimpianto di aver costruito una famiglia porta Admeto a provare ancora più sofferenza: la riflessione sui figlie e la moglie ancora una volta mette in luce la debolezza del personaggio, il quale pur di non soffrire ed angosciarsi avrebbe preferito ancora una volta fuggire. La solitudine come rimedio preventivo al dolore si presenta ancora una volta come quella *τέχνη* che lo avrebbe apparentemente salvato. Euripide inscena l'uomo per come è realmente, timoroso e pavido, alla ricerca costante di sotterfugi, non per combattere, ma per fuggire il dolore. Eschilo critica chi tenta di eliminare il dolore dalla propria esistenza, e propone come sommo rimedio l'*epistème*, la quale non ha la presunzione di cancellare l'angoscia e la morte, ma di permettere all'uomo di sopportarle. A differenza sua Euripide mette in scena l'affannosa ricerca di eliminare il dolore e la morte, andando alla ricerca di espedienti illusori e vani. L'angoscia che si respira nella tragedia raggiunge dei picchi altissimi, sia quando muore Alceste, sia quando Admeto piange il suo corpo, e manca il rimedio per sopportarla.

“Coro: con il canto delle Muse mi slanciai alto nel cielo, attaccandomi a molti pensieri non trovai mai niente più forte della Necessità. Non ho trovato rimedio nelle tavole tracie dettate dalla voce di Orfeo, né tra gli antidoti che Febo insegnò ai discendenti di Asclepio per il bene degli uomini afflitti.”¹⁷⁵

I versi parlano di un mancato rimedio (*φάρμακον*), che si riferisce alla fuga dalla morte: la Necessità, legata a Zeus nel v. 978 non prevede mediazioni e cambiamenti richiesti con i sacrifici. Gli uomini non possono chiedere alla Necessità che qualcosa venga cambiato nel corso dell'esistenza, e non possono sperare di invertire lo scorrere degli eventi, come

¹⁷⁵ *Id.*, vv. 962-968, p. 135

portare in vita chi muore (v. 984). Una prova del fatto che la Necessità non dà sconti è che se Admeto fugge la morte, scansandola, al suo posto inevitabilmente deve soccombere qualcun altro. Il richiamo ad Asclepio è un altro riferimento alla Necessità che non si piega al volere dei mortali: chi muore non tornerà in vita.

Il rimedio però a cui fa riferimento il coro non è quello che dona Zeus ai mortali, ma è una τέχνη: il rimedio che qui viene definito mancante non è un aiuto per sopportare il dolore e l'angoscia, ma ancora una volta un modo per eliminare il dolore e fuggire la morte.

La tragedia di Alceste si presenta quindi come un manifesto di terrore verso la morte, però non si trova una liberazione ed un modo per sopportarlo. Questo poteva accedere solo se uno dei personaggi, Admeto per esempio, si fosse sacrificato lui stesso al posto della giovane moglie, lasciando intravedere una lucidità ed una consapevolezza filosoficamente elevata. In Euripide questo elevarsi all'*epistème* manca completamente, i personaggi vengono lasciati nel dolore e nell'angoscia, senza una via d'uscita, e ciò denota il fatto che Euripide, a differenza di quanto sostiene la tradizione non sia veramente un poeta filosofo, ma regredisca anche rispetto alla tragedia eschilea, infarcita di aspetti filosofici.

2.4. Ecuba e il dolore

L'intero dramma ruota intorno alle passioni di Ecuba: l'immagine di questa donna che è prostrata dal dolore, trasmette anche il dolore per la caduta di Troia. Uno dei temi principali della tragedia è la riflessione sulla condizione servile delle donne troiane che raggiunge la sua ἀχμῆ con il coraggioso atto di Polissena, la quale si sacrifica in quanto preferisce morire piuttosto che vivere un'esistenza intera da schiava.

Nell'*Ecuba* trionfa un'umanità esasperata, l'umanità per come è realmente e non per come deve essere, quindi capace di compiere delle azioni atroci; i toni usati dai personaggi

sono torbidi, si parla di morte, spargimento di sangue, di uccisioni che non hanno un significato più alto, quasi divino, che le riscatti. Gli dei ancor una volta vengono meno, e con loro tutte le giustificazioni ideali per legittimare gli assassini: ci si ritrova in un contesto che è un campo di battaglia in cui ogni individuo dà sfogo alla propria crudeltà e al proprio dolore oltre il consentito. Polimestore è il personaggio che impreca contro Agamennone ed Ecuba, seppure il re della Tracia non sia in grado di incidere sul futuro, diventa quasi un testimone e un profeta di come ogni azione crudele si ritorce su se stessa e di come un destino di dolore accomuna vincitori e vinti. Sia Ecuba che Agamennone, infatti, pagheranno le loro colpe.

2.4.1. La morte e la precarietà della vita

La morte nella tragedia fa la sua comparsa già agli inizi, quando fa la sua comparsa il fantasma di Polidoro, il quale racconta la sua morte avvenuta per mano dell'ospite. Il tema della morte risulta comunque centrale in tutta la tragedia, con la morte di Polidoro e di Polissena, e questo tema è strettamente correlato a quello della precarietà della vita: Ecuba infatti è l'esempio più eclatante di come la sorte possa cambiare, prima era una regina, poi è stata ridotta in schiavitù dagli Achei.

Polissena trasmette un grande senso di dignità con la sua morte, si sacrifica sulla tomba di Achille senza tentare di fuggire ad invano, nonostante provi un dolore lacerante per la madre. Questa forte dignità però, invece che essere generata da una presa di coscienza, è il frutto di una forte angoscia e di una mancata accettazione della condizione servile che le troiane stavano vivendo.

“[...] Accogli il mio estremo saluto, madre che mi hai generato: io discendo fra le ombre ...
senza sposo e senza i canti nuziali a cui avevo diritto.

[...]

Mio padre era libero, io muoio schiava.”¹⁷⁶

La figlia preferisce mettere fine alla propria esistenza per non provare ulteriormente dolore, che le sarebbe derivato dalla sua condizione servile. I termini δουλη ed ἐλευθέρου posti ai due capi opposti del verso mettono proprio in luce la contrapposizione fra la condizione attuale di Polissena, che è costretta a subire, e quella precedente, ereditata dal padre, ovvero quella di donna libera. Questa situazione di libertà perduta viene messa in luce anche dall'uso del verbo τυχεῖν¹⁷⁷ nel v. 416, che viene tradotto come “aver diritto”. La costruzione del verbo con il genitivo permette di tradurre il verbo come “ricevere”, e questa sfumatura sottolinea, a mio parere, come i canti nuziali e lo sposo, di cui Polissena non può più godere, fossero cose che le spettavano di diritto, cioè in quanto aveva ricevuto appunto, la condizione di libertà dal padre.

“Offrirò la mia gola senza paura.

In nome di dio, perché io muoia libera, uccidetemi lasciando libero il mio corpo: sarebbe vergogna per me che sono di stirpe regale, ricevere, tra i morti, il nome di schiava.”¹⁷⁸

In questi versi è chiaro questo atteggiamento dicotomico, che si presenta come pavidità, ma anche come fuga dal dolore. In questi tre versi viene ripetuto per ben tre volte il concetto di libertà, sia con il termine ἐλευθέρων del v. 550 che con quello di δούλη del v. 551. È motivo di vergogna, e quindi di grosso patimento, per Polissena, vivere da schiava, e questa

¹⁷⁶ Euripide, *Ecuba*, vv. 413-416 e v. 420, p. 35, in Euripide, *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983

¹⁷⁷ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v. τυγκάνω

¹⁷⁸ Euripide, *Ecuba*, vv. 549-552, p. 45, in Euripide, *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983

è la molla che la spinge a morire in modo così convinto e impavido: la vergogna e la sofferenza sono più forti della paura della morte. Infatti, se di primo acchito, questo voler morire e sacrificarsi, andando incontro alla morte senza troppi timori, sembra essere un atto di coraggio ed estrema dignità, sembra quasi che lasci trapelare una sapienza “filosofica”, in realtà dai versi analizzati sopra emerge che il comportamento di Polissena è tutt’altro che mosso da una concezione sapiente della morte e una comprensione della propria esistenza in un orizzonte più ampio. Un uomo sapiente, infatti, si sarebbe sacrificato non perché vedesse nella morte l’unico rimedio ai mali della vita, ma proprio perché questo era un ordine a cui non ci si poteva sottrarre. In tal caso la morte assume le fattezze del φάρμακον, che pone fine alle sofferenze e alle angosce che derivano da una condizione servile imposta e non ereditata. L’idea fissa di Polissena è la sua condizione di schiava, status intollerabile per una principessa. Quell’antica libertà di cui non può più godere, la vuole vivere un’ultima volta, morendo e sacrificandosi. Euripide, però, è molto lontano dalla concezione della morte come momento essenziale dell’esistenza umana, in quanto, in questo caso, viene vista come una scappatoia alla sofferenza: il sommo rimedio al dolore manca completamente.

Da ciò che ho enucleato fin’ora emerge che la vita e la sorte dell’uomo sono assolutamente imprevedibili, e lo si vede dagli opposti destini che i protagonisti vivono: Ecuba prima regina poi schiava, Polissena, donna libera e poi serva, Polimestore da potente re a povero cieco senza figli, Agamennone da vincitore a vittima. Frequenti sono le riflessioni sulla precarietà della vita che commentano i capovolgimenti della sorte di Ecuba e dei vari personaggi.

“Anch’io ero felice, e un giorno, uno solo, mi ha portato via tutto.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ *Id.*, vv. 284-285, p. 25

“Il lusso regnava in casa mia, abitavo in sontuosi palazzi. Priamo, tu eri orgoglioso di tanti splendidi figli, e così io, la vecchia madre: ora non abbiamo più niente, è caduta l’antica
superbia”¹⁸⁰

Anche le parole pronunciate da Polissena trasmettono la sofferenza per la condizione di vita mutata completamente in peggio.

“E perché dovrei vivere? Mio padre era il re di tutti i Frigi e questo fu il mio inizio: sono cresciuta tra le speranze più belle, sposa destinata a un re, e tanti erano in gara per condurmi alle loro regali dimore. Ero sovrana tra le donne dell’Ida, io l’infelice, ammirata tra le vergini, simile agli dei, anche se mortale; ora sono una schiava. Basta questo nome, che non è per me,
a rendermi cara la morte.”¹⁸¹

Euripide vuole mettere in luce la caducità della vita, e la sua mutevolezza: nulla è prevedibile per l’uomo in quanto le condizioni, anche le migliori possono subire dei mutamenti. Sembra che l’uomo percorra quei “sentieri” di cui si parlava nelle *Supplici* di Eschilo, imperscrutabili per quegli uomini che non si elevano a somma sapienza. I personaggi euripidei infatti, seppure lucidi in certi momenti, non possono definirsi pienamente sapienti, in quanto sono uomini normali, e per questo motivo non riescono a scorgere l’armonia del Tutto, il Principio che tutto governa e regola, a cui anche la giustizia soggiace.

¹⁸⁰ *Id.*, vv. 619 ss., p. 51

¹⁸¹ *Id.*, vv. 349 ss., p. 31

2.4.2. Δίκη e vendetta

Un aspetto centrale, che occupa una buona parte della tragedia è la vendetta attuata da Ecuba nei confronti di Polimestore. Quest'ultimo infatti ha trasgredito il vincolo dell'ospitalità uccidendo Polidoro, che gli era stato affidato con un compenso di denaro. L'avidità di Polimestore ha portato il re a macchiarsi di un delitto imperdonabile, mandando a monte dei vincoli morali sacri per i greci, ovvero quello dell'ospitalità.

“Lui che tante volte si era seduto alla mia tavola, che più di ogni altro aveva goduto della mia ospitalità, ricevendo tutto ciò che gli occorreva, lui ha ucciso mio figlio.”¹⁸²

Ecuba riferisce ad Agamennone quanto è accaduto, sperando di far breccia nella sua comprensione proprio puntando l'indice sul fatto che un ospite ha trasgredito questo vincolo in nome di un vano piacere come il denaro. Il dolore provato dalla donna si tramuta in rabbia, e come accade nella Medea, partorisce una vendetta giusta ma allo stesso tempo, atroce. Come nella maggior parte delle tragedie di Euripide si rimane nel circolo vizioso della colpa e della vendetta mossa dalla sofferenza, senza elevarsi ad un orizzonte di giustizia superiore che regola tutto nella prospettiva del Tutto e dell'armonia.

La vendetta inscenata da Ecuba, ritenuta da lei giusta, è ciò che uno spirito nobile deve perseguire: i malvagi vanno trattati secondo giustizia¹⁸³. Ma la vendetta è un modo giusto per fare giustizia? Anche Oreste uccise la madre per rendere giustizia al padre, e per questo fu perseguitato dalle Erinni per la colpa commessa. Severino infatti definisce questo continuo susseguirsi di colpe e pene come un perpetrarsi della giustizia finita, errata, quella che

¹⁸² *Id.*, vv. 793-796, pp. 63-64

¹⁸³ *Id.*, vv. 844-845, p. 69

percorre la via del divenire e della non verità. È lo stesso percorso che compie Ecuba, rendere una pena a chi ha commesso una colpa, commettendo a sua volta però, una nuova colpa.

La vendetta viene più volte definita come giustizia e come equità (ἰσον v. 805) da Ecuba, ma viene soprattutto usato il termine τιμωρέω¹⁸⁴ per riferirsi all'atto punitivo che è in procinto di compiere. Il termine significa appunto “punire”, “vendicare” e viene utilizzato nei vv. 749, 756, 882, 1258 ed ha un’accezione strettamente legale, per esempio viene molto usato negli scritti di Lisia. Pertanto deduco che la coincidenza della vendetta con la giustizia di tipo giuridico sia palese, ed avvalora la tesi per cui l’accezione di giustizia considerata da Euripide si muova nell’orizzonte limitato del divenire, e non in quello più ampio ed elevato del νόμος che dipende dal Principio.

L'*Ecuba* ci mostra una vendetta crudele, dai tratti dionisiaci, che avviene in un vuoto di giustizia: è Ecuba che si fa giustizia da sola, in quanto manca una concezione di giustizia più elevata. Questa mancanza è a mio parere dovuta anche all’assenza degli dei nelle tragedie di Euripide. I sacrifici e i delitti di sangue non vanno a favore di nessun dio, in quanto gli dei sono assenti, non rispondono alle invocazioni, non si presentano in scema, non seguono passo passo gli eventi. Gli dei vengono citati, sia da Ecuba che dal coro, ma questo accade di rado e se Ecuba li menziona, lo fa osservando che la violazione dei vincoli dell’ospitalità esige un castigo. Come emerge dalla tragedia, però la punizione crudele e sanguinosa che la donna infligge a Polimestore discende dal suo volere e non promana da una decisione divina, o da una giustizia superiore regolata dal principio del Tutto, ovvero Zeus. Mancando gli dei manca il principio, manca quel dio a cui rivolgersi per liberarsi dal dolore, manca quel dio che dispone il destino del mondo secondo Necessità, attuando una legge di giustizia più alta di quella meramente terrena.

¹⁸⁴L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v τιμωρέω

2.4.3. *Il dolore e la vendetta come rimedio*

Il dolore è il filo conduttore di una tragedia divisa in due parti: la morte di Polissena e la vendetta di Ecuba. Nella prima parte emerge una sofferenza derivante sia dalla condizione servile che dalla morte dei figli, infatti Ecuba, Polissena e il coro si esprimono con un lessico angosciato, pieno di dolore.

Si può dire che il destino si accanisce contro Ecuba, che diventa il personaggio più sventurato del dramma. Lei stessa si lamenta della sua condizione negativa, a suon di lamenti e verbali ostentazioni.

“Agamennone: non c’è mai stata una donna infelice come te.

Ecuba: no, nessuna, tranne l’infelicità in persona.”¹⁸⁵

Ecuba soffre la sua condizione di schiava miserabile, senza più la ricchezza e il potere, e di donna ormai sola, costretta a sottomettersi al volere dei vincitori. Susanetti¹⁸⁶ attribuisce ad Ecuba l’ultima corona che porterà con sé, che è quella del dolore e della sventura. Euripide, nella figura di Ecuba porta al suo apice l’angoscia, sia per la morte, che per la caducità della vita, che risulta difficile da accettare in modo lucido e razionale.

“Ecuba: il mio dolore
non trova grido o lacrime:
senilità oltraggiosa,

¹⁸⁵ Euripide, *Ecuba*, vv. 785-786, p. 63, in Euripide, *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983

¹⁸⁶ D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, p. 84, Carrocci, Roma 2007

schiavitù ripugnante, intollerabile.”¹⁸⁷

I termini ὄυ τλατᾶς¹⁸⁸ e οὐ φερτᾶς¹⁸⁹ mettono in luce la sofferenza che Ecuba prova nei confronti di questo suo destino mutato in peggio, e la rabbia provata dalla donna. Oltre a questo dolore che riguarda strettamente la sua condizione femminile, se ne aggiunge un altro legato alla sfera intima, che scaturisce dalla notizia del sacrificio di Polissena. Le grida della donna scompaginano la quiete¹⁹⁰ e ai lamenti di Ecuba, si aggiungono quelli della figlia, preoccupata per il destino della madre. Questa prima parte del dramma si presenta in tutto il suo πάθος, il dolore è il vero protagonista della scena, e si evince proprio dallo scambio di battute fra le due donne. In seguito c'è un climax ascendente di sofferenza, in quanto sia il coro che Ecuba stessa piangono la morte della figlia e quella inaspettata del figlio, creduto vivo. Termini come sventura, dolore, lamento, tratteggiano l'alone di angoscia che si respira nel campo acheo: dolore e sofferenza, ancora una volta, invece di trovare una liberazione nella somma sapienza, la trovano nella vendetta, in un nuovo e più grande dolore.

Anche in questo dramma Euripide fa scaturire dal dolore la vendetta, anziché la richiesta per la liberazione dall'angoscia. In questo senso trovo che anche qui mnchi completamente la catarsi tragica, in quanto Ecuba non si dispera minimamente per il gesto efferato che ha compiuto, ma addirittura dopo la vendetta intrattiene con Polimestore una conversazione tagliente, in cui esprime completamente il suo odio.

Se cerchiamo dunque, anche in questa tragedia dei caratteri che mettano in luce la lontananza di Euripide dalla filosofia, e in particolare una distanza netta da Platone e da Aristotele, questa mancata catarsi è un esempio: Aristotele infatti, sosteneva che ogni tragedia

¹⁸⁷ Euripide, *Ecuba*, vv. 154-158, p. 15, in Euripide, *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983

¹⁸⁸ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1995, 40 ed., s.v τλῆναι

¹⁸⁹ *Id.*, s.v φερτός, ἤ, ὄυ

¹⁹⁰ Euripide, *Ecuba*, vv. 176-180, p. 17, in Euripide, *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983

aveva in sé il dolore e la liberazione da questo attraverso la catarsi. Questo non accade con Euripide: Ecuba infatti viene definita come una “cagna”, viene paragonata alle Erinni, che perseguitano con odio chi ha commesso delle colpe contro i famigliari. Ecuba trasformata in belva non si libera dal dolore, ma esso è la spinta ad un odio più furente e sanguinario.

“Morirai, e la tua tomba porterà un nome.

Un nome che rispecchi la mia forma? O quale altro?

<< Tumulo della cagna >> lo chiameranno.”¹⁹¹

In questo epiteto attribuito ad Ecuba ed alle troiane che hanno partecipato alla vendetta, si riscontrano degli echi dionisiaci, ed emerge prepotentemente, a mio parere, l'aspetto del dolore che ha un legame con l'irrazionalità e con il dionisiaco, piuttosto che un carattere marcatamente apollineo. Sicuramente la pianificazione della vendetta, l'ambiguità e l'inganno ponderati da Ecuba sottolineano ciò che Nietzsche definisce spirito apollineo, ma la tragedia non presenta solo questo carattere: il dionisiaco erompe nella scena della vendetta che si è compiuta nella tenda, e si bilancia alla lucida razionalità di pianificazione. Il dionisiaco che ritroviamo nella tragedia è quell'aspetto marcatamente folle ed irrazionale che governa la scena e da cui non si trova via d'uscita, in quanto manca il sommo rimedio e manca la catarsi tragica.

2.5. L'ebbrezza come rimedio al dolore

La tragedia *Baccanti* di Euripide è un esempio lampante di come questo sia lontano dalla filosofia e da quello spirito apollineo che secondo Nietzsche, connotava le sue tragedie.

¹⁹¹ *Id.*, 1271-1273, p. 99

Follia ed ebbrezza diventano il fulcro della mia analisi, in quanto sono ciò che Severino taccia come esempi di non-filosofia, e proprio per questo la tragedia è esemplare per dimostrare come Euripide, a differenza di quanto sostengono Platone ed Aristotele, è lontanissimo dalla tragedia filosofica per eccellenza. I vari personaggi che si presentano sulla scena, da Tiresia a Penteo, dalle baccanti a Dioniso sono la personificazione di quell'ebbrezza che connota lo spirito dionisiaco, portatore di errore e irrazionalità, che induce l'uomo a percorrere la via della notte e della non verità. Il culto di Dioniso diventa il sommo rimedio al dolore, l'unico modo per allontanare e sconfiggere l'angoscia, e questo conduce ad una perdita di coscienza e ad una pace dei sensi momentanea: quando subentra la lucidità l'essere umano soffre, ancora più di prima.

2.5.1. Culto dio Dioniso e il "sommo rimedio"

“ [...] il figlio di Semele,
inventò e diffuse tra i mortali l'umida linfa del grappolo d'uva. Questa libera gli uomini infelici dal dolore, quando saziano del succo della vite, e dona loro il sonno e l'oblio dei mali di ogni giorno, né c'è altro rimedio alle fatiche.”¹⁹²

I versi da cui parto sono pronunciati da Tiresia, il quale descrive e accenna alle doti del dio, che porta un culto nuovo in Grecia. Dioniso infatti è il dio dell'ebbrezza e del vino, che conduce gli uomini a perdere la cognizione della realtà, liberandoli dal quotidiano e dalla condizione di infelicità che possono vivere. Il culto di Dioniso conquista i mortali proprio per l'oblio a cui conduce: fuggire il male è la prerogativa di Dioniso, il quale si fa portavoce di tranquillità e pace. Viene utilizzato il termine φάρμακον in correlazione all'ebbrezza e

¹⁹² Euripide, *Baccanti*, vv. 278-283, p. 71, trad. it. L. Correale, Feltrinelli, Milano 1993

all'oblio per sottolineare che attraverso il vino gli uomini vengono posseduti dal dio e si lasciano completamente andare agli istinti, dimenticando la realtà e la misura. Pare chiaro quindi che il rimedio, di cui parla Tiresia, è quella follia e quell'errore che andrebbero eliminati, e che verrebbero messi da parte dalla somma sapienza e dalla verità epistemica. Euripide invece, compie il cammino opposto, quello della notte, in quanto il rimedio che allevia il dolore non è il raggiungimento di un sapere epistemico, che permette di vedere con Verità il Tutto e di sopportare la sofferenza; il φάρμακον dionisiaco conduce ancora più nell'errore e nella non verità, nell'oblio momentaneo del dolore, che però si ripresenta, ancora più prepotente una volta tornati lucidi e razionali.

Le azioni compiute sotto l'allucinazione dell'ebbrezza sono prive di misura, in quanto Dioniso fa uscire dalla condizione dell'umano, per condurre i mortali ad una regressione nella natura, facendo diventare le baccanti puledre che pascolano accanto alla madre¹⁹³, sulle pendici del Citerone. Questo pertanto è in netto contrasto con ciò che il coro dice nei vv. 420-425, quando sostiene che sono in odio gli uomini che non vengono consolati dal vino e che pertanto, non raggiungendo la sapienza sono lontani dalla misura.

“Il dio figlio di Zeus
gode dei banchetti,
e ama la Pace che dona
ricchezza, la dea nutrice dei giovani.
Uguale al povero e al ricco
concesse la gioia senza dolore del
vino.”¹⁹⁴

¹⁹³ *Id.*, vv. 165-166, p. 65

¹⁹⁴ *Id.*, vv. 240-245, p. 69

Infatti i seguaci di Dioniso sono convinti che l'ebbrezza sia il rimedio al male e al dolore, e questo rimedio conduca alla sapienza che genera felicità e misura. In realtà i culti bacchici, appunto per l'ebbrezza e l'estraniamento dalla realtà non portano alla sapienza ed alla misura, ma lontano da entrambe, in quanto non può esserci sapienza e misura nella follia.

Se consideriamo l'ebbrezza come modo per vivere la vita senza sofferenza e dolore, inevitabilmente pensiamo ad un'esistenza fatta di spensieratezza e libertà: nulla di più lontano dalla filosofia eschilea. L'ebbrezza come fuga, considerata come rimedio aleatorio ed illusorio, è considerabile alla stregua della τέχνη prometeica, ovvero un artificio per eliminare un aspetto ineliminabile, il dolore e la paura della morte.

La *téchne* dionisiaca quindi si contrappone al vero rimedio eschileo che viene richiesto a Zeus, e che questo dona ai mortali, segnalando la via della verità che va percorsa per vivere non una vita scevra dal dolore, ma connotata da una sapienza elevata che permette all'uomo di comprendere il dolore in un orizzonte più ampio. Euripide invece lega il rimedio alla follia, ad un'illusoria fuga dalla sofferenza, che porta l'uomo a non comprendere e sopportare il dolore, ma a temerlo e fuggirlo.

Un aspetto che rafforza questo mancato rimedio è sicuramente l'estrema separazione del mondo divino dal mondo umano. Ancora una volta Euripide non fa partecipare gli dei olimpici alla scena, seppure siano invocati dai personaggi: solo Dioniso, la nuova divinità è presente, con la sua *téchne* contro il dolore. Questa netta separazione comporta una sorta di incomprendibilità da parte dell'uomo per tutto ciò che concerne il divino, infatti, a differenza di Eschilo, la mancata comprendibilità e la distinzione fra mondo divino ed umano testimonia una mancanza di ordine e sistematicità, che è quell'orizzonte che si comprende con la somma sapienza infusa dal dio. Mancando la sapienza manca una visione comprensiva del Tutto, in cui ricomprendere il dolore per sopportarlo, manca l'ordine e anche la concezione di una misura. Il *páthei máthos* eschileo (ovvero la possibilità dell'essere umano di fare esperienza

attraverso il dolore) non ha qui più senso in quanto l'uomo non è in grado di comprendere il dio. L'uomo deve al contrario rassegnarsi al fatto di non poterlo comprendere proprio perché manca un legame fra mondo divino ed umano.

2.5.2. *Dolore e follia*

Le *Baccanti* si presenta come una tragedia che fa emergere prepotentemente lo spirito dionisiaco e la follia. Sia il personaggio di Agave che quello di Penteo si presentano come posseduti ed irrazionali, e questa follia risulta talmente accecante che Agave uccide il proprio figlio scambiandolo per una fiera. Sembra quasi che l'elemento irrazionale che possiede l'uomo e lo fa compiere gesti efferati accomuni l'atteggiamento di Agave con quello di Eracle quando uccide moglie e figli.

Agave è posseduta dal dio nell'ebbrezza dionisiaca e perde completamente il controllo e la concezione della realtà. In questo senso l'irrazionale non limitato in alcun modo distrugge la vita degli uomini, e questo Eschilo lo sapeva bene, quando diceva che l'unica felicità derivava dalla salute della mente: la mente che perdeva il cammino e iniziava a percorrere la via dell'errore portava solo alla distruzione di sé.

In questo caso la follia precede il dolore, infatti Agave prima uccide Penteo in preda al suo delirio bacchico e poi, una volta lucida si accorge dell'atroce atto commesso e se ne pente.

“Cadmò: Ahi, Ahimè! Quando comprenderete quel che avete fatto, soffrirete un tremendo dolore. Se rimarrete sempre nello stato in cui siete, pur non essendo felici, non saprete almeno di essere infelici.”¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Id.*, vv. 1259-1262, p. 135

L'inconsapevolezza del dolore è quindi visto come il rimedio all' infelicità, infatti questo tipo di affermazione pronunciata da Cadmo, ricorre altre volte nelle opere euripidee, come nell'Ippolito (cita vv. 247-9) o nelle parole di Penteo, che è convinto che solo la mancata conoscenza del male permette di sottrarsi alla sofferenza. Pertanto trovo che la fiducia socratica nella conoscenza e nel suo essere condizione necessaria per la felicità umana sia completamente negata da Euripide, il quale appunto vede come rimedio al dolore non la conoscenza, bensì la fuga, in questo caso in preda alla follia.

Quando Agave rinviene dalla sua perdizione folle, e lei stessa sente che la ragione sta tornando¹⁹⁶, si rende conto del turpe gesto commesso e inizia ad addolorarsi. Innanzitutto Agave non ha ricordo né di essere andata sul Citerone né di aver ucciso il figlio, presa dal suo invasamento dionisiaco, e il ritrovarsi davanti gli occhi la testa di Penteo, da lei stessa impalata, le provoca una forte angoscia. Inizia a gemere sulle membra del figlio morto, sentendosi colpevole e inizia a soffrire per la sua condizione miserabile.

“Vedo un immenso dolore, io sventurata.”¹⁹⁷

Anche in questo caso viene utilizzato, come accade nella Medea, il termine talaina, sventurata, che Agave stessa pronuncia per descrivere la sua condizione di donna e madre . Dioniso diventa il capo espiatorio della colpa commessa, diventa il portatore di un tremendo dolore ($\delta\epsilon\iota\nu\hat{\omega}\varsigma$)¹⁹⁸ che colpisce la famiglia di Agave, e anche in questo caso manca completamente la liberazione dalla sofferenza. Le battute finali della tragedia infatti lasciano intravedere un futuro da esuli sia per Cadmo che per Agave, la quale sarà costretta a terminare la sua esistenza angosciata per la colpa commessa. L'aspetto dell'obnubilamento non aiuta a

¹⁹⁶ *Id.*, vv. 1269-70, p. 135

¹⁹⁷ *Id.*, v. 1282, p. 137

¹⁹⁸ *Id.*, v. 1374, p. 143

placare il senso di colpa, in quanto è proprio l'aver agito in preda alla follia che desta ancora più dolore: la mancata lucidità che porta a compiere gesti efferati diventa motivo di terrore ed angoscia, proprio in quanto l'essere umano si rende conto di poter uccidere attuare violenze inaudite in presenza dell'irrazionale.

Manca la catarsi sia tragica che quella di matrice eschilea, infatti i personaggi euripidei non si liberano dal dolore, ma continuano a crogiolarsi in esso, senza trovare pace.

Conclusioni

Sulla base delle analisi svolte fino ad ora sui testi euripidei sono emersi vari aspetti che permettono di affermare con certezza che la tradizionale visione classica, per cui la tragedia di Eschilo e Sofocle fossero mera poesia, mentre quella di Euripide fosse più filosofica, può essere sovvertita.

Platone ed Aristotele hanno dato il via ad un filone interpretativo per cui lo sviluppo della tragedia attica percorre la strada che va dalla non filosofia di Eschilo alla filosofia di stampo socratico di Euripide. Anche Nietzsche sviluppa la sua concezione della tragedia sulla base dell'interpretazione classica, infatti definisce Euripide come il maggior esponente dello spirito apollineo, quindi razionale, e le sue tragedie mettono in luce il legame che il tragediografo aveva con la filosofia di Socrate. Euripide secondo il filosofo tedesco è colui che rompe quell'equilibrio fra dionisiaco ed apollineo, che era presente nelle opere di Eschilo e Sofocle, per dare spazio a degli aspetti più razionali e filosofici.

In effetti molti aspetti delle sue tragedie fanno emergere la lucidità e la razionalità di Euripide, basti pensare alla pianificazione della vendetta da parte di Medea ed Ecuba, o all'iniziale contrapposizione di Penteo nei confronti del delirio bacchico. Ma a mio parere questo non basta per definire Euripide un poeta filosofo. Sulla scia, infatti, dell'interrelazione severiniana della tragedia di Eschilo ho preso in considerazione alcuni temi focali, come la morte, il dolore, la giustizia, il rimedio, e mi sono interrogata sulle modalità con cui questi temi potessero essere trattati da Euripide: se le sue tragedie fossero state manifesto di filosofia, sicuramente avrei dovuto trovare dei punti che accomunassero le sue opere con quelle di Eschilo.

Sulla base delle analisi svolte ho evinto che la concezione della morte, per esempio, prevede che questa sia un evento della vita. La morte fa parte integrante della vita, ma questo

evento viene considerato non nella prospettiva del Tutto eterno, ma nella prospettiva del divenire. La morte è annientamento per Euripide, e alcuni personaggi la vivono in modo molto lucido, senza lasciar trasparire troppo il terrore che provano. Ciò che, infatti, distingue Eschilo da Euripide è il fatto che la morte viene posta su due piani diversi dai due tragici: Eschilo sostiene che l'uomo che raggiunge la sapienza è in grado di leggere la morte nella prospettiva del Tutto e della verità che tutto governa, considerandola non più come un annientamento ma come un momento dell'eterno. Chi muore esce dal divenire, ma non dall'essere eterno guidato da Zeus, principio della Totalità, invece secondo Euripide la morte viene intesa come mero entrare nel nulla. Se l'accettazione della morte nelle tragedie di Euripide può essere intesa come coscienza lucida e razionale della morte, alla stregua di Eschilo, addentrandosi meglio nei versi si comprende che per Euripide la morte è governata dalla necessità, di essa si fa esperienza empirica, e per questo viene accettata, ma appunto non viene compresa in un orizzonte più ampio che lascerebbe trapelare una concezione più saggia e filosofica della morte.

Un aspetto legato alla morte è quello della fuga, come accade nell'*Alceste*, per cui la morte viene vista come terribile, e si tenta di fuggirla, nel vero senso della parola. Questa fuga è assimilabile alla *téchne* prometeica, punita e ritenuta un rimedio vano, in quanto la morte non la si può fuggire in alcun modo. Il vero rimedio alla morte secondo Eschilo è l'accettazione attraverso la somma sapienza e la sopportazione del dolore che ne può derivare. La fuga quindi, tentata da Admeto e da Ferete è un rimedio fallace, punibile in quanto, tentare di sovvertire il corso degli eventi deciso dalla necessità comporta che si commetta ὑβρις. Prometeo era convinto che regalare il fuoco agli uomini e le *téchnai* potesse aiutarli a fuggire la morte e il conseguente dolore per la morte. Mai atto fu considerato più sbagliato. Prometeo però si è reso conto di non poter superare il limite e la necessità, ovvero l'orizzonte del Tutto, mentre questo non accade in Euripide. La morte suscita angoscia e timore, ma i personaggi

non tentano in alcun modo di elevarsi alla verità per sopportare questo, ma tentano una via più breve e vana, che è quello di sottrarsi alla morte: Admeto e Ferete, mandando a morte Alceste non riusciranno a sottrarsi alla morte per sempre. La fuga che compiono è solo momentanea, in quanto la morte è ineluttabile.

Il sommo rimedio, che in Eschilo è donato da Zeus e che salva dal dolore, in Euripide manca completamente, e l'unico rimedio che viene attuato è la fuga dal terrore e dalla morte o la vendetta. Medea ed Ecuba sono convinte che l'unico rimedio per salvarsi dal dolore sia vendicarsi con chi ha fatto loro del male. Non si chiede quindi a Zeus un aiuto, che permetta ai mortali di elevarsi alla somma sapienza per combattere il dolore con verità, ma si cerca di sopire il dolore compiendo atti che accresceranno il dolore iniziale. Medea uccide i figli, Ecuba acceca Polimestore, e per quanto questi atti abbiano una parvenza liberatoria, non attuano una vera catarsi: il dolore permane, e la purificazione dalla sofferenza non c'è, soprattutto in termini filosofici, in quanto viene scambiato per rimedio un'azione che non eleva l'uomo, ma lo abbassa ancora di più, rendendolo colpevole.

Il concetto della colpa e della giustizia in Eschilo si sviluppa di pari passo con la concezione dell'orizzonte del Tutto, per cui la vera giustizia è quella di Zeus, il Principio. La giustizia che si attua nelle tragedie di Euripide non è immersa nell'Essere eterno, nel Tutto, ma nel divenire: c'è un susseguirsi di colpa, pena e ancora colpa che danno il via ad un circolo vizioso. La giustizia di cui parla Eschilo nelle Eumenidi è imposta dall'alto, ed è comprensibile solo se ci si eleva alla somma sapienza, e non ha nulla a che vedere con la giustizia meramente terrena di cui parla Euripide. La vera δίκη in Euripide manca, ognuno agisce secondo il proprio disegno, secondo una concezione di giustizia terrena, questo per esempio è il caso di Ecuba.

Comprendere la giustizia e la morte significa comunque elevarsi al Tutto, ed in un certo senso al mondo divino. In Eschilo, nell'Inno a Zeus, ci si rivolge direttamente alla

divinità, che è in grado di intervenire nel mondo umano. In Euripide, nella fattispecie nelle Baccanti, c'è un taglio netto fra mondo divino e mondo umano, non c'è comunicazione alcuna e gli dei, seppure evocati, non intervengono. Pertanto già questo limita il potere salvifico del sommo rimedio: se gli dei non possono interagire con gli uomini, questi si rivolgono invano ad essi. Questa spaccatura fra i due mondo del resto spiega anche la mancanza di ordine e misura che connotano il mondo dei mortali. Manca il νόμος che regola, e gli uomini, non potendo comunicare con le divinità, non potrebbero nemmeno chiedere il loro aiuto per sconfiggere il dolore. È come se in Euripide mancasse quel legame che permetterebbe all'uomo almeno di richiedere al dio un concreto aiuto per essere liberato dall'angoscia, e questo si concretizzerebbe nel mostrare la via della verità. Questo nelle tragedie euripidee non capita praticamente mai, e anche quando i personaggi soffrono e invocano gli dei per avere una spiegazione, questi mancano. La loro mancanza dalla scena sottolinea anche il fatto che per gli uomini diventa praticamente impossibile leggere quel disegno divino che regola il Tutto. Secondo Eschilo, chi si sollevava al livello della verità e della somma sapienza riusciva a comprendere che tutto ciò che accadeva si svolgeva secondo Necessità, quel disegno presente nella mente del dio che governava il mondo. Mancando l'elevazione alla sapienza da una parte e il contatto con il divino dall'altra, i personaggi euripidei trovano incomprensibili la maggior parte degli eventi che si verificano, proprio perché impenetrabili sono le menti divine.

I personaggi delle tragedie di Euripide, come detto prima, sono uomini e donne dai caratteri reali, veri, sono persone in cui il pubblico poteva riconoscersi e ritrovarsi. Questo mi ha fatto riflettere sul fatto che mentre i personaggi eschilei erano sempre alla ricerca di quel rimedio, quella sapienza, quel dover essere che li avrebbe salvati dal dolore e dall'angoscia per la morte, questo non accade per i personaggi di Euripide, uomini normali, che venivano presentati così com'erano. Eracle, l'eroe illustre perde la sua aura, diventando un uomo come

altri che soffre delle sventure, Ecuba, non più la mitica regina, ma una schiava, sottomessa e sofferente, Medea, non solo maga, ma soprattutto donna ferita. I personaggi di Euripide non anelano alla sapienza, sono e basta, e non vengono elevati a nessun tipo di sapienza e di verità. Manca completamente quel dover essere che in Eschilo è la molla che fa scattare i personaggi a cercare la salvezza dal dolore, infatti, nelle tragedie euripidee i personaggi, folli e sofferenti si vendicano, tentano di fuggire biecamente la morte, cadono in preda alla furente ira o alla follia bacchica. Nulla di tutto questo eleva i personaggi alla verità, ma li fa sprofondare ancora di più nell'errore.

Mancando il dover essere, manca la catarsi, la liberazione dal dolore. Ciò che attua Euripide quindi è una liberazione da tutto ciò che può essere ideale, e questo secondo Nietzsche è sinonimo di verità, in quanto il divenire è liberato dai limiti e dalle aspettative imposte da un obiettivo da raggiungere. La verità pertanto, secondo Nietzsche, non è nulla di diverso dalla vita con il suo aspetto tragico, quindi con dolori e sofferenze. Questo anche per Eschilo è assolutamente valido, in quanto la vita è connotata da sofferenza e minacce, ma ciò che cambia è che la verità è quell'obiettivo da raggiungere quando ci si eleva a somma sapienza, e non la tragicità della vita. Questa è assolutamente imprescindibile e necessaria per prendere coscienza della propria situazione e per anelare alla verità, ma la tragicità non è la verità. Tenendo ferma questa considerazione, Euripide non mette in scena la verità, ma solo la vita con il dolore e le angosce, e pertanto non può essere definito filosofo in alcun modo. Il tragico sì alla vita che Nietzsche ritiene essere il perno della tragedia classica, per Eschilo non è completamente valido, in quanto l'essere umano tenta di liberarsi dal dolore e di trovare un modo per sopportarlo.

Secondo Nietzsche il dolore va accettato, in quanto senza dolore ed eventi spiacevoli, verrebbe meno la vita stessa, pertanto la sofferenza diventa qualcosa da amare, in quanto è ciò che connota l'esistenza stessa. Infatti, il "sì alla vita" che il filosofo tedesco pronuncia, è

l'identificarsi con il divenire, cercando una consolazione al di qua, cioè nel mondo reale, nella vita, a differenza di Eschilo che lo cerca al di là, in un orizzonte superiore. Nietzsche trova che il sommo rimedio al dolore sia la volontà di potenza, che invece secondo Eschilo è la prima sorgente di angoscia e di ὄβρις, in quanto è *téchne*. Secondo questa contrapposizione è facile notare che Euripide, con la sua poesia tragica rientra in quella che è la posizione di Nietzsche rispetto alla tragedia ed al senso del tragico, e pertanto si discosta notevolmente da Eschilo. Eschilo è uno dei primi pensatori dell'Occidente, che con la sua concezione del rimedio e del dolore ha aperto la strada della cultura occidentale e del nichilismo. Euripide, per la maggior parte dei temi centrali toccati nelle sue tragedie si discosta dal poeta filosofo, e proprio per questo non può essere ritenuto tale. Euripide, seppur razionale, seppur lontano dal dionisiaco, mette in scena la vita ed il dolore estremo, e si discosta dalla via del sommo rimedio eschileo, in quanto vede nella vita la verità, come sostiene Nietzsche.

La visione tradizione che considera il percorso dalla tragedia alla mancanza di filosofia alla sua realizzazione nella poesia tragica di Euripide, può essere respinta e capovolta, vedendo in Eschilo la vera figura del filosofo, che inscena dionisiaco ed apollineo in equilibrio, che cerca il rimedio al dolore, passando per Sofocle, fino ad arrivare ad Euripide il quale compie un regresso rispetto ad Eschilo: Euripide si immerge pienamente nella cultura nichilista occidentale.

Bibliografia

- Apollodoro, *Biblioteca*, trad. it. G. Guidorizzi, Adelphi, Milano 1995
- Aristofane, *Le rane*, trad. it. R. Cantarella, Einaudi, Torino 1972
- Aristotele, *Poetica*, trad. it. M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1986
- A. Carotenuto, *Apollineo e Dionisiaco – Seminari su Nietzsche*, Ananke, Torino 2010
- G. Colli, *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010
- U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
- D. Del Corno, *I narcisi di Colono : drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998
- M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1983
- Eraclito, *Frammenti e testimonianze*, trad. it. C. Diano, Mondadori, 1980
- Eschilo, *Supplici*, trad. it. L. Medda, Oscar Mondadori, Milano 1994
- Eschilo, *Prometeo incatenato*, in Eschilo, *Supplici e Prometeo Incatenato*, trad. it. L. Medda, Mondadori, Milano 1994
- Eschilo, *Coefore*, in Eschilo *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, 1995
- Eschilo, *I persiani*, trad. it. G. Ieranò, Oscar Mondadori, Milano 1997
- Eschilo, *Agamennone*, in Eschilo, *Le tragedie*, trad. it. Monica Centanni Mondadori, Milano 2003
- Euripide, *Ecuba*, in *Ecuba, Elettra*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1983
- Euripide, *Elena*, in Euripide, *Elena, Ione*, trad. it. U. Albinì e V. Faggi, Garzanti, Milano 1988
- Euripide, *Ifigenia in Tauride*, in Euripide, *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, trad. it. F. Ferrari, Rizzoli, Milano 1988
- Euripide, *Baccanti*, trad. it. L. Correale, Feltrinelli, Milano 1993

Euripide, *Alceste*, trad. it. G. Paduano, Bur, Milano 1993

Euripide, *Eracle*, in *Troiane, Eracle*, trad. it. L. Pepe, Mondadori, Milano 1994

Euripide, *Medea*, trad. it. E. Cerbo, Bur, Milano 1997

S. Freud, *Lutto e melanconia*, in vol. 8 di *Opere*, Bollati, Boringhieri, Torino 1989

S. Freud, *L'io e L'Es a Inibizione, sintomo e angoscia*, eNewton classici, Roma 2010

C. Gentili e G. Garelli, *Il tragico*, Il mulino, Bologna 2001

M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1971

S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli Editore, Milano 1998

S. Natoli, *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Feltrinelli, Milano 2011

F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia* in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, trad. it. G. Colli, Adelphi, Milano 1973

F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, p., Adelphi, Milano 1976

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Mondadori, Milano 2003

Omero, *Iliade*, trad. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1991

Parmenide, *Poema sulla natura*, trad. it. G. Reale, Bompiani, Milano 2001

M. Pohlenz, *La tragedia greca*, Paideia, Brescia 2001

Platone, *Repubblica*, trad. it. M. Vegetti, Mondadori, Milano 2006

Platone, *Timeo*, trad. it. F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2003

A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Il mulino, Bologna 2013

A. Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 1984

E. Severino, *Ritornare a Parmenide* in *Essenza del Nichilismo*, Adelphi, Milano 1982

E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Rizzoli Editore, Milano 1985

- E. Severino, *Il Giogo. Alle origini della ragione: Eschilo, Adelphi*, Milano 1989
- E. Severino, *L'identità della follia, Lezioni veneziane*, Rizzoli, Milano 2007
- E. Severino, *L'identità del destino, Lezioni Veneziane*, Rizzoli, Milano 2009
- Sofocle, *Edipo re*, trad. it. R. Cantarella, Oscar Mondadori, Milano 1991
- Sofocle, *Trachinie*, in *Aiace, Elettra, Trachinie, Filottete*, trad. it, E. Savino, Garzanti Editore, Milano 1999
- Sofocle, *Edipo a Colono*, trad. it. R. Cantarella, Mondadori, Milano 2003
- D. Susanetti, *Il teatro dei Greci. Feste, spettacoli, eroi e buffoni*, Carrocci, Roma 2003
- D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Carrocci, Roma 2007
- M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Einaudi, Torino 1955