

ANTONIO VALENTINI

**POTENZA DEL NEGATIVO  
E POSSIBILITÀ DEL PENSIERO**  
OSSERVAZIONI SUL MOTIVO ESCHILEO  
DEL ΠΑΘΕΙ ΜΑΘΟΣ

Il testo è pubblicato da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it), rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Filosofia.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo [info@filosofia.it](mailto:info@filosofia.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

WWW.FILOSOFIA.IT

ISSN 1722-9782



παθῶν δέ τε νήπιος ἔγνω  
ESIODO, *Le opere e i giorni*, v. 218.

I. *Tra πάθος e μᾶθος: la figura di Zeus come “istanza di senso” e come “figura dell’infigurabile”.*

Le osservazioni proposte nel presente saggio muovono dall’ipotesi che il celebre Inno a Zeus, contenuto nella parodo dell’*Agamennone* di Eschilo, costituisca un’occasione esemplare per tentare di capire se, come e quali condizioni la sfera del “negativo”, intendendo con ciò in particolare la dimensione del dolore nella sua *insensatezza* – il dolore, cioè, nella sua ingiustificabilità, nella sua inspiegabilità in termini logico-concettuali –, possa configurarsi come un’esperienza autenticamente vitale e costruttiva: come un’esperienza, cioè, capace di contribuire produttivamente alla riorganizzazione dell’*orizzonte di senso* del nostro essere-nel-mondo e, per ciò stesso, alla trasformazione dell’esistente. È precisamente questo, a ben vedere, il nodo teorico-problematico attorno al quale appare incardinato l’Inno a Zeus, come in particolare mostra quel passo carico di valenze concettuali (insieme gnomico-sapientziali, etico-estetiche, cosmologiche e teologiche) che è costituito dai versi 160-183.

Qui, nel contesto di una rievocazione dei fatti che si sono svolti in Aulide subito prima della partenza di Agamennone – fatti che hanno quindi preceduto la spedizione punitiva compiuta dall’armata achea contro Troia –, il coro dei vecchi Argivi introduce una riflessione orientata, innanzitutto, ver-

so la messa a fuoco del rapporto di stretta interconnessione che lega la nozione di πάθος e le nozioni, in Eschilo per molti versi equivalenti, di “conoscenza”, “sapere” e “saggezza” (con riferimento a quel fondamentale asse semantico che è costituito, nell’Inno, dalla costellazione triadica μάθος-φρονεῖν-σωφρονεῖν). Afferma infatti il Coro:

Zeus, chiunque egli sia, se è questo il nome con cui gli è caro essere invocato, così a lui mi rivolgo: nulla trovo cui compararlo, pur tutto attentamente vagliando, tranne Zeus, se veramente si deve gettar via il vano peso dal proprio pensiero; e di colui che prima era potente, rigonfio di ardore bellicoso, neppure si parlerà più, perché era prima; e quello che venne dopo ha incontrato chi tre volte lo ha atterrato, ed è scomparso. Ma chi a Zeus con gioia leva il grido epinicio coglierà pienamente la saggezza. A Zeus che ha avviato i mortali a essere saggi [τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδῶσαντα], che ha posto come valida legge ‘saggezza attraverso la sofferenza’ [πάθει μάθος]. Invece del sonno stilla davanti al cuore un’angoscia memore di dolori [μνησιπήμων πόνος]: anche a chi non vuole arriva la saggezza. C’è, sicuramente c’è una benevolenza degli dèi che con violenza [χάρις βίαιος] siedono sul venerando banco del timoniere<sup>1</sup>.

Ora, è importante sottolineare come, nel passo appena menzionato, la nozione di πάθος acquisti un significato propriamente *ontologico*, come segnatamente attesta il riferimento alla insuperabile caducità della condizione umana, vale a dire a quella “mortalità” degli uomini, a quel loro essere βροτὸι ο θνητοί che, nella tragedia attica del v secolo a.C., costituisce il tratto comune qualitativamente saliente del loro ἦθος, del modo cioè in cui essenzialmente si articola il loro disporsi ad abitare e a frequentare il mondo: il

<sup>1</sup> ESCHILO, *Agamennone*, in ID., *Oresteia*, introd. di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Rizzoli, Milano 1997, vv. 160-183.

cardine stesso – potremmo anche dire – intorno al quale ruota, nella tragedia, la rappresentazione dell’umano, al di là di ogni possibile distinzione politico-culturale, e più in generale al di là di ogni predicato storicamente attribuibile ai personaggi di volta in volta messi in scena<sup>2</sup>.

Da questo punto di vista, ciò che la nozione di *πάθος* designa, nell’Inno a Zeus, è quella irrapresentabile potenza del “negativo”, quella inassimilabile alterità del dolore, considerata in primo luogo nella sua incoercibile forza dissolutrice e frantumante, nella sua forza cioè annichilente e distruttiva – distruttiva rispetto a ogni nostra possibile “costruzione di senso”: rispetto a ogni possibile significatività da noi via via attribuita alle cose e al mondo<sup>3</sup> –, che è indissolubilmente congiunta allo stesso essere-uomo dell’uomo. Si tratta dunque di una dimensione con la quale il soggetto *non può non* sentire di doversi confrontare, sempre e di nuovo, per tentare di dare in qualche modo un ordine e una forma a quella dimensione di per sé informe, infigurabile e caotica che è la “vita”: per tentare, dunque, di rendere in qualche modo comprensibile l’incomprensibile. Non è affatto un caso, allora, che Gadamer – in *Verità e metodo* – abbia potuto riconoscere proprio in quel formidabile verso eschileo, nel motivo appunto del *πάθει μάθος*, la «formula che esprime l’intima storicità dell’esperienza»<sup>4</sup>: l’attestazione della sua intrascendibile contingenza e temporalità, e con ciò stesso del suo limite immanente, della sua finitezza non-redimibile.

<sup>2</sup> Su questo punto vedi il prezioso contributo di N. LORAUX, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2001, in particolare pp. 85-90.

<sup>3</sup> Sulla distruttività del dolore come “potenza negativa” si veda la densa analisi di S. NATOLI, *L’esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986, in particolare pp. 28-131.

<sup>4</sup> H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, p. 412.

In questa prospettiva, ad acquistare una rilevanza decisiva, rispetto alla questione – quantomai ardua e complessa sotto il profilo filosofico – del nesso dolore-pensiero, è in particolare il rapporto di reciproca implicazione che viene a stabilirsi tra la nozione di “contingenza” (in termini aristotelici, *ἔνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν*: il *poter essere altrimenti* delle cose) e quella di “contraddittorietà”: il dolore del quale la tragedia attesta l’irredimibilità, infatti, è innanzitutto il dolore che nasce dal riconoscimento dell’impossibilità per l’uomo di ridurre il molteplice a unità, dell’impossibilità cioè di risolvere senza residui l’inquietudine del *divenire* – la costitutiva instabilità del suo movimento perennemente trascendente e rovesciante, debordante e dislocante (rispetto alla presunta identità e permanenza di ogni e qualsiasi ente) – nella quieta immobilità dell’*essere*, nella stabilità di ciò che non muta.

Quello che il Coro evoca, insomma, è il dolore che nasce, e che non può non scaturire, dal riconoscimento di quella insuperabile contraddittorietà del reale che fa appunto tutt’uno con la sua costitutiva instabilità e impermanenza. Del resto, che il tratto distintivo della tragedia eschilea consista proprio nella sua capacità di portare a rappresentazione l’inoltrepassabilità del conflitto, l’insuperabilità dunque della disarmonia e della dissonanza, è quanto testimonia paradigmaticamente quel celebre passo delle *Coefore* dove Eschilo arriva a proclamare che «Ares lotterà con Ares, Giustizia con Giustizia»<sup>5</sup>. Nella tragedia, allora, è proprio questo il volto assunto dalla dimensione del negativo: dal negativo, cioè, in quanto potenza disarticolante e destrutturante che lacera il cuore stesso dell’essere, essendo inscritta nella sua fibra più intima: nella stessa presunta immutabilità del suo fondamento divino.

<sup>5</sup> ESCHILO, *Coefore*, in ID., *Oresteia*, cit., v. 461.

In particolare, a mostrare come la riflessione sviluppata dal Coro prenda le mosse proprio da questa consapevolezza della intrascendibilità del negativo è la situazione evocata dal Coro stesso nei versi che immediatamente precedono quelli più direttamente oggetto della nostra analisi. Non a caso, è precisamente nella messa a fuoco di questa situazione preliminare che occorre ravvisare la “cellula germinativa” di quella tematizzazione del *πάθει μάρθος* nella quale una tale riflessione raggiunge il suo momento apicale e insieme il suo punto di svolta. La circostanza alla quale il Coro fa riferimento è nota: nel rievocare gli accadimenti che hanno preceduto la partenza della flotta achea, che hanno preceduto cioè il compimento della spedizione punitiva contro Troia, il Coro narra il presagio apparso in Aulide ad Agamennone e a Menelao: due aquile che ghermiscono una lepre gravida della sua prole e che la divorano.

Ebbene, secondo l’interpretazione profetica offerta da Calcante, a caratterizzare in modo essenziale il presagio è il fatto che quest’ultimo, lungi dal risolversi nella determinatezza e nella piena identità di un significato univoco, si configura piuttosto come qualcosa di irriducibilmente duplice e ambivalente<sup>6</sup>: quella che si impone all’attenzione del Coro cioè è un’immagine che, nello stesso tempo e al di là di ogni mediazione dialettica, si presenta come una dimensione fausta e infausta, lieta e lugubre, gioiosa e luttuosa. Nell’immagine profetica dei due uccelli che sbranano le lepre pregna, infatti, ad annunciarsi simultaneamente è per un verso la vittoria e, per altro verso, il disastro: *da un lato*, cioè, la vittoria che sarà conseguita dagli Achei a

<sup>6</sup> V. Di Benedetto parla giustamente, a questo riguardo, di una vera e propria «cellula scissa» (V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, pp. 360-63). Dello stesso Di Benedetto cfr. anche l’importante volume *L’ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino 1978.

Troia, e che renderà possibile la riaffermazione dell'ordine cosmico, immutabilmente garantito da Zeus e violato da Paride con il rapimento di Elena, con la sottrazione di quest'ultima al suo legittimo sposo Menelao; *e dall'altro lato*, il disastro che inevitabilmente scaturirà dal compimento di quel terribile atto, a sua volta intimamente contraddittorio – giusto e *insieme* ingiusto, sacro e *insieme* sacrilego – che è il sacrificio da parte di Agamennone della figlia Ifigenia, sacrificio dal quale dipende la possibilità di placare i venti ostili, che bloccano l'esercito acheo costringendolo a un'attesa estenuante, e di conseguenza la possibilità di portare a compimento la spedizione punitiva contro Troia, legittimata dalla volontà di Zeus (in quanto dio al quale è affidata la protezione di quel "diritto degli ospiti" della cui violazione Paride è appunto colpevole).

A rendere infatti "giusto" quell'atto palesemente "ingiusto" che è l'uccisione dell'innocente Ifigenia, sono ancora una volta dagli dèi: a pretendere il figlicidio è la stessa Artemide, a titolo di doveroso riconoscimento della sua τιμή, ovvero della sua "parte di onore", in considerazione di quel "torto", simbolicamente subito dalla dea, che è il pasto cruento consumato dalle due aquile, nelle quali il profeta Calcante ravvisa subito l'immagine dei due condottieri achei (non a caso, nella divisione mitica delle τιμαί divine, è proprio ad Artemide che pertiene la protezione dei parti, degli animali e dei loro cuccioli).

In questo contesto, è proprio la consapevolezza delle insuperabili dissonanze che permeano la realtà – e che nel porla in conflitto con se stessa ne attestano il carattere irrimediabilmente inquieto e instabile – a far emergere l'esigenza, profondamente avvertita dal Coro a un livello innanzitutto etico-pratico prima ancora che cognitivo-intellettuale, di un'istanza superiore di regolarità, di normatività e di sistematicità. Di fronte alle contraddizioni

che frantumano l'unità del reale, infatti, quello che il Coro avverte è l'esigenza di un "bene" che si ponga *idealmente* al di là di ogni contraddizione, al di là cioè di ogni antinomia, di ogni conflitto, e che permetta di conferire loro un senso. Ad affiorare, insomma, è il bisogno di un'istanza di senso che possa funzionare efficacemente come "unità di misura", o come "termine di paragone", per dare ragione di quelle contraddizioni che lacerano la realtà e sulle quali – come abbiamo visto – la profezia di Calcante ha posto potentemente l'accento: per assegnare loro quel *mètron* capace di garantirne *in linea di principio* la valutabilità, capace cioè di renderle in qualche modo suscettibili non soltanto di giudizio, ma anche – *per quanto è possibile* – di composizione, di mediazione, di armonizzazione.

È il riconoscimento stesso del non-senso quindi a far emergere, nell'animo smarrito e disorientato del Coro, l'esigenza insopprimibile del senso, il suo bisogno irrinunciabile. Questo senso, questa idea cioè di un principio normativo posto a fondamento di ogni possibilità di valutazione-discriminazione-giudizio, per il Coro coincide appunto con la figura di Zeus: è Zeus, infatti, il dio nel quale il Coro stesso riconosce il supremo garante della Giustizia. È Zeus che incarna, al fondo e al di là di ogni antinomia, l'unione necessaria dei contrari, l'istanza ideale capace di neutralizzare ogni conflitto: il principio, insomma, capace di trascendere ogni disarmonia, trasfigurandola nell'equilibrio di un ordine di senso superiore<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A questo proposito, cfr. le importanti osservazioni di J. Bollack, *Agamemnon* I. *Deuxième partie*, in J. BOLLACK, P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Cahiers de Philologie, Centre de Recherche Philologique de l'Université de Lille III, vol. 7, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Arras 1981, pp. 200-48. La lettura offerta da Bollack costituisce, più in generale, uno dei punti di riferimento teoricamente decisivi dell'analisi qui proposta.

Ma, nella prospettiva che qui il Coro delinea, il punto teoreticamente cruciale da sottolineare, e sul quale occorre riflettere attentamente, consiste precisamente nel fatto che a istituire l'idea del senso – l'idea, cioè, di una unità posta sovrasensibilmente a fondamento del molteplice – sia proprio il non-senso del *πάθος*, intendendo con ciò l'inassimilabile e inquietante estraneità incarnata da quel sentimento oscuro di angoscia che il Coro stesso, nel passo sopra citato, descrive come il «peso» (*ἄχθος*) dal quale il pensiero dell'uomo tenta *invano* (*μαθάν*) di liberarsi. *Invano*, appunto, finché a un tale insostenibile fardello, che sconvolge la mente dell'uomo rendendola impotente, non venga opposta, quale “rimedio” – proprio nel senso terapeutico di *φάρμακόν* – la rappresentazione, comunque necessariamente incompleta e quindi mai totalizzante, di un termine noto, familiare: un termine, cioè, da assumere come *criterio orientativo*, come principio che possa funzionare, rispetto alla potenza distruttiva e disarticolante di quel non-senso (la “potenza di negazione” del dolore) come un adeguato “contrappeso”, come una istanza dunque capace di “contro-bilanciarne” l'inspiegabilità e la irrepresentabilità.

La radice innanzitutto patico-affettiva della mossa teorica compiuta dal Coro è allora evidente: è il sentimento di “familiarità” suscitato dall'evocazione del nome rassicurante e rasserenante di Zeus, infatti, a contro-bilanciare, e idealmente a neutralizzare, il sentimento di inquietante estraneità – freudianamente: il sentimento di *Unheimlichkeit* – che ha la sua scaturigine nel riconoscimento dei dissidi inconciliabili e delle fratture che spezzano l'unità dell'essere. Così, se Zeus può trionfare sulle contraddizioni del reale è perché solo l'idea di Giustizia, che in lui paradigmaticamente si incarna, è in grado di sopprimere l'incomprensibile: l'irrazionale che agita e disorienta la mente. Alla base dunque della riflessione compiuta dal Coro c'è, in primo luogo, non tanto un puro

interesse di carattere teorico-speculativo, ma piuttosto un bisogno di ordine eminentemente *etico* e *pratico*.

A emergere, infatti, è un'esigenza di senso, insieme inderogabile e inappagabile – un'esigenza, cioè, alla quale il Coro per un verso sente di dover adempiere, ma della quale non può non riconoscere, in ultima istanza, la radicale inadempibilità – che scaturisce dalla stessa immediatezza e concretezza della prassi, vale a dire dall'effettivo “essere-in-situazione” del Coro stesso, in quanto personaggio che *in prima persona* agisce all'interno del dramma: da quel suo *sentirsi innanzitutto coinvolto* nell'esperienza (prima e al di qua di ogni possibile distanziamento teorico-riflessivo, prima e al di qua cioè di ogni possibile *intelligere*) nel quale, non a caso, è possibile cogliere – nietzscheanamente – uno dei “marcatori” salienti della sua originaria matrice mistico-misterica e dionisiaca, del suo istituirsi cioè come dispositivo estetico-drammaturgico al quale è innanzitutto affidato il compito di esibire sensibilmente proprio l'irrapresentabilità di quel *πάθος* dionisiaco. Potremmo anche dire: il compito di custodire e di “rammemorare” la paradossale presenza-assenza di Dioniso nel cuore stesso dello spazio rappresentativo istituito dal *λόγος* apollineo<sup>8</sup>.

Nella tragedia, allora, ciò che il Coro deve innanzitutto testimoniare – e il Coro dell'*Agamennone*, in questo, non fa eccezione – è precisamente l'impossibilità di mettere totalmente in forma l'infigurabilità di Dioniso: l'infigurabilità, cioè, della vita in quanto dimensione che si pone irrimediabilmente sotto il segno di quel dolore, di quella sofferenza e di quella mortalità della cui irredimibilità è emblematicamente espressione l'antica saggezza silenica, evocata non a caso da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*

<sup>8</sup> Su questo punto mi permetto di rinviare al mio *Alle origini della rappresentazione. La tragedia in Aristotele e Nietzsche*, Alboversorio, Milano 2009.

(il celebre motivo del  $\mu\eta\ \phi\omega\nu\alpha\iota\ \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\nu$ : del “meglio non essere nati”). A dover essere testimoniato dal Coro, insomma, è proprio l'*interminabile ritrarsi* di Dioniso: l'interminabile sottrarsi, cioè, dell'irrapresentabile a qualunque tentativo (pur necessario) di farsene rappresentazioni, di metterlo in forma, di tradurlo in immagine. In questo senso, è il Coro a dover assolvere il compito di *mostrare* ciò che non può essere *detto*, di *presentare* ciò che non può essere *rappresentato*: l'improvvisa irruzione, all'interno stesso dello spazio drammatico, di quella dimensione pre-categoriale, pre-logica e ante-predicativa (la “vita” in quanto non-senso: in quanto “altro *della* forma”) che, nella sua inesauribile densità patico-affettiva, può essere solo partecipata e condivisa, nel senso che può essere solo *patita-insieme*, riconoscendosi già da sempre coinvolti al suo interno.

Ebbene, nel caso dell'Inno a Zeus, questa matrice originariamente patico-dionisiaca del canto corale è confermata in particolare dal modo in cui i vecchi Argivi, nel contesto dell'invocazione da loro rivolta a Zeus, affrontano la questione del senso: ciò che la riflessione del Coro fa emergere, non a caso, è il rapporto di interconnessione che necessariamente unisce (e che insieme divide) senso e non-senso, vale a dire forma e vita,  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  e  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ . Se è vero infatti che la figura di Zeus, nella rappresentazione che ne offre qui il Coro, si configura come l'incarnazione stessa del senso (come testimonia l'equazione tipicamente eschilea “Zeus = Giustizia”), è anche vero che un tale senso può essere colto, paradossalmente, proprio e solo riconoscendo il suo *debito inestinguibile* nei confronti di quel fondo oscuro di non-senso dal quale il senso stesso proviene, e che non smette di nutrire e vivificare il senso *dal suo stesso interno*. Il che, a ben vedere, accade proprio nel momento in cui il non-senso nega il senso: proprio nel momento, cioè, in cui la sua irruzione improvvisa contraddice il senso, smenten-

dolo e rovesciandolo nel suo opposto. Si tratta, insomma, di un senso da cogliere, sempre e di nuovo, proprio e solo *al fondo* del non-senso. Per il Coro dei vecchi Argivi, allora, la pensabilità del senso passa necessariamente attraverso la radicalizzazione della “potenza di negazione” implicita nel non-senso: pensare il senso, cioè, equivale ad attraversare l’oscurità del non-senso – quello che potremmo definire il “cuore di tenebra” della realtà – spingendo ai suoi limiti estremi quell’interminabile movimento annichilente-rovesciante che si incarna nell’idea tipicamente tragica dell’*essere come contraddizione*, nell’idea cioè di una realtà la cui essenza coincide proprio con la dimensione del conflitto, della disarmonia e della dissonanza<sup>9</sup>.

Ora, se è appunto Zeus a incarnare l’unità di misura capace di restituire un senso al non-senso del mondo, resta comunque il fatto che un tale senso, proprio in quanto *richiesto* dalla stessa determinatezza dell’empirico quale sua necessaria condizione di intelligibilità, non può che porsi sotto il segno dell’indeterminato, precisamente in ragione della funzione condizionante, in senso trascendentale, che esso è chiamato ad assolvere. E questo, evidentemente, a meno di innescare un *regressus ad infinitum* nella messa in atto di quel processo di “risalimento” dal condizionato (il divenire) alla sua condizione di possibilità (l’essere) nel quale il pensiero del Coro, nel passo dell’*Agamennone* citato in apertura, appare implicitamente quanto tenacemente impegnato.

Ci troviamo, allora, all’interno di un orizzonte nel quale il tratto distintivo dell’esperienza umana è costituito precisamente dalla *interconnessione di determinato e indeterminato*: una tale esperienza, infatti, per essere pensata appunto “in

<sup>9</sup> Su questo punto vedi l’ormai “classico” e imprescindibile studio di M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria ad Eschilo*, Einaudi, Torino 1955.

quanto” esperienza, in quanto esperienza cioè di volta in volta contingentemente determinata, non può non contenere il riferimento implicito a un “di più”, a un “oltre”, a un “al di là” che, in quanto *istanza di senso* preliminarmente richiesta proprio dalla contingenza dell’esperienza, necessariamente la trascende: si tratta, infatti, di un’istanza appunto “condizionante” la quale, nel dischiudere l’orizzonte di senso *all’interno del quale e per il quale soltanto* il caos dell’empiria si rende per noi suscettibile di una qualche comprensione, per ciò stesso eccede e sopravanza l’esplicitezza del comprendere, sottraendosi dunque all’*intelligere*, alla presa del concetto. Il fatto è che, senza la presupposizione implicita di un tale “unità del senso”, da intendersi come indefinita apertura al significare – come illimitata disponibilità alla proliferazione di significati ogni volta determinati, particolari e contingenti – l’esperienza stessa, nella sua inoltrepasabile finitezza, resterebbe per noi irrimediabilmente muta, opaca e insignificante.

Nel contesto dell’Inno a Zeus, allora, a risultare teoreticamente decisivo è proprio il fatto che sia la stessa datità-determinatezza dell’esperienza a istituire per il Coro la possibilità del senso in quanto istanza che è, sì, necessitante e condizionante, ma che insieme, proprio in quanto condizionante – in virtù del suo configurarsi come il “presupposto” di ogni “posto” – si qualifica (e *non può non* qualificarsi) per la sua incondizionatezza, e quindi per la sua indeterminazione: per il suo sottrarsi cioè a qualunque rappresentazione determinata che aspiri a (o pretenda di) porsi, rispetto all’incondizionatezza del senso incarnato da Zeus, come qualcosa di esaustivo e di conclusivo. E questo non solo perché, nei confronti appunto di Zeus, ogni rappresentazione determinata risulterebbe insufficiente e inadeguata – non essendo in grado di circoscrivere l’inassimilabile “eccedenza di senso” di cui lo stesso Zeus è espressione: quella

inesauribile ricchezza di tratti, pertinenze e possibilità che si condensa simbolicamente nella formula, marcatamente apofatica, dell'«ὅστις ποτ' ἐστίν» («Zeus», afferma infatti il Coro, «chiunque egli sia») –, ma anche perché ogni rappresentazione determinata, lungi dal dare ragione (λόγον διδόναι) dell'indeterminato, piuttosto lo presupporrebbe quale sua implicita condizione di possibilità.

È quanto il Coro esprime attraverso la tematizzazione della infigurabilità di Zeus, attraverso la messa in rilievo cioè della sua incommensurabilità, e quindi della sua irrappresentabilità: «Nulla trovo cui compararlo – afferma infatti il Coro – pur tutto attentamente vagliando [πάντ' ἐπισταθμώμενος]». Il fatto è che, di Zeus, a rigore, si può dire *solo* che è Zeus: a essere esclusa, così, è la possibilità di attribuire allo stesso Zeus qualunque predicato che pretenda di circoscrivere, definendola e delimitandola, la sua essenza, con la consapevolezza che quest'ultima trascende appunto ogni determinatezza, ogni definizione via via formulabile, ogni significato particolare di volta in volta esplicitabile.

Di qui, come abbiamo accennato, l'esigenza di rivolgersi a Zeus ricorrendo alla formula apofatica dell'«ὅστις ποτ' ἐστίν»: «Zeus», proclama infatti solennemente il Coro – quasi anticipando, come fa notare giustamente Carlo Diano, la formula biblica dell'*Ego sum qui sum* – «chiunque egli sia». È esattamente in questa prospettiva, allora, che va ricompreso il senso di quella fondamentale espressione «οὐκ ἔχω προσεικάσαι» («Nulla trovo cui compararlo») che Eschilo introduce, nello sviluppo interno dell'Inno, proprio per esprimere l'assoluta trascendenza del principio divino: il suo sottrarsi a qualsivoglia possibilità di misurazione che faccia appello alle inferenze analitiche del pensiero logico-concettuale, vale a dire alle mediazioni e alle schematizzazioni di quel pensiero apofantico e predicativo che si istituisce innanzitutto come pensiero calcolante e oggettivante.

È ancora Diano, infatti, a rilevare come non sia «congettura che possa “aggiungere” [...] al nome di Zeus altro predicato che non sia esso stesso il suo nome»<sup>10</sup>, dove l’operazione congetturale-inferenziale dell’“aggiungere” (operazione che qui – come s’è detto – viene giudicata inadeguata, nel senso che a esserne sottolineato è l’esito inevitabilmente fallimentare: di qui, appunto, la sua improponibilità) è espressa precisamente da quel prefisso *πρός-* che precede il verbo *εἰκασαί*: quest’ultimo, infatti, appare etimologicamente connesso alla nozione di *εἰκών*, la cui area semantica include le idee, distinte ma indubbiamente interrelate, di “immagine”, di “rappresentazione”, di “forma”, di “figura”.

In questo quadro, nella preghiera che il Coro appassionatamente gli rivolge, Zeus si presenta come la figura stessa dell’infigurabile, come l’immagine cioè dell’irrappresentabile *in quanto* irrappresentabile, intendendo con ciò l’*ἀίδιον* (il “senza-figura”, il “senza-volto”): si tratta cioè di una dimensione meta-oggettuale che, in quanto tale, nel suo sottrarsi a qualunque possibilità di categorizzazione e di concettualizzazione, a qualunque possibilità insomma di definizione cioè mediante l’individuazione di tratti pertinenti (di note comuni riferibili a una molteplicità eterogenea di enti), si qualifica – volendo usare un lessico kantiano – per il suo carattere schematicamente “inesibibile”<sup>11</sup>. Come abbiamo visto, infatti, ciò che il nome di

<sup>10</sup> C. DIANO, *Teodicea e poetica nella tragedia attica*, in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Vicenza 1968, p. 311.

<sup>11</sup> È quanto emerge, con la massima chiarezza, anche da una serie di passi, particolarmente significativi a questo riguardo, tratti dalle *Supplici*, tra i quali ci pare opportuno citare, in questa sede, almeno il seguente: «Andrà a segno il desiderio di Zeus, se Zeus è sempre veritiero! Ma la sua intenzione [*ἔμερος*] non si lascia mai catturare [*οὐκ εὐθήρατος ἐτόχη*]: nella macchia ombrosa, nel folto si diramano i sentieri [*πόροι*] della sua volontà, indecifrabili, inespressi [*χατιδεῖν ἄφραστοί*]» (vv. 87-95, la traduzione è quella proposta da M. Centanni in *Eschilo. Le tragedie*, Mondadori, Milano 2007).

Zeus simbolicamente designa è quell'indeterminato che, necessariamente presupposto dal determinato, eccede il determinato stesso, nel senso che eccede la datità di ogni possibile immagine, forma e figura via via definibile: ogni figura, cioè, che possa venire a manifestazione nell'orizzonte fenomenico dell'apparenza, nella fattualità di ciò che è empiricamente percepibile e constatabile.

Da questo punto di vista, pur comprendendo già da sempre in sé *tutti* i nomi possibili, Zeus è tale proprio perché resta altro, *infinitamente altro*, rispetto alla determinatezza di ciascuno di quei nomi, tutti in qualche modo necessari (per tentare di *dire l'indicibile*) e insieme tutti parimenti insufficienti (proprio perché tutti inadeguati, nella loro costitutiva finitezza, a dire ciò che appunto trascende ogni possibile "dire"). Se per un verso dunque è senz'altro vero che a rendere possibile l'evocazione di Zeus, in quanto unità posta idealmente a fondamento del molteplice, è precisamente l'esigenza di conferire un senso al non-senso della vita – l'esigenza di convertire in qualche modo in positività, in termini cioè affermativi, la distruttività di quella potenza del negativo alla quale l'uomo tragico si riconosce già da sempre esposto –, per altro verso è anche vero che è proprio in virtù della sua trascendenza che Zeus costituisce l'orizzonte inoggettivabile, lo sfondo cioè logicamente inespionabile, capace di assicurare a ogni cosa un *peso*, una *misura*, un *limite*.

Si pensi solo, a questo proposito, al ruolo concettualmente decisivo giocato, nell'economia dell'Inno, dall'immagine metaforica della "bilancia" (lo *σταθμός*), la cui evocazione non a caso è suggerita proprio da quel participio *ἐπισταθμώμενος* al quale il Coro ricorre per rimarcare la

Su questo punto, mi permetto di rinviare al mio *La tragedia come forma del possibile. Riflessioni sulla poetica di Eschilo*, Mimesis, Milano 2013, pp. 108-25.

forza ordinatrice, unificante e sistematizzante ascrivibile alla figura di Zeus<sup>12</sup>. A profilarsi, insomma, è l'idea di Zeus come unità di misura implicitamente postulata dalla stessa contingenza dell'empiria, dalla sua stessa radicale insensatezza: si tratta, infatti, di quell'istanza ideale-sovrasensibile che il Coro stesso *sente di dover presupporre* per dare un senso al non-senso della vita, per riassorbire cioè il caos dell'empiria, vale a dire il molteplice, all'interno di un ordine che ne garantisca – per quanto è possibile – la coerenza, la coesione e l'intelligibilità.

E tuttavia, quella espressa dall'idea della irrepresentabilità di Zeus è una *presupposizione di senso* della quale l'uomo non può non sentire, di volta in volta, il bisogno di “farsi immagini”, il bisogno cioè di “farsi rappresentazioni”, ma appunto con la piena consapevolezza – potentemente testimoniata dal Coro eschileo – dell'impossibilità di tradurne totalmente in immagine l'incondizionatezza, l'incommensurabilità, la sovrabbondante pienezza di tratti, pertinenze e significati possibili. È quanto conferma, del resto, anche il celebre frammento 70 N<sup>2</sup>, dove Eschilo non a caso afferma: «Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός, Ζεύς τοι τὰ πάντα χῶτι τῶνδ' ὑπέρτερον» «Zeus è l'etere, Zeus è la terra, Zeus è il cielo, Zeus è il tutto ed è quello che è superiore a questo»; qui, infatti, l'assoluta superiorità di Zeus rispetto

<sup>12</sup> Nell'etimologia del participio eschileo ἐπισταθιμώμενος, Emanuele Severino riconosce piuttosto l'allusione, alla στάθμη: la «corticella impregnata di colore che consente di tracciare linee sulla pietra o sul legno per poterli lavorare»: «la linea», osserva a questo proposito Severino, «impone una regola [...] a chi vuole tagliare il legno o la pietra»; come tale, «la linea è la regola che si impone sulle forze che tentano di trasgredirla» (E. SEVERINO, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano 1989, p. 28). Ma, anche in questo caso, il senso dell'espressione resta il medesimo: anche per Severino, insomma, ciò che in quel participio implicitamente risuona è l'idea di Zeus come unità del senso, come “rimedio” messo in campo contro l'angoscia che scaturisce dal riconoscimento del divenire e della sua distruttività.

alla datità e alla particolarità di ogni determinazione fenomenica – il suo carattere *ὑπέροτερον* – attesta appunto la sua trascendenza rispetto alla fatticità dell'empiricamente esistente (rispetto alla realtà, cioè, considerata nella mutevole molteplicità delle sue diverse, possibili configurazioni fisico-materiali e sensibili: *τὰ πάντα*), con la quale pure coincide. Non si dà infatti forma determinata nella quale la totalità ideale-sovrasensibile simboleggiata dalla figura di Zeus non venga in qualche modo a manifestazione, sia pure secondo modalità e prospettive sempre parziali e incomplete, sempre imperfette e transitorie.

Abbiamo a che fare allora, evidentemente, con un *paradosso*: a incarnare, infatti, l'istanza teorico-ideale di regolarità e di normatività in grado di conferire di volta in volta forma e figura all'irrappresentabilità del dolore è non già un concetto univocamente definibile (in questo caso, infatti, l'incondizionatezza del senso sarebbe indebitamente e idolatricamente schiacciata sulla datità e sulla univocità di un significato particolare), ma piuttosto un principio *concettualmente indeterminato*, e anzi a rigore irrappresentabile. Da questo punto di vista, il paradosso consiste proprio nel fatto che a salvare il finito, a liberarlo cioè dal peso opprimente del non-senso, è un'istanza di sensatezza che, proprio in ragione della sua irrappresentabilità, finisce tuttavia per coincidere con quell'altro da sé che è la dimensione del non-senso. Postulata, dunque, proprio per riscattare il finito dalla sua insensatezza, l'idea di Zeus finisce tuttavia per riconsegnare il finito non soltanto alla consapevolezza dell'impossibilità di risolvere senza residui il non-senso nel senso, alla consapevolezza cioè della necessità intrascendibile del non-senso, ma anche al riconoscimento di quel rapporto di coappartenenza che, nell'unire indissolubilmente senso e non-senso, rende sempre porosi e permeabili, sempre sfrangiati e nebulosi i confini tra i due ambiti.

Quello che dunque si profila è un autentico *cortocircuito di senso e non-senso*. Ed è precisamente la figura di Zeus, nella preghiera che il Coro dei vecchi Argivi gli rivolge, a costituirne l'espressione esemplare. Ciò che nella figura di Zeus viene infatti a manifestazione, con la più vivida flagranza, è proprio il carattere irriducibilmente paradossale del senso: il suo *non poter non* coincidere con il non-senso (o il suo non poter non rovesciarsi, sempre e di nuovo, in non-senso), nel momento stesso in cui si pone e si afferma appunto come senso.

2. *Il πάθει μάθος come "saggezza del limite": il dolore come "soglia conoscitiva" da abitare.*

È dunque nel segno del πάθος, e a partire dal πάθος, che il Coro *sente* l'esigenza di opporre all'opacità del non-senso la trasparenza del senso, dando così luogo, proprio in virtù di una sua adesione innanzitutto sensibile e sentimentale alla densità di significati emergente dall'esperienza effettivamente "vissuta" – proprio in ragione, cioè, della tonalità emotiva e affettiva che ha connotato, in senso qualitativo, l'esperienza del Coro: l'ansia, l'angoscia e il timore che hanno permeato il suo rendersi conto delle dissonanze e delle contraddizioni che lacerano la realtà, e che sono interne al suo stesso fondamento divino – a quella che, per usare un'efficace espressione di Luigi Pareyson, potremmo definire una «rotazione dal negativo al positivo»<sup>13</sup>. Con questa espressione, infatti, Pareyson designa la possibilità di una "trasmutazione" che riguarda il senso stesso dell'essere, e che si può realizzare solo *nella* sofferenza e *attraverso* la

<sup>13</sup> L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 2000<sup>2</sup>, p. 248.

sofferenza: la conversione, realizzata appunto nel segno del  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , del dolore in gioia, del non-senso in senso, della negazione in affermazione, della distruttività in costruttività.

Da questo punto di vista, osserva Pareyson, «solo la sofferenza», concepita come autentica *copula mundi*, come luogo cioè dell'incontro, dell'accordo e della collaborazione solidale tra «uomo» e «Dio», vale a dire tra immanenza e trascendenza, «racchiude e svela il segreto dell'essere». E questo perché «senza la sofferenza l'assetto del mondo diventa enigmatico e la vicenda della vita appare assurda; anzi, senza il dolore il male rimane irredento e la gioia inaccessibile»<sup>14</sup>. Il dolore, dunque, come dimensione che il finito deve assumere responsabilmente su di sé, della quale cioè deve farsi carico, con la consapevolezza che è precisamente nel dolore che si manifesta, insieme a quell'insuperabile limite ontologico che è costitutivo dell'esperienza umana, la stessa possibilità di riconoscere la verità del finito: l'altro del finito al quale il finito stesso rinvia.

Di qui, allora, la possibilità di concepire l'esperienza del dolore come *soglia conoscitiva*: una soglia da abitare, da attraversare. Da attraversare, però, non già in vista del suo totale trascendimento (da intendersi come raggiungimento del senso finale: come definitiva “messa in salvo” del finito, come un togliimento che cancella la sua finitezza), ma piuttosto in vista della sua *comprensione*. Pensare il dolore come soglia conoscitiva da attraversare, infatti, significa intenderlo come una sorta di “*ou-topico* frammezzo” nel quale il finito è chiamato a trattenersi, a soffermarsi e a indugiare. Il dolore, insomma, come soglia *da abitare*. Da questo punto di vista, comprendere il dolore significa riconoscere non soltanto la sua necessità intrascendibile – in quanto dimensione che propriamente ci “individualizza”

<sup>14</sup> Ivi, p. 249.

e che, nel darci la misura del nostro limite, con ciò stesso ci riconsegna alla consapevolezza della nostra insostituibilità: dell'impossibilità di sussumere la nostra esistenza, la nostra irriducibile individualità, sotto l'universalità di qualsivoglia schema o concetto valido *in abstracto* –, ma anche il suo offrirsi a noi come una dimensione *attraverso la quale e in relazione alla quale* è possibile riarticolare e ristrutturare il senso stesso del nostro essere-nel-mondo, il senso cioè di ogni nostro possibile atto pratico-cognitivo, di ogni nostra possibile pratica di vita e di sapere.

A essere in gioco, dunque, è la possibilità di un senso che deve poter essere incessantemente rinegoziato e riconfigurato proprio nell'asprezza dell'incontro e del confronto, mai veramente acquietante, con il non-senso della vita: con la "resistenza" che quest'ultima, nella sua irredimibile finitezza, non smette di opporre a ogni nostro tentativo di metterla in forma, di riassorbirla all'interno di una struttura di significato. Parlare allora, in termini pareysoniani, del dolore come *copula mundi* – come luogo cioè di una possibile "rotazione dal negativo al positivo" – significa evocare la possibilità non già di una redenzione *dal* finito, ma piuttosto di una redenzione *nel* finito e *del* finito: significa alludere, cioè, al formidabile potenziale trasformativo implicito nella stessa ineluttabilità del nostro fare-esperienza del dolore. Con ciò, infatti, si sta qui alludendo alla possibilità di fare del dolore stesso il *medium* per liberare quella *possibilità del possibile* che nel dato rinvia al di là del dato, essendo l'espressione di quella totalità ideale del senso – di quella inesauribile, illimitata ricchezza di possibili significati via via esplicitabili – che la stessa immanenza del reale, nella sua determinatezza sempre *liminariamente* indeterminata, custodisce implicitamente al suo interno.

È quanto il Coro eschileo ancora una volta traduce, emblematicamente, nella evocazione della figura di Zeus: nei

versi eschilei dai quali ha preso le mosse la nostra analisi, infatti, è proprio l'immagine di Zeus, nella sua irrapresentabilità, nel suo presentarsi cioè come la figura stessa dell'infigurabile, a incarnare l'idea di una possibile "liberazione del possibile", di un possibile trascendimento dell'esistente inteso come bruta e inerte fatticità. In questo senso, lo Zeus eschileo può essere letto come una sorta di ipostatizzazione mitico-simbolica di quello che si può definire l'"altro *del dato*". In questa prospettiva, il punto centrale della riflessione sviluppata dal Coro nell'Inno a Zeus è costituito precisamente dalla consapevolezza che è sempre e solo *in relazione* all'esperienza patico-affettiva concretamente vissuta dal singolo individuo, ossia dal particolare, che l'universale, vale a dire l'istanza teorico-ideale (unificante e armonizzante) incarnata da Zeus – supremo garante dell'ordine cosmico e della Giustizia che la fonda – può acquistare, per il finito, senso, valore e consistenza ontologica. Non a caso, nello sviluppo interno dell'Inno, l'accento cade insistentemente sul carattere propriamente *temporale*, ossia sempre storicamente e contingentemente determinato, della verità intelligibile e universale espressa appunto da Zeus.

A giocare quindi un ruolo teoreticamente decisivo, qui, è in particolare la seconda strofe dell'Inno, lì dove Eschilo fa riferimento al mito teogonico-esiideo della successione di Urano, Crono e Zeus: in questo modo, ciò che il Coro evoca è la concretezza sensibile della *violenza* attraverso la quale lo stesso Zeus, che pure si pone idealmente come l'incarnazione di un principio sovrasensibile e metastorico, ha potuto affermare la propria sovranità: quella sovranità, infatti, si è realizzata non già al di là del tempo, ma appunto *nel tempo*; si è realizzata, cioè, attraverso la vittoria che Zeus è riuscito a conseguire sulla smisuratezza, sull'oscurità e sull'irrazionalità delle antiche potenze titaniche e

barbariche: quelle stesse potenze telluriche e ctonie nelle quali il Nietzsche della *Nascita della tragedia* – com'è noto – riconosce il sostrato patico-dionisiaco che è stato, sì, vinto dalla luminosità delle potenze olimpico-apollinee, ma che nondimeno “sopravvive”, all'interno del nuovo ordine, nella forma di un “rimosso”. Ed è appunto a questo rimosso, alla negatività cioè di quel non-identico che la vittoria della Luce sull'Ombra ha escluso, che la tragedia restituisce voce e figura, rammemorandone sempre e di nuovo la presenza ineliminabile.

È dunque *nel* tempo che l'ordine di Zeus si è instaurato: è nel tempo che l'essere (la Luce, l'ordine) ha potuto affermare il suo primato sul divenire (l'Ombra, il caos). A emergere, così, è un'idea di senso che si mostra indissolubilmente connessa alla sfera della contingenza: si tratta infatti di un senso che, *non essendo già da sempre*, con ciò stesso, *può essere sempre altro da sé*, potendo dunque anche *non essere*. Di qui, allora, il particolare rilievo assunto dall'attribuito con il quale il Coro traduce questa consapevolezza: Zeus, infatti, viene qualificato dal Coro come il τριακτῆρος, come il “tre volte vincitore”: come colui cioè “che per tre volte è stato in grado di sconfiggere l'avversario”. Da questo punto di vista, se Zeus può incarnare un'istanza *ideale* di senso – un'istanza, cioè, sovrasensibile – capace di neutralizzare le contraddizioni che pongono la realtà in urto e in conflitto con se stessa, è solo perché lui stesso, nella vicenda mitico-teogonica di cui è stato *concretamente* protagonista, ha avuto la forza di imporsi attraverso il conflitto, attraverso il confronto cioè con l'altro da sé: con quell'altro *dell'*ordine cosmico che, secondo il mito, è oggettivato appunto dalla smisuratezza delle potenze ctonie e pre-olimpiche sconfitte dallo stesso Zeus. Ancora una volta, allora, a profilarsi è un vero e proprio paradosso: un paradosso del quale la tragedia eschilea mostra il carattere originario, fondante,

e come tale non superabile. A rendere insuperabile un tale paradosso, infatti, è proprio il nostro essere innanzitutto immersi al suo interno: non ce ne possiamo trarre *fuori* proprio perché, innanzitutto, ci stiamo *dentro*. Così, se è vero che Zeus incarna l'essere al fondo del divenire (l'unità al fondo della molteplicità, la necessità al fondo della contingenza), è anche vero che un tale essere, per affermare se stesso in quanto principio normativo di ordine, *ha bisogno* del divenire, nel senso che per porsi come principio dominante deve necessariamente passare attraverso il divenire, deve cioè necessariamente entrare in relazione con la sua immanente confittualità.

A porsi dunque sotto il segno del paradosso è innanzitutto il fatto che è precisamente l'incontro e il confronto con la potenza del negativo, il confronto cioè con la contraddittorietà del molteplice, a costituire la condizione che rende possibile l'affermarsi e il prevalere di quell'essere, di quell'istanza di unità, che a rigore costituisce invece la condizione interna del divenire, la condizione della sua pensabilità e della sua comprensibilità *in quanto* divenire. Il risultato, allora, è un autentico cortocircuito di condizione e condizionato: qui, infatti, è proprio il condizionato (il non-senso del πάθος, il divenire, il contingente, il molteplice) a porsi e a funzionare come condizione di possibilità della sua stessa condizione (il senso incarnato dal μάθος, l'essere, la necessità, l'unità): è il condizionato, insomma, a rendere possibile, paradossalmente, il darsi-affermarsi di quel principio ideale che pure è necessariamente e preliminarmente richiesto dal condizionato perché l'oscurità del πάθος possa essere in qualche modo portata a intelligibilità, perché possa cioè ricevere un senso e una misura. Da questo punto di vista si può dire che, nell'Inno a Zeus, condizione e condizionato, πάθος e μάθος, senso e non-senso, unità e molteplicità, necessità e contingenza si offrono al pensiero del Coro come

dimensioni che risultano *insieme* opposte e complementari: si tratta, infatti, di termini che, nel respingersi incessantemente, non smettono però di attrarsi, presupponendosi dunque l'un l'altro nel momento stesso in cui si mostrano antitetici e irriducibili l'uno all'altro.

Secondo l'impianto concettuale espresso dall'Inno a Zeus, ciò è dovuto al fatto che è proprio il dolore a rendere possibile l'acquisizione effettiva da parte dell'uomo di quel "sapere", di quella "saggezza", che Eschilo definisce  $\varphi\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$  o  $\sigma\omega\varphi\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$ : nozioni, queste, con le quali a essere designata è una forma di conoscenza che è, sì, eminentemente pratica e operativa, ma che insieme si qualifica per il suo irrinunciabile carattere logico-intellettuale. Si tratta infatti di una saggezza che, se per un verso coincide con la capacità umana di modellare la propria azione in funzione di quell'istanza assiologicamente fondativa che è il *rispetto del limite* (il limite, ovvero il  $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\omicron\nu$ , che la legalità-normatività espressa dall'universale assegna alla natura di per sé eslege del particolare), per altro verso implica l'adozione, da parte dell'uomo, di un *habitus* teorico-cognitivo nel quale è proprio la pensabilità-comprensibilità dell'unità di senso incarnata dal divino (l'idea, cioè, del divino in quanto fondamento irrappresentabile dell'essere) a giocare un ruolo irrinunciabile e anzi fondativo.

Ebbene, se una tale forma di sapere, etico-pratica non meno che teorico-intellettuale, proviene dunque dal dolore – se è cioè il  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  a renderne possibile l'acquisizione e l'interiorizzazione da parte dell'uomo –, allora questo stesso  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , proprio in quanto presupposto sensibile-affettivo del sapere, proprio in quanto fondo oscuro che incessantemente dà all'uomo "occasione di pensare molto"<sup>15</sup>, è qualcosa

<sup>15</sup> Proprio nel senso delle "idee estetiche" tematizzate da Kant nel fondamentale § 49 della *Critica della facoltà di giudizio*.

che il sapere stesso non deve mai dimenticare, nel senso che non lo deve mai rimuovere, negando con ciò il *debito* inestinguibile già da sempre contratto con quel suo sfondo implicito: con quel suo inoggettivabile orizzonte di provenienza. È a questo livello, allora, che è possibile cogliere la particolare rilevanza assunta, sotto il profilo concettuale, da quel richiamo del Coro alla dimensione del “sonno” attraverso il quale a essere evidenziato è precisamente il debito inestinguibile che il λόγος ha già da sempre contratto con la sfera del πάθος: un debito che il λόγος stesso è chiamato a riconoscere, proprio tenendo conto della sua costitutiva insolvibilità. Nel contesto dell’Inno, infatti, il sonno viene presentato come il momento nel quale all’uomo viene offerta, in modo eminente, la possibilità di rammemorare quella verità del πάθος che invece, durante il giorno, egli tende appunto a dimenticare, mettendola tra parentesi. Il che, nell’orizzonte concettuale più in generale sotteso alla poetica eschilea, avviene esemplarmente attraverso la costruzione di “teodicee”, attraverso l’edificazione cioè di sistemi teogonici e cosmogonici che funzionano come autentici apparati teorico-normativi: come “griglie” logico-categoriali all’interno delle quali il λόγος tenta di includere, attraverso la messa in atto di una strategia astratta e definitiva, il caos dell’empiria.

In questa prospettiva, che nel rapporto tra θεωρία e πάθος il primato per Eschilo vada comunque assegnato al πάθος è dimostrato in particolare dal fatto che – come il Coro afferma nei vv. 180-181 – anche uomini recalcitranti, anche uomini cioè refrattari al riconoscimento dell’ordine di senso miticamente incarnato da Zeus, sono poi divenuti “saggi”, nel momento in cui a condurli a tale riconoscimento è stato, appunto, il πάθος notturno: è nel sonno, infatti, che la radice patico-affettiva dell’essere (in termini nietzscheani: la sua profondità dionisiaca) *mostra se stessa*, irrompendo di colpo nella

forma di quella che Eschilo definisce un'«angoscia memore di dolori» (*μνησιπήμων πόνος*). È nel sonno, dunque, che il pensiero paradossalmente si risveglia e si attiva, perché è proprio lì, nel sonno appunto, che il dolore si rivela a se stesso.

Qui, infatti, il *rivelarsi a se stesso* del dolore dice – a ben vedere – il suo emergere come l'altro “del” *λόγος* nel cuore stesso del *λόγος*: come l'Ombra della Luce che la Luce stessa custodisce in sé e che al suo interno, sempre e di nuovo, si “ri-vela”. A essere evocato, così, è quel fondo immemoriale che, in quanto tale, non può essere mai né totalmente ricordato né totalmente dimenticato, essendo piuttosto la fonte immaginativa – una fonte eminentemente mobile e diveniente, sempre attiva e sempre cangiante – di ogni nostra possibile rammemorazione. In questo senso, potremmo anche dire che l'immagine eschilea del *μνησιπήμων πόνος* – tenendo conto proprio della stretta connessione che, all'interno dell'Inno a Zeus, viene a istituirsi tra questa immagine e l'idea del *πάθος* in quanto genesi-principio di ogni possibile *πάθος* – porta in primissimo piano l'idea di un dolore che, proprio in quanto fondo oscuro del *θεωρεῖν*, finisce per funzionare, in termini warburghiani, come una sorta di “traccia mnestica” o di “engramma”: come un condensato di energie patiche (un groviglio infigurabile di esperienze, orientamenti e disposizioni di carattere innanzitutto emotivo e affettivo, pulsionale e libidico) nel quale è possibile riconoscere una vera e propria “matrice di possibilità”, un intreccio cioè di virtualità semantiche non ancora esplicitate, ancora in stato di latenza, e proprio per questo sempre suscettibili – nel non prevedibile mutare delle circostanze capaci di innescare una qualche loro attivazione e polarizzazione – di una indefinita molteplicità di possibili esplicitazioni e configurazioni.

È precisamente in questo quadro, allora, che è possibile ricomprendere l'affermazione eschilea secondo la quale

«anche a chi non vuole arriva la saggezza»: nel farsi “teatro” del possibile (e virtualmente infinito) riattivarsi-polarizzarsi di esperienze emotivo-affettive radicate negli strati più oscuri e profondi della nostra esperienza, ciò che il sonno permette infatti di “rammemorare”, ciò che esso porta a manifestazione, è la costitutiva limitatezza ascrivibile alla nostra conoscenza teorica, intendendo con ciò la (presunta) purezza astratta e decorporeizzata del mero *intelligere*. Facendosi dunque esibizione sensibile di quel *μνησιπήμων πόνος* che è più originario e più fondamentale di ogni *θεωρεῖν*, l’esperienza rammemorante del sonno rende l’uomo consapevole della costitutiva impotenza di quello stesso *θεωρεῖν*, di quella stessa istanza teorico-sistematica della quale pure il Coro dei vecchi Argivi, come abbiamo visto, si fa esponente e promotore. Nel contesto dell’Inno a Zeus, dunque, la messa a fuoco della triade concettuale “sonno-πάθος-memoria” assolve a una funzione precisa: ciò che la tematizzazione di quel nesso porta in primo piano, a ben vedere, è il riconoscimento del fatto che il sapere umano avente per oggetto la divinità suprema (Zeus in quanto unità del senso) non può essere mai separato dall’esperienza *innanzitutto* sensibile e sentimentale, dall’esperienza cioè in primo luogo patetica e affettiva, che originariamente ha indotto l’uomo alla ricerca di quello stesso sapere, e della quale il sonno costituisce appunto il “ricordo”, l’orizzonte di manifestatività.

Da questo punto di vista, è sempre l’incomprensibilità del *πάθος*, ovvero il non-senso (la potenza del negativo) a costituire la condizione che rende possibile, di volta in volta e mai una volta per tutte, la comprensione del principio ideale oggettivato da Zeus: è il non-senso, ancora una volta, a costituire la condizione interna del senso. E questo perché, se per gli dèi la storia può raggiungere un punto finale (l’ordine armonico e universalmente pacificato istituito da

Zeus), per gli uomini, invece, proprio in ragione della loro mortalità, non c'è limite che possa porre fine alla necessità di subire e patire, e insieme alla necessità di convertire produttivamente il “negativo” in “positivo”, riconquistando di volta in volta quel senso che è stato perduto e la cui stessa perdita, sempre e di nuovo, rende possibile, e anzi necessariamente richiede, la sua riconquista, la sua riaffermazione, per ciò stesso mai totalizzante e mai definitiva<sup>16</sup>.

Ma questo significa anche che, per l'uomo, il senso, l'ordine e la giustizia sono non già qualcosa di *già da sempre dato*, qualcosa cioè di preconstituito, bensì qualcosa che l'uomo stesso è chiamato a realizzare nel tempo, nell'orizzonte cioè del divenire: si tratta dunque di dimensioni la cui instaurazione, proprio in quanto mette in gioco il tempo, implica necessariamente l'esperienza (insieme distruttiva e costruttiva, annichilente e rigenerativa) del *πάθος*. Ciò equivale a dire che ogni senso via via istituito dall'uomo, non essendo mai “reificabile” una volta per tutte in un contenuto definitivamente dato, può essere raggiunto, in modi e forme sempre parziali e provvisori, in modi cioè sempre contingenti, solo attraverso il confronto con l'irriducibile alterità del negativo: solo attraverso l'elaborazione, virtualmente interminabile, di quella inquietante estraneità della quale è appunto espressione il non-senso del *πάθος*. Il risultato, dunque, è una ricerca del senso sempre *differita*, che procede e si rinnova, nel concreto dispiegarsi delle vicende umane, secondo il modello mitico fornito – nella seconda strofe dell'inno – dalla vicenda delle passioni divine: così, se l'ordine olimpico-apollineo instaurato da Zeus si determina storicamente per negazioni successive, attraverso la reciproca opposizione

<sup>16</sup> Sulla questione, filosoficamente cruciale, relativa al rapporto di interconnessione che lega, indissolubilmente, senso e non-senso, cfr. le fondamentali osservazioni di E. GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992, in particolare pp. 245-70.

e la lotta delle generazioni, allora è proprio una tale lotta, e la carica dionisiaca di *πάθος* che in essa si materializza, a costituire, nell'orizzonte eschileo, il paradigma simbolico di ogni possibile accesso umano alla sfera del senso.

In questo quadro, allora, a essere decisivo è precisamente il fatto che l'affermazione del potere di Zeus, in quanto istanza di unificazione e di armonizzazione del molteplice, venga considerata da Eschilo non già come un mero oggetto di conoscenza teorica, ma innanzitutto dal punto di vista della sua *efficacia pratica*: ciò su cui Eschilo fa cadere l'accento è il concreto esplicitarsi, nel tempo e nello spazio, di una "potenza" che si qualifica in primo luogo per la sua capacità di *produrre effetti*, per il suo porsi-e-disporsi cioè come un principio attivo di riorganizzazione, di ristrutturazione e di rimodulazione del senso che deve poter essere conferito all'esistente. In una prospettiva, dunque, nella quale il *λόγος* in tanto può istituire e affermare se stesso in quanto riconosce il proprio debito inestinguibile nei confronti del *πάθος* che lo ha generato, e che non smette di sollecitare il suo lavoro strutturante e concettualizzante, non è affatto casuale la messa in evidenza, da parte dello stesso Eschilo, di quello che potremmo definire il carattere necessariamente *negativo*, ossia sempre incompleto, della conoscenza che l'uomo può avere del divino. A risultare infatti determinante, da questo punto di vista, è la situazione originaria di *scacco* che originariamente ha messo l'individuo in cammino verso la verità, verso il raggiungimento cioè del senso, e che con ciò stesso rende strutturalmente incompiuta ogni sua realizzazione.

Di qui, allora, l'affermazione del Coro, contenuta negli ultimi versi della terza strofe dell'Inno, secondo cui il favore che gli dèi misteriosamente accordano agli uomini, non che giungere loro direttamente e pacificamente, lungi dal costituire cioè una dimensione apoditticamente garantita e già

da sempre assicurata, passa sempre e comunque *attraverso* la sofferenza. Si tratta di quella che Eschilo definisce, non a caso, una *χάρις βίαιος*, una «grazia violenta»: un'espressione, questa, con la quale il Coro allude al carattere irriducibilmente problematico, e in ultima istanza radicalmente ossimorico, di quella medesima “grazia” accordata dagli dèi: al carattere irriducibilmente paradossale – insieme salvifico e distruttivo, affermativo e negativo – di quell'idea di senso della quale la nozione eschilea di *χάρις* costituisce il precipitato simbolico.

Da questo punto di vista, l'antica sapienza espressa dall'arte eschilea è lì a testimoniare come l'istanza della saggezza, l'istanza cioè del *φρονεῖν* implicita nel nesso ossimorico *πάθος-μάθος*, si lasci esperire e pensare, nell'orizzonte della finitezza umana, solo nella forma di un cortocircuito di sicurezza e insicurezza, di senso e non-senso, di quiete e inquietudine, di armonia e disarmonia. A delinarsi così è l'idea di una *saggezza*, aperta all'ulteriorità della trascendenza ma insieme radicata nell'immanenza, che deve poter essere conquistata, per così dire, *nell'inquietudine contro l'inquietudine*: una saggezza capace di assicurare all'uomo una garanzia di adattamento – pur sempre fragile e precaria – all'interno di quello spazio, non mai esattamente delimitabile dall'esterno, che è il territorio della nostra *esperienza effettiva*<sup>17</sup>.

Potremmo anche definirla, da questo punto di vista, come una vera e propria “saggezza del limite”, intendendo con ciò una sorta di *docta ignorantia*<sup>18</sup>: a contraddistinguerla,

<sup>17</sup> Sull'idea della “necessità del senso” in quanto istanza adattivamente vantaggiosa pur nella sua inevitabile esposizione al rischio del non-senso, e in definitiva sull'idea del senso come dimensione da conquistare sempre e di nuovo “*nell'inquietudine contro l'inquietudine*”, restano fondamentali le riflessioni di E. GARRONI, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non-speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986, in particolare pp. 263-64.

<sup>18</sup> Si utilizza qui la nozione di *docta ignorantia* proprio nel senso che a questa espressione viene attribuito dal giovane Lukács nella *Teoria del romanzo*. Lukácsianamente, infatti, a caratterizzare la forma-romanzo è

infatti, è l'intreccio ossimorico di sapere e non-sapere, di sapere "implicito" (il *non-sapere di sapere*: l'immediatezza ante-predicativa e pre-categoriale di quel "sentire" del quale è espressione il πάθος, nella sua dionisiaca ulteriorità rispetto a ogni mediazione apollinea) e sapere "esplicito" (il sapere inteso come μάθος, vale a dire come *sapere di non poter sapere tutto*: il sapere, insomma, in quanto consapevolezza del fatto che, proprio in ragione della nostra inoltrepassabile finitezza, c'è sempre "altro" da sapere al fondo di ciò che di volta in volta sappiamo<sup>19</sup>).

Si tratta, insomma, di una saggezza che, nel suo interminabile scaturire-e-rigenerarsi a partire dalla coscienza dolente del limite e della sua insuperabilità – nel suo istituirsi, cioè, sempre sullo sfondo dell'immediatezza extra-rappresentativa di un πάθος che innanzitutto *mostra se stesso*, nel senso che in primo luogo *presenta* la propria infigurabilità, la propria irriducibilità al λόγος, prima e indipendentemente da ogni mediazione rappresentativa<sup>20</sup> – elegge a oggetto

quella dimensione dell'"ironia" nella quale a manifestarsi è precisamente una «*docta ignorantia* di fronte al senso», intendendo con ciò il rapporto di interdipendenza che, nel romanzo stesso, viene a stabilirsi tra senso e non-senso: tra la consapevolezza della perdita di quell'immanenza del senso nella vita che ancora caratterizzava l'ἔπος omerico e la consapevolezza invece del carattere *insieme* necessario e contingente di un senso – quello appunto esibito dalla forma-romanzo – che continuamente denuncia la propria costitutiva esposizione al rischio di un improvviso rovesciamento in non-senso. Su questo, cfr. le profonde e illuminanti riflessioni di G. DI GIACOMO, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, in particolare pp. 5-57.

<sup>19</sup> Sulla questione del rapporto sapere-ignoranza, e sulla sua crucialità teoretica, cfr. l'importante volume di S. VELOTTI, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003.

<sup>20</sup> Più in generale, sul carattere innanzitutto autoreferenziale e intransitivo del πάθος e sull'immediatezza del suo "presentarsi", cfr. l'importante volume di K.H. BOHRER, *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, trad. fr. par O. Mannoni, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2000.

eminente del suo comprendere, del suo *non poter non tentare* di comprendere, la stessa condizione umana in quanto tale: il nostro stesso essere-nel-mondo considerato innanzitutto sotto il profilo della sua intrascendibile temporalità e caducità. A risultare della massima importanza, allora, è proprio il fatto che, per una tale saggezza radicata appunto nella consapevolezza del limite, l'immanenza si configura non già come una dimensione irrigidita nella sua assoluta chiusura autoreferenziale – non abbiamo a che fare, cioè, con una immanenza ridotta unilateralmente e ciecamente a mera datità, a semplice presenza, a contenuto reificato e “solidificato” –, ma piuttosto come una dimensione che, ponendosi innanzitutto sotto il segno di una contingenza non mai davvero trascendibile, può acquistare per noi una qualche intelligibilità, può rendersi cioè in qualche modo comprensibile, solo nella relazione di interdipendenza che già da sempre la unisce alla trascendenza dell'assoluto, solo nel rinvio cioè a quella totalità indeterminata del possibile (l'altro *del dato*) che, *nella* determinatezza sensibile-fenomenica del dato (l'empiricamente esistente), come s'è detto, eccede il dato stesso.

Abbiamo a che fare, dunque, con una saggezza eminentemente paradossale: una saggezza che vive e si nutre di tensioni irrisolte, di polarità non mai davvero componibili, di contrasti e dissonanze che si sottraggono a qualunque possibilità di sublimazione nella quiete rasserenante e definitivamente pacificante di una sintesi superiore. Ebbene, nella prospettiva eschilea, è proprio in nome di una tale “saggezza” che l'uomo è chiamato incessantemente a cogliere, al fondo del non-senso (l'opacità del  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , nella quale ogni senso sprofonda e si annulla), la promessa di una possibile, diversa articolazione dell'esperire: la traccia enigmatica e semanticamente densa di una possibilità di senso ancora inespressa, ancora implicita, e che come tale attende di essere

“risvegliata”, di essere portata a intelligibilità. La sapienza tragica, allora, dice esattamente questo: al fondo del dolore e della sua irrepresentabilità, ad attestare la possibilità (e insieme l’esigenza irrinunciabile) del senso è la stessa negatività del non-senso: quel non-senso che la tragedia eschilea radicalizza, spingendolo ai suoi limiti estremi, riconoscendo cioè la contraddizione e la disarmonia nel cuore stesso del divino. Del resto, di un senso totalmente dileguato, di un senso radicalmente impossibile, noi non potremmo nemmeno avvertire la perdita, né tantomeno patire la mancanza: di fatto, non potremmo neppure sentire il bisogno.

In questa prospettiva, il tratto distintivo dell’esistenza umana, così come questa viene “pensata” e “rappresentata” da Eschilo, è precisamente la sua *liminarità*: il suo dislocarsi sulla *soglia* che separa e insieme congiunge – attestandone, così, la complementarità e la coappartenenza – assoluto e relativo, eternità e tempo, particolare e universale, necessità e contingenza, senso e non-senso. Nell’orizzonte della tragedia eschilea, infatti, a qualificare innanzitutto l’esperienza umana è quello che potremmo definire come l’inestinguibile desiderio dell’assoluto *nel* relativo e del relativo *nell’*assoluto<sup>21</sup>. Si tratta dunque di una prospettiva che si pone non soltanto al di là di ogni dogmatismo, al di là cioè di ogni idealizzazione metafisico-visionaria di questo o quel significato via via esplicitabile – al di là, insomma, di ogni assolutizzazione idoltrica e feticistica del dato –, ma anche al di là di ogni relativismo banalmente scettico (da intendersi come una sorta di versione “ingenua”, “indebolita” e “non-consapevole” della prima opzione testé evocata).

<sup>21</sup> Riprendo qui un’espressione – teoreticamente densissima – tratta dal “romanzo-non romanzo” di E. GARRONI, *Dissonanzen Quartett. Una storia*, Pratiche, Parma 1990, p. 110.

Quello che l’Inno a Zeus porta sulla scena, infatti, è un’*istanza di senso* capace di funzionare – per dirla in termini kantiani – non già *costitutivamente*, bensì *regolativamente*: si tratta, infatti, di una sensatezza che, proprio nella sua inoggettivabilità, e dunque proprio nella sua inconoscibilità in termini logico-intellettuali, è capace di guidarci e di orientarci, nella forma concettualmente indeterminata di un “sapere” che è insieme un “sentire” (nella forma, cioè, di un  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  carico di una indefinita molteplicità di potenzialità riflessive e cognitive), in quella trama multidimensionale dell’esperienza che – come abbiamo visto – si pone, sì, sotto il segno della dissonanza e della contraddittorietà, ma che per ciò stesso reclama, “convocandola sulla scena” e facendosene sensibilmente esibizione, un’istanza ideale di consonanza, di ordine e di unità.

3. *La narrazione del dolore come trascendimento del dato; il dramma come spazio di elaborazione del possibile; la relazione uomo-sofferenza come “terreno di coltura” del senso.*

Parlare dunque di un  $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , ovvero di un pensiero che presuppone il  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , ovvero il dolore, quale sua condizione di possibilità, significa – nell’orizzonte eschileo – qualcosa di preciso. Nel mettere infatti a giorno il rapporto di reciproca implicazione che lega  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  e  $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , l’antica sapienza del Coro fa implicitamente segno verso il riconoscimento della stretta interconnessione che si stabilisce tra due istanze che, qualificandosi entrambe per il loro carattere insieme necessario e irrealizzabile, si pongono per così dire sotto il segno della *tentatività*: da un lato la “pensabilità del dolore”, in quanto esigenza insopprimibile di elaborare la sua insensatezza, e dall’altro lato la “narrabilità del dolore”, in quanto esigenza di portare a rappresentazione la sua

costitutiva irrepresentabilità. Si potrebbe anzi affermare che l'intera *Oresteia* costituisce la messa in opera esemplare di questa duplice istanza.

*Da un lato*, infatti, quello che l'*Oresteia* porta a rappresentazione è l'esigenza inderogabile di inscrivere la storia luttuosa degli Atridi, e l'indicibilità dell'orrore che la permea, nella coerenza e nell'organicità di una narrazione che si istituisce – per dirla in termini aristotelici – come σύνθεσις τῶν πραγμάτων<sup>22</sup>, come passaggio cioè dal caos della mera *ἱστορία* all'ordine del *μῦθος*: come passaggio, insomma, dalla mera giustapposizione paratattica di eventi ancora reciprocamente irrelati (eventi cioè che semplicemente *si succedono* lungo la linea del tempo, secondo lo schema: “prima *x*...poi *y*”: eventi, dunque, la cui successione oscilla tra i due estremi – parimenti insignificanti – della pura aleatorietà e della ripetitività monotona) alla “spazializzazione comprendente” di una trama di senso capace di raccogliere e coordinare quegli stessi eventi all'interno di un sistema di interrelazioni, da intendersi come una totalità organica fondata sulla reciproca compatibilità e integrazione delle parti che la compongono (sul prevalere, cioè, di quella che potremmo definire l'istanza sintattico-sistematica della “subordinazione motivante”, traducibile nella formula: “se *x*...*allora y*”)<sup>23</sup>.

Da questo punto di vista, se è vero che l'irrepresentabilità del dolore (della quale è appunto esibizione sensibile la storia degli Atridi, in quanto stratificazione intergenerazionale di dolori e delitti, di lutti e sofferenze) può essere in qualche modo portata a rappresentazione è perché l'atto del narrare, in virtù del suo istituirsi come atto compo-

<sup>22</sup> A questo proposito cfr. innanzitutto P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986; il riferimento è, in particolare, al primo dei tre volumi di cui si compone il fondamentale lavoro ricoeuriano.

<sup>23</sup> A riguardo cfr. E. GARRONI, *Comprendere e narrare*, in ID., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 175-97.

sitivo di unificazione e di organizzazione del molteplice – in termini ricoeuriani, come *sintesi dell'eterogeneo* – ha la capacità di tradurre quel medesimo dolore, di per sé intraducibile, nell'unità di senso di uno spazio non soltanto delimitato e circoscritto, ma anche “archittonicamente” strutturato e “ritmicamente” scandito. La pensabilità del dolore, insomma, passa proprio attraverso la messa in atto di quell'istanza spazializzante, comprendente e configurante che si materializza in modo eminente nella costruzione del dispositivo drammatico, come segnatamente mostra la capacità che quest'ultimo ha di offrirsi allo spettatore come il luogo deputato in modo esemplare alla traduzione dell'immediato e dell'irrapresentabile (il non-senso del πάθος) nella mediatezza e nella rappresentabilità di una articolazione narrativa dotata di senso.

*Dall'altro lato*, nel momento stesso in cui la storia degli Atridi viene inglobata all'interno di una griglia narrativa archittonicamente strutturata (appunto secondo il modello aristotelico del μύθος, inteso come σύνθεσις τῶν πραγμάτων), il dolore che in essa viene prepotentemente alla luce finisce per subire un processo di trasfigurazione: diventa cioè la “cellula germinale”, ma potremmo anche dire il “terreno di coltura”, capace di *produrre dal suo stesso interno* – proprio nel senso etimologico del *pro-ducere*: nel senso, cioè, di un portarsi all'esterno dell'interno (dove l'esterno diventa il luogo dell'apparire e dell'esplicitarsi di una profondità implicita, inapparente, inespressa) – nuove prospettive di senso, nuove possibilità di configurazione dell'esistente: nuove possibilità, insomma, di articolazione dei modi e delle forme secondo i quali l'uomo può di volta in volta immaginare, progettare e re-inventare il senso del proprio essere-nel-mondo, del proprio “abitare” il mondo.

Da questo punto di vista, si può affermare che è precisamente la riarticolazione narrativa della storia degli Atridi,

la σύνθεσις τῶν πραγμάτων costruita da Eschilo con la sua trilogia, a portare in primo piano quella che potremmo definire un'istanza di *apertura alla possibilità del possibile*, da intendersi proprio come apertura ipotetico-progettuale all'indeterminatezza di un futuro (nel caso dell'*Oresteia*: il futuro della giovane democrazia ateniese) la cui costruzione, intersoggettivamente condivisibile, si rende "pensabile" e "immaginabile" proprio a partire dalla riconfigurazione del passato, dal suo riattraversamento, dalla ricomprensione cioè del già-vissuto (la catena di vicende terribili e sanguinose delle quali è stata teatro la città di Argo).

È quanto in particolare mostra, ancora una volta con la massima esemplarità, il finale delle *Eumenidi*: qui, non a caso, la fondazione del tribunale dell'Areopago da parte della dea Atena viene rappresentata da Eschilo come l'espressione di un vero e proprio passaggio dal non-senso al senso: come un passaggio cioè dal caos all'ordine, dall'indicibilità del πάθος alla dicibilità del μάθος. In questo modo, attraverso la mediatezza di quello schermo distanziante che è la rappresentazione – attraverso il *medium*, cioè, di quello spazio produttivamente "rielaborativo", e con ciò stesso carico di valenze trasformative, che è appunto la narrazione –, a realizzarsi è un autentico trascendimento del dato. Nella prospettiva delle *Eumenidi*, infatti, un tale trascendimento consiste appunto nel passaggio dalla barbarie alla civiltà, dalla natura alla cultura: dalla caoticità sfrenata della φύσις, in quanto dimensione che si pone ancora sotto il segno della confusività e dell'oscurità, alla quieta compostezza del νόμος, in quanto dimensione posta invece sotto il segno della chiarezza e della distinzione, dell'ordine e della trasparenza.

È proprio questa, allora, la "possibilità di senso" – fino a quel momento inedita e inaudita – verso la quale l'*Oresteia* fa segno: la possibilità di sostituire il nuovo diritto civico e democratico, imperniato sulla costruttività di quel κοινὸν

che è lo spazio comunitario-consensuale della discussione pubblica – lo spazio, dunque, della verifica, del confronto dialogico e dell’interrogazione: lo spazio deputato, cioè, all’interminabile messa in esercizio della facoltà di giudizio dell’uomo, in quanto facoltà innanzitutto discriminante e valutativa, critica e riflessiva – alla barbarie regressiva dell’arcaico “diritto del sangue”, fondato invece sulla cieca distruttività della vendetta: sulla ripetizione compulsiva di una logica omicida che trascende l’individuo, schiacciandolo deterministicamente nell’eterno ritorno di quel sempre-uguale che è la concatenazione ineluttabile di colpa-e-castigo. In questo modo, al passaggio dalla “natura” alla “cultura” corrisponde il passaggio da quell’unità ancora perfettamente omogenea che è la dimensione arcaica e privata del γένος, inteso come nesso familiare di consanguineità, a quello spazio invece tipicamente multiprospettico e pluridimensionale che è la πόλις, intesa come orizzonte pubblico nel quale a emergere, proprio in virtù del suo differenziarsi dall’unità ancora indivisa e indistinta del clan feudal-familiare, è l’irriducibile singolarità dell’individuo: la sua insostituibile unicità, la sua non-sussumibile particolarità, che reclama di essere riconosciuta in quanto tale<sup>24</sup>.

Non solo, ma a confermare il potenziale trasformativo implicito nella connessione “dolore-narrazione” (o “dolore-rappresentazione”), così come questa viene messa a fuoco paradigmaticamente nell’opera eschilea, è anche un altro elemento, che risulta di importanza cruciale per gettare luce sul rapporto che, al suo interno, si stabilisce tra πάθος e μάθος, tra dolore e sapere, e quindi – secondo la linea di indagine che qui si è scelto di seguire – tra “potenza del ne-

<sup>24</sup> Su questo punto, cfr. l’importante, e assai innovativa, lettura della forma-tragedia proposta da P. Judet de La Combe nel suo *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Bayard, Paris 2010.

gativo” e “possibilità del pensiero”. Il fatto è che, in Eschilo (ma non soltanto nella sua opera), alla rappresentazione della sofferenza – la sofferenza patita dall’eroe che agisce davanti ai nostri occhi all’interno di quel *medium* eminentemente relazionale, polifonico e multilivellare che è lo spazio scenico<sup>25</sup> – è sempre indissolubilmente congiunto l’emergere di una discontinuità, il trasparire cioè di un’istanza di differimento (rispetto alla semplice datità dell’esistente: rispetto all’ordine categoriale vigente nel mondo) che riesce in qualche modo a interrompere la rigida circolarità espressa dalla “necessità” dell’ordine mitico: dalla brutalità opprimente della sua inflessibile logica demonico-destinale.

È quanto mostrano, in particolare, le riflessioni che Paul Ricoeur sviluppa in quel suo fondamentale saggio che è *Finitude et culpabilité*, dove a giocare un ruolo teoreticamente cruciale è proprio la messa a fuoco del rapporto che, nell’orizzonte della tragedia attica, lega sofferenza e destino. All’interno dello spazio drammatico, osserva infatti Ricoeur, «la souffrance, ou mieux le souffrir comme acte, se découvre comme cette action liminale qui déjà se constitue en vis-à-vis du destin». In questo senso, Ricoeur può affermare che «c’est dans son sens de réponse, de riposte, de défi, que la souffrance commence d’être tragique et point seulement lyrique». Secondo Ricoeur, dunque, è esattamente l’«opacité du souffrir» a istituire, per l’eroe tragico capace di farsene carico responsabilmente, la possibilità di *pensare altrimenti* la propria relazione con il non-senso: con la potenza distruttiva di quello che lo stesso Ricoeur definisce come il «mystère d’iniquité du dieu méchant». Da questo punto di vista, se il dolore patito dall’eroe tragico è l’attestazione

<sup>25</sup> Spunti di approfondimento particolarmente fecondi, a questo proposito, si trovano in C. SEGAL, *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, trad. fr. par C. Malamoud et M.-P. Gruenais, La Découverte, Paris 1987.

di una volontà divina malvagia è perché un tale dolore si lascia esperire nella forma di una concatenazione destinale tanto inspiegabile quanto ineluttabile; ciò che in quel dolore viene a manifestazione, non a caso, è la stessa «culpabilité de l'être»: è il furore selvaggio dell'Erinni in quanto potenza demonica che trascende ogni possibilità di darne ragione facendo appello al λόγος, e che si traduce nella pervasività di una vera e propria «cruauté en chaîne»<sup>26</sup>. Con quest'ultima espressione, infatti, Ricœur allude al carattere insieme irrevocabile e logicamente inspiegabile di quella “necessità mitica” – il “giogo di Ἀνάγκη” evocato da Eschilo nel v. 218 dell'*Agamennone* – in nome della quale le colpe dei padri si trasmettono inesorabilmente di generazione in generazione, al di là di ogni responsabilità soggettiva ascrivibile ai singoli individui, con la conseguenza che i figli sono condannati a pagare il fio per una colpa che innanzitutto è imputabile non a loro in quanto individui, ma piuttosto alla loro stirpe, al loro γένος di appartenenza. Ciò è dovuto al fatto che quello mitico è un orizzonte all'interno del quale – come Walter Benjamin in particolare mette bene in rilievo – “carattere” e “destino”, ἦθος e δαίμων, sono dimensioni pienamente coincidenti; nel mito, infatti, la condanna e la punizione inflitte all'eroe *precedono* la sua colpa, nel senso che la sofferenza patita dall'eroe non può essere concepita come la conseguenza *logicamente motivata* di una sua pregressa colpa soggettiva che ne possa costituire la causa: «il destino», scrive a questo riguardo Benjamin, «appare [...] quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et culpabilité*, Éditions Points, Lonrai 2009, pp. 432-34, *passim*.

<sup>27</sup> W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995<sup>2</sup>, p. 35.

Ebbene, tenendo conto di queste preziose osservazioni di Benjamin, si può dire che quando Ricœur, riferendosi alla rappresentazione tragica del dolore e alla sua connessione con la sfera del destino, parla di una «culpabilité de l'être», allude precisamente a una dimensione ontologica nella quale “colpa” ed “esistenza” sono nozioni indistinguibili: a questo livello, infatti, la nozione di “destino” nomina quella potenza impersonale che, se per un verso assegna imponderabilmente a ciascuno “la sua parte” – la “porzione”, la “quota” che *necessariamente* gli spetta –, al di là di ogni possibile scelta autonomamente compiuta dal soggetto (il destino, cioè, concepito come *Μοῖρα*), per altro verso, altrettanto imperscrutabilmente, agisce come una forza demonica che “acceca” il soggetto (il destino, insomma, inteso come Ἄτη), travolgendolo e spingendolo verso la colpa, verso quella trasgressione del limite e della misura che la sapienza antica chiama ὄβρις. E tuttavia, è precisamente in un quadro così strutturato che la forma-tragedia fa irrompere sulla scena una discontinuità rispetto a quella logica mitico-destinale che pure essa ha il compito di portare a rappresentazione, ma dalla quale la tragedia stessa riesce appunto a prendere le distanze; il che, paradossalmente, avviene proprio nel momento in cui la tragedia ripete e riproduce il “così fu” del mito: l'identità del suo non-poter-non-essere, del suo essere-già-da-sempre. C'è dunque da chiedersi come, e in che senso, ciò possa accadere.

Su questo punto, l'analisi di Ricœur è decisamente illuminante. Il punto da tenere ben presente, in particolare, è il seguente: nel fare esperienza della sofferenza che gli è stata insondabilmente assegnata dal destino – osserva Ricœur – l'uomo sente di doversi costituire come una sorta di “contro-polo” («en contre-pôle»<sup>28</sup>), come una polarità

<sup>28</sup> P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2, cit., p. 434.

cioè opposta e insieme complementare rispetto a quell'infelicità che inspiegabilmente gli piomba addosso e che, con l'infrangere l'unità di senso della sua esperienza, per ciò stesso ne porta a manifestazione la fragilità ineluttabile, la finitezza non-redimibile. Ebbene, è proprio nel *riconoscere* la costitutiva fallibilità della sua azione che l'eroe tragico riesce a introdurre, nella cieca inesorabilità di quell'ordine mitico-destinale che pure lo condanna all'annientamento, un'istanza di differimento e di "liberazione" (Ricoeur utilizza, a questo proposito, la nozione di *délivrance*, da intendersi però come una liberazione non già *dal* tragico, ma piuttosto *nel* tragico).

Per l'eroe tragico, infatti, riconoscere nella propria sofferenza il "contro-polo" di una *relazione dialettica* della quale l'altro polo è costituito appunto dalla propria soggettività, significa fare esperienza di qualcosa che, a ben vedere, trascende il piano del destino: significa, in definitiva, prendere coscienza della propria *libertà* di contro alla *necessità* del destino. È precisamente il soffrire, allora, a dischiudere l'orizzonte di senso nel quale e per il quale l'eroe può leggere nel fallimento della propria azione, che pure è dovuto all'imporsi di una necessità trascendente, il luogo del rivelarsi di qualcosa che lo individualizza: a mostrarsi fallimentare, infatti, è proprio la *sua* azione, la *sua* condotta pratica. Del *suo* destino, e dell'immutabilità che lo qualifica, l'eroe tragico sente insomma di dover *rispondere*: se ne assume la responsabilità, se ne fa carico.

In questo senso, a far emergere il polo della libertà come "contro-polo" della necessità è innanzitutto la capacità dell'eroe di instaurare un *rapporto* con quell'altro da sé che è il dolore ingiustificabile inflitto dalla trascendenza del «*dieu méchant*»<sup>29</sup>: è la sua capacità di opporre all'ostilità

<sup>29</sup> Cfr., a questo proposito, l'intero sviluppo del capitolo di *Finitude et*

della potenza trascendente che lo annienta quella *sfida* che consiste nel reagire all'irruzione del non-senso attraverso la messa in gioco della propria soggettività; per l'eroe, dunque, reagire al non-senso significa riconoscere nella propria soggettività il termine che appunto è chiamato a "cor-rispondere" all'irruzione devastante di quel medesimo non-senso. Da questo punto di vista, uno dei tratti filosoficamente salienti ascrivibile alla forma-tragedia deve essere ravvisato proprio nella sua capacità di mettere in scena il *paradosso* di una necessità che, nella mobilità dello spazio drammatico, e precisamente in virtù del suo statuto dinamico e diveniente, appare indissolubilmente congiunta alla dimensione della libertà: facendo dell'inevitabile, ossia del destino, l'oggetto di una rappresentazione che *si dispiega nel tempo* – e all'interno della quale, dunque, quella stessa inevitabilità vale solo in relazione al soggetto che la subisce, ma che proprio nel subirla, e nel subirla come qualcosa che avviene nel tempo, testimonia la possibilità di una prospettiva di senso *differente* –, la tragedia riesce a far *apparire* contingente, vale a dire potenzialmente altro da sé, e con ciò stesso trascendibile, quello che invece si pone sotto il segno dell'inevitabile, sotto il segno cioè della necessità. Scrive infatti Ricoeur:

Sans la dialectique du destin et de la liberté il n'y aurait pas de tragédie; la tragédie demande d'une part [...] une transcendance hostile [...] et d'autre part le surgissement d'une liberté qui retarde l'accomplissement du destin, le fait hésiter et paraître contingent au sommet de la "crise", pour enfin le faire éclater dans un "dénouement" où son caractère fatal se découvre ultimément; [...] la liberté héroïque introduit, au coeur de l'inéluctable, un germe d'incertitude, un délai tem-

*culpabilité* intitolato appunto "Le dieu méchant et la vision 'tragique' de l'existence" (pp. 423-44).

porel, grâce à quoi il y a un “drame”, c’est à dire une action qui se déroule sous l’apparence d’une destinée incertaine<sup>30</sup>.

Se la tragedia quindi è in grado di aprire alla possibilità del possibile – se è in grado, cioè, di interrompere il *continuum* espresso dalla logica destinale<sup>31</sup> –, è perché al suo interno l’uomo e la sofferenza, non che fronteggiarsi come due entità ontologicamente pre-costituite e chiuse in se stesse, come due “stati di cose” già sussistenti in sé e per sé, piuttosto *si costituiscono reciprocamente*, nel senso che la loro consistenza ontologica dipende proprio dall’istituirsi della “relazione di significato” entro la quale e per la quale soltanto i due termini in gioco giungono a intelligibilità. Uomo e sofferenza, insomma, sono quello che sono solo in virtù del loro essere *l’uno per l’altra, l’uno in rapporto all’altra, l’uno in funzione dell’altra*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 433.

<sup>31</sup> Sulla capacità della tragedia di interrompere, *in qualche modo*, la perfetta circolarità del mito, restano decisive le riflessioni che Walter Benjamin sviluppa non solo nel già citato saggio su *Destino e carattere*, ma anche nel primo capitolo della sua fondamentale opera dedicata al *Dramma barocco tedesco* (trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999: cfr. in particolare pp. 81-85). Il fatto è che, secondo Benjamin, «non è col diritto, ma nella tragedia, che il capo del genio si è sollevato per la prima volta dalla nebbia della colpa, poiché nella tragedia il destino demonico è infranto» (W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, cit., p. 34). Per una lettura estremamente fine e penetrante del Benjamin interprete della tragedia e del nesso mito-tragedia, cfr. V. VITIELLO, *La voce riflessa. Logica ed etica della contraddizione*, Lanfranchi, Milano 1994, in particolare il cap. III della prima parte “Dalla *Tragödie* al *Trauerspiel*”. Walter Benjamin e il linguaggio della modernità” (pp. 77-99). Ma, sempre a proposito del nesso mito-tragedia, con particolare riferimento alla capacità della tragedia di porsi al di là dell’ordine mitico, cfr. anche le importanti considerazioni di TH.W. ADORNO, *L’idea della storia naturale*, in *Id.*, *L’attualità della filosofia. Tesi all’origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano 2009, pp. 59-80. Qui, infatti, Adorno mette bene in evidenza come sia proprio la tragedia ad annunciare, sia pure *negativamente*, la «possibilità di andare oltre» quella «connessione naturale» che è appunto l’irretimento del soggetto nella necessità del mito (ivi, p. 77).

Ebbene, se è proprio all'interno del dramma che "uomo" e "sofferenza" si co-costituiscono come il polo e il contro-polo di una tensione dialettica necessariamente irrisolta, è perché a istituire la possibilità di pensare la relazione tra queste due opposte polarità, in quanto relazione dotata appunto di senso, è precisamente l'emergere dello *spazio rappresentativo*. Quello che emerge, allora, è la peculiare forza catartico-emancipativa ascrivibile all'arte tragica, alla tragedia cioè in quanto rappresentazione, da intendersi qui come autorispecchiamento del dolore nello schermo distanziante e trasfigurante di una finzione che, nel mettere in scena il  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , per un verso lo riattiva e per altro verso ne sospende l'immediatezza, liberando così dal terrore che la sua forza annichilente non smette di suscitare. A realizzarsi, così, è una *délivrance*, una liberazione appunto, resa possibile proprio da quella che Ricoeur definisce la «transposition esthétique de la crainte et de la pitié par la vertu du mythe tragique devenu poésie et par la grâce d'une extase de spectacle»<sup>32</sup>.

In virtù del suo originario istituirsi, infatti, come spazio non soltanto eminentemente ermeneutico ma anche eminentemente metaforico, simbolico e "ludico-immaginario" – come il luogo cioè di una indefinita, e virtualmente interminabile, apertura alla possibile re-invenzione, traslazione, disseminazione e proliferazione del significato<sup>33</sup> – il dramma

<sup>32</sup> P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, 2, cit., p. 444.

<sup>33</sup> E questo con la consapevolezza che il "significato" del quale la tragedia esibisce l'interminabile trasformabilità è costituito, innanzitutto, da quel patrimonio pluristratificato di contenuti simbolici e di esperienze storico-culturali sedimentati nella memoria che è la tradizione mitica: una tradizione, quella appunto espressa dal mito, che la tragedia attica non a caso riattualizza e *insieme* rielabora, nel senso che ne offre una rappresentazione che è insieme una *ricomprensione*. Nella tragedia, insomma, il mito si configura come una dimensione fondamentalmente duplice e ambivalente: si tratta, infatti, di un dato che per un verso si ripete identico a se stesso e che per altro verso, nel farsi oggetto di una messa in questione – di una interrogazione, cioè, autenticamente critica – riemerge e ritorna,

mette in scena esattamente questo: il *processo* attraverso il quale l'indicibilità-infigurabilità del πάθος accede, sia pure solo limitatamente e contingentemente, a quella sfera della dicibilità e della raffigurabilità, che è l'ordine di senso mimetico-finzionale istituito appunto dalla "forma", dalla forza configurante e insieme depotenziante dell'εἶδος apollineo. Sotto questo profilo, ciò che il dramma porta a rappresentazione è il processo attraverso il quale l'incomprensibilità del dolore diventa per noi suscettibile di una qualche forma di comprensione, nel senso che si lascia in qualche modo elaborare e mediare, metabolizzare e riconfigurare dal *lavoro del pensiero*.

Tutto questo, a ben vedere, risulta già inscritto – sia pure implicitamente – nella fitta tessitura semantica dell'Inno a Zeus. Qui, infatti, quello che il Coro solennemente proclama è l'esigenza di convertire l'irrapresentabile eccedenza del dolore (l'ἄγχος: il peso angoscioso del πάθος) nella rappresentabilità di una qualche mediazione "comprendente" (l'istanza appunto del μάθος, del φρονεῖν, del σωφρονεῖν): una mediazione, e dunque un pensiero, che sia capace di riconoscere nella densità di quello stesso dolore, nella sua opaca compattezza ancora priva di forma, uno spessore di senso, e di conseguenza un'apertura all'ulteriorità del possibile, un'istanza cioè di oltrepassamento del dato (proprio di questo, come abbiamo visto, è immagine la figura infigurabile di Zeus). Volendo tradurre tutto ciò nella terminologia psicanalitica utilizzata Wilfred R. Bion, si potrebbe anche

sì, ma proprio nel segno della differenza, della problematicità e della contraddizione. A questo proposito, cfr. le acute e stimolanti osservazioni di S. GIVONE, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1988 e Id., *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari 1992. Più in generale, sul carattere sempre "in via di rielaborazione" del mito, restano fondamentali le riflessioni di H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, a cura di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991.

dire che la rappresentazione tragica del dolore si costituisce come una sorta di equivalente, o di messa in scena esemplare, di quel processo di conversione degli *elementi beta* (le esperienze dolorose nel loro presentarsi come sensazioni ed emozioni ancora “non pensate”) negli *elementi alfa* (da intendersi invece come risultato di una *elaborazione* che rende “pensabili”, e con ciò stesso modificabili, quelle stesse esperienze emotive) che l’uomo è chiamato a compiere per “digerire” e “metabolizzare” il non-senso del  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ , la sua cieca inseità, dischiudendo così la possibilità della sua trasformazione in *qualcosa d’altro*, qualcosa cioè che il soggetto può utilizzare costruttivamente<sup>34</sup>.

In questo quadro, allora, a risultare decisivo è quello che potremmo definire il passaggio – passaggio che la tragedia non soltanto rende possibile, ma che contribuisce anche potentemente a promuovere e a favorire, sollecitandolo sempre e di nuovo – dalla dimensione (ancora non-pensata, ancora non-metabolizzata) del *dolore* alla dimensione (già, in qualche modo, “pensante”, “riflessa” e “comprendente”) della *sofferenza*. Prima di essere incluso, infatti, nel dinamismo rigenerante e trasfigurante di quella nuova relazione metaforico-immaginativa che si istituisce appunto attraverso la mediazione narrativa, il dolore si configura – per il soggetto che lo patisce – come qualcosa di assolutamente insopportabile, come qualcosa cioè di invivibile e di incontenibile. Si tratta, cioè, di una dimensione che si qualifica innanzitutto per il suo impatto “traumatizzante”, da intendersi in senso etimologico: per quei suoi tratti cioè di intrusività e di pervasività che, nel disintegrare la continuità dell’io, danno luogo a un autentico processo di destrutturazione, di disarticolazione e di frantumazione del senso. A questo

<sup>34</sup> Cfr. W.R. BION, *Apprendere dall’esperienza*, trad. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, Armando, Roma 1972.

livello, insomma, quello che di colpo irrompe e deflagra nel “teatro” dell’interiorità è un non-senso che le strutture percettivo-cognitive del soggetto non sono in grado di pensare, e con ciò stesso di elaborare: un non-senso nel cui gorgo il soggetto si sente paralizzato, compresso, schiacciato.

*Pensare il dolore*, invece, significa innanzitutto tradurre e riarticolare quello stesso dolore nella significatività di una tessitura narrativa capace di conferirgli, per quanto è possibile, *forma, figura e immagine*<sup>35</sup>. A rendere infatti possibile quella che potremmo chiamare una vera e propria conversione della “contorsione” in “costruzione”<sup>36</sup> è precisamente la capacità umana di *mediare l’immediato*: la capacità cioè di trasvalutare nella determinatezza *apollinea* dell’immagine quell’irrappresentabile indeterminatezza del *πάθος*, quell’infigurabile eccedenza del dolore, che costituisce – per dirla in termini nietzscheani – il fondo *dionisiaco* (la profondità implicita, il sostrato oscuro) di ogni nostra possibile rappresentazione determinata.

<sup>35</sup> T. CANCRINI, *Un tempo per il dolore. Eros, dolore e colpa*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, in part. pp. 123-40. Importanti spunti di analisi e di approfondimento, in questo senso, vengono offerti da M. KLEIN, *Alcune riflessioni sull’Orestide* (1963), in ID., *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Martinelli, Firenze 1972.

<sup>36</sup> Su questo, cfr. le ricche e stimolanti osservazioni che G. DIDI-HUBERMAN propone nel suo saggio *Conoscenza par fusées. Warburg e Binswanger*, in C. CIERI VIA, P. MONTANI (a cura di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, pp. 249-76. Qui, infatti, la “scienza senza nome” di Aby Warburg viene qualificata, con esplicito riferimento proprio all’*Agamennone* di Eschilo, come l’espressione di una vera e propria «scienza tragica»: «votata a ciò che egli [Warburg] definiva “regione dell’eterna inquietudine” (*Region der ewigen Unruhe*), questa scienza corrispondeva esattamente alla formula di Eschilo, a quel *πάθει μάθος* che suggerisce la “conoscenza per via d’esperienza”»: si tratta infatti di una conoscenza capace di tradurre la «contorsione», intendendo con ciò il momento dionisiaco della *μάνια*, e quindi in termini eschilei il *πάθος*, in «costruzione», intendendo con ciò invece il momento apollineo della *σοφία*, e quindi il *λόγος* in quanto *μάθος* (cfr. ivi, pp. 249 e 263).

Così, se è vero che ogni nostra rappresentazione è sempre “*Dioniso interpretato da Apollo*”, è anche vero che, rispetto all’infigurabilità del *πάθος* dionisiaco, l’atto del raccontare, proprio in quanto espressione del tentativo di dare (*un*) ordine al caos e (*una*) forma all’informe, costituisce per l’uomo una formidabile strategia adattiva di “esonero” e di “compensazione” nei confronti del non-senso della realtà. Si tratta infatti di una strategia – insieme difensiva e creativa, protettiva e inventiva – la cui messa in atto permette all’uomo di emanciparsi, in modi e forme sempre contingenti e sempre revocabili, da quello che Hans Blumenberg ha definito l’“assolutismo della realtà”, da intendersi in primo luogo come attestazione della nostra limitatezza ontologica: come espressione, cioè, di quella radicale condizione di *insecuritas*, di quella condizione insomma di ineluttabile fragilità e difettività (in termini gehleniani: l’idea della condizione umana come *Mangelwesen*: come qualcosa cioè di costitutivamente “manchevole” e “carente”), con la quale il soggetto non può non sentire di doversi confrontare, sempre e di nuovo, nel tentativo di ricondurre entro la sfera rassicurante del “familiare” un mondo che non cessa di esibire la propria irrimediabile estraneità, la propria riottosità e refrattarietà insomma alle griglie interpretative con le quali l’uomo stesso tenta via via di darne ragione<sup>37</sup>.

A questo livello, allora, è proprio la dimensione del narrare (e più in genere del “rappresentare”) a giocare un ruolo filosoficamente decisivo: alla narrazione infatti è ascrivibile, paradigmaticamente, la capacità di rendere in qualche modo pensabile l’impensabilità di quel *πάθος* che, in quanto tale, nella sua assoluta incomprendibilità e nella sua perva-

<sup>37</sup> Sul tema – già sviluppato, per molti versi, da Odo Marquard – della narrazione come “esonero” e come “compensazione”, cfr. ora l’importante volume di M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

sività ancora inelaborata, tende invece a destrutturare la mente, minacciandone l'integrità e la coesione. Come osserva Tonia Cancrini infatti, «riuscire a portare la colpa nel tempo e nello spazio», riuscire cioè a “dispiegarla” narrativamente nella costruttività di una relazione autenticamente “comprendente”, «è un modo per affrontarla»<sup>38</sup>. Da questo punto di vista, *narrare* il dolore e *affrontarlo* fanno tutt'uno.

Resta comunque il fatto che, come Fabrizio Desideri mette acutamente in evidenza, è proprio nel dolore che «giunge a manifestarsi [...] la potenza dell'oggettività». Da questo punto di vista, potremmo anzi dire che è proprio il dolore a testimoniare sensibilmente quella che Adorno definisce l'“eccedenza dell'oggetto” (*Überschuss des Objekts*), alludendo con ciò a quella insopprimibile *resistenza* che il concreto non cessa di opporre all'astratto, vale a dire alla presa del concetto: a ogni sua possibile inclusione, cioè, nel quadro categoriale del λόγος. Il fatto è che, nell'imprevedibilità del suo accadere, nella violenza cioè del suo irrompere come assoluta alterità, il dolore si impone al soggetto come un «nodo ostinato che», scrive Fabrizio Desideri, «riposa in se stesso ed in ciò ha il proprio principio»: il dolore, insomma, come ferita penetrante, come colpo inferto al soggetto dall'esterno, come dimensione che tirannicamente «afferra la facoltà rappresentativa» del soggetto, mostrando il suo «volto mostruoso, policranico (tifonico)». Ma, fa notare ancora Desideri, «il peso [del dolore] e colui che lo sopporta (che lo soffre) non significano lo stesso»<sup>39</sup>: dolore e sofferenza, cioè, sono dimensioni che, a ben vedere, *non* sono totalmente coincidenti.

<sup>38</sup> T. CANCRINI, *Un tempo per il dolore*, cit., p. 110.

<sup>39</sup> Cfr. F. DESIDERI, *Algos. Il dolore del senso e la radice del bene*, in ID., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano 2013, pp. 109-118 (cit. pp. 110-11).

Questo riconoscimento della non-equivalenza di “dolore” e “sofferenza” ci aiuta a capire meglio il senso di quel *πάθει μάθος* eschileo al quale, non a caso, lo stesso Desideri fa riferimento nel suo saggio. Nel contesto dell’Inno a Zeus, infatti, ciò che la formula *πάθει μάθος* esprime è proprio il passaggio dall’*oggettività* del dolore alla *soggettività* di una sofferenza che, come tale, presuppone la messa in atto, da parte dell’uomo, di una strategia di contenimento e di depotenziamento del dolore che è, insieme, una strategia di distanziamento dall’immediatezza extra-rappresentativa del puro *πάθος*: a essere evocata dal Coro, insomma, è la forza metabolico-trasformativa di quel lavoro insieme configurante e depotenziante attraverso il quale il soggetto, nel *comprendere il senso* del proprio dolore, può affrontare la sua titanica “smisuratezza”, conferendole, *per quanto è possibile*, una «misura» (un *μέτρον*, un *modus*)<sup>40</sup>. È nel dischiudersi allora di una tale possibilità di comprensione – la possibilità, cioè, di “afferrare il senso” del dolore – che, scrive Desideri, «si intravede la possibilità stessa del bene, il senso della sua nascita paradossale»<sup>41</sup>.

In questa prospettiva, si può dire che alla tirannica (e potenzialmente annientante) *oggettività* del dolore, alla «ostinata inseità»<sup>42</sup> del puro *πάθος*, la saggezza del limite evocata da Eschilo – il *σωφρονεῖν* espresso da un *μάθος* che “sa” riconoscere nel *πάθος* per un verso il suo orizzonte di provenienza e, per altro verso, il suo limite immanente inoltrepassabile – riesce a opporre un’istanza creativa e costruttiva di trascendimento del dato, nella quale a giocare un ruolo decisivo è proprio l’intreccio indissolubile che viene produttivamente a instaurarsi tra la dimensione emo-

<sup>40</sup> Cfr. ivi, pp. 113, 118.

<sup>41</sup> Ivi, p. 118.

<sup>42</sup> Ivi, p. 114.

tivo-affettiva (a dominante “dionisiaca”) di quella medesima “saggezza” e la sua dimensione invece riflessivo-cognitiva (a dominante “apollinea”).

In questo quadro, ciò che il motivo eschileo del *πάθει μᾶθος* porta alla parola, ciò che anzi mostra per così dire “a vista”, è precisamente la possibilità di convertire l’assoluta indicibilità del dolore nella prospettiva già in qualche misura comprendente e riflettente di una sofferenza che il soggetto è costretto, sì, a patire ma che, proprio per questo, essendo percepita dall’uomo come qualcosa che direttamente *lo riguarda* appunto in quanto “soggetto”, può essere riconosciuta come il “contro-polo” di una relazione di senso qualitativamente inedita, capace cioè di introdurre nella continuità dell’esistente un’istanza di innovazione, un’istanza di apertura alla possibilità del possibile: è quanto Ricœur – in quell’importante passo, tratto da *Finitude et culpabilité*, al quale si è fatto prima riferimento – traduce nelle nozioni di “ritardo” e di “dilazione” (l’“esitazione”, il “germe di incertezza” che l’azione drammatica introduce rispetto all’incontrovertibilità del destino).

Riconfigurata e rivissuta dunque *come* sofferenza, l’oggettività del dolore può essere in qualche modo integrata nell’orizzonte di senso del comprendere: può diventare il termine di una relazione produttivamente dialettica – una relazione, cioè, dinamicamente e costruttivamente aperta alla liberazione di quel possibile che il dato custodisce implicitamente al suo interno – di cui l’altro termine è costituito, appunto, dal soggetto che non soltanto patisce quel dolore ma che appunto *sa* di esserne affetto, nel senso che riesce a *entrare in relazione* con la sua irriducibile alterità, con la sua inquietante estraneità. A istituirsi, così, è una relazione simbolicamente densa e produttivamente tensiva – la relazione che si stabilisce non soltanto tra l’oggettività del dolore e la soggettività della sofferenza, ma anche tra

l'irrepresentabilità del πάθος e la rappresentabilità del μάθος; tra l'opaca immediatezza dell'αἴσθησις e la trasparenza-mediatezza della θεωρία – la cui attivazione, virtualmente infinita, non smette di provocare e convocare il pensiero del soggetto, mobilitandolo nella sua interezza e, per ciò stesso, vivificandolo.

Ebbene, è precisamente nell'incessante riconfigurazione di quella relazione che il soggetto si sente stimolato e sollecitato a “rimettere alla prova” la propria capacità di comprendere l'incomprensibile: la propria capacità di pensare l'impensabile, di farsi cioè rappresentazioni dell'irrepresentabile. Per il soggetto, allora, fare esperienza del dolore significa saggiare la propria capacità di riarticolare, via via rimodulandolo proprio nell'urto con quel dolore, l'orizzonte di senso del proprio ἦθος; l'orizzonte all'interno del quale l'uomo è chiamato a ridefinire di volta in volta i criteri orientativi delle proprie scelte, nel tentativo di rendere il più possibile fecondo e vantaggioso l'orientamento qualitativo via via impresso al suo *modo* di abitare e frequentare il mondo.

Si può quindi affermare che l'opacità del πάθος, in quanto opacità di un soffrire alla quale il pensiero è incessantemente chiamato a conferire quella che potremmo definire una “misura comprendente”, si configura come una dimensione capace di sollecitare interminabilmente l'espansione innovativa delle nostre capacità immaginative, riflessive e cognitive: nel fare esperienza del dolore, infatti, l'uomo si riconosce già da sempre sospeso e oscillante sull'orlo di quel “bilico” che è la soglia che contemporaneamente divide e unisce πάθος e μάθος, senso e non-senso, αἴσθησις e θεωρία, coinvolgimento e distanziamento. Ed è appunto all'inesauribile ricchezza di senso di quella “soglia”, e alla sua immanente paradossalità, che il Coro dei vecchi Argivi, a ben vedere, allude. Nel contesto dell'Inno a Zeus, infatti,

a essere posta in primo piano – come abbiamo visto – è precisamente la capacità umana di avvertire il potenziale di senso *implicito* nell’urto improvviso e destabilizzante di quel *πάθος* che sempre e di nuovo afferra, invade e disorienta il soggetto: nella consapevolezza della sempre rinnovata convertibilità del *πάθος* (la potenza del negativo) in *μάθος* (la possibilità del pensiero), a mostrarsi è l’insuperabile paradosso di quel rapporto di “identità *nella* differenza” e insieme di “differenza *nella* identità” che è il rapporto sussistente tra la determinatezza dell’esistente, nella sua identità con se stesso (il dato, il finito, l’immanenza), e l’indeterminatezza del possibile (l’altro *del* dato, l’infinito, la trascendenza), nella sua irriducibilità all’identico.

Da questo punto di vista, parlare di un *μάθος* che riconosce nel *πάθος* la sua genesi e insieme il suo inesauribile terreno di coltura – parlare, insomma, di un’istanza di senso che presuppone il non-senso quale sua interna condizione di possibilità – significa porre l’accento sul fatto che la nostra esperienza, proprio in virtù della sua costitutiva apertura alla trascendenza del possibile, non è mai completamente appiattita e schiacciata sulla bruta immediatezza del dato: a qualificarla, piuttosto, è quella capacità di sospendere la propria dipendenza dall’immediatezza del determinato – dall’immediatezza di ciò che è via via fattualmente esperibile – che l’Inno a Zeus traduce, come abbiamo visto, nel riconoscimento della trascendenza di Zeus, nel riconoscimento cioè della sua inassimilabile alterità.

In questa prospettiva, si può dire che la “saggezza del limite” tematizzata (e insieme testimoniata sensibilmente) dall’Inno a Zeus costituisce, in qualche modo, l’esibizione esemplare di una modalità di sperimentazione e di elaborazione dell’esperienza che, nella sua strutturale apertura alla possibilità del possibile, *fa propriamente uomo l’uomo*. È precisamente in questa apertura alla ulteriorità del possibile,

infatti, che si deve ravvisare uno dei tratti ontologicamente ed epistemologicamente essenziali dell'ἦθος umano, intendendo con ciò l'insieme dei modi e delle forme attraverso i quali l'uomo, di volta in volta, sente di dover costruire la sensatezza del proprio essere-nel-mondo, *sapendo* – ecco, dunque, in cosa innanzitutto consiste quella “saggezza del limite”: quella che abbiamo definito, non a caso, una *docta ignorantia* – di doverla sempre e di nuovo riconquistare nel momento stesso in cui la perde, e insieme di non poterla non perdere nel momento stesso in cui la riconquista. È verso questa consapevolezza, allora, che il Coro dei vecchi Argivi, nella parodo dell'*Agamennone*, sembra *fare segno*: è in questa direzione che la sua voce, dionisiaca non meno che apollinea, invita ancora a riflettere e a interrogarci.

#### BIBLIOGRAFIA

- TH.W. ADORNO, *L'idea della storia naturale*, in ID., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, a cura di M. Farina, Mimesis, Milano 2009, pp. 59-80.
- W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995<sup>2</sup>, pp. 31-38.
- *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.
- W.R. BION, *Apprendere dall'esperienza*, trad. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, Armando, Roma 1972.
- H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, trad. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991.
- K.H. BOHRER, *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, trad. fr. par O. Mannoni, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2000.
- J. BOLLACK, *Agamemnon 1. Deuxième partie*, in J. BOLLACK, P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, Cahiers de Philologie, Centre de Recherche Philologique de

- l'Université de Lille III, vol. 7, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Arras 1981.
- T. CANCRINI, *Un tempo per il dolore. Eros, dolore e colpa*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- F. DESIDERI, *Algos. Il dolore del senso e la radice del bene*, in ID., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano 2013, pp. 109-18.
- *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Conoscenza par fusées. Warburg e Binswanger*, in C. CIERI VIA, P. MONTANI (a cura di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, pp. 249-76.
- G. DI GIACOMO, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- C. DIANO, *Teodicea e poetica nella tragedia attica*, in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1968.
- V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997.
- V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino 1978.
- ESCHILO, *Agamennone*, in ID., *Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Rizzoli, Milano 1997.
- H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.
- E. GARRONI, *Comprendere e narrare*, in ID., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 175-97.
- *Dissonanzen Quartett. Una storia*, Pratiche, Parma 1990.
- *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non-speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- S. GIVONE, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano 1988.
- *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- P. JUDET DE LA COMBE, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Bayard, Paris 2010.
- M. KLEIN, *Alcune riflessioni sull'Orestide* (1963), in ID., *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Martinelli, Firenze 1972.

- N. LORAUX, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2001.
- S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986.
- L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 2000<sup>2</sup>.
- P. RICŒUR, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Éditions Points, Lonrai 2009.
- *Tempo e racconto*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986.
- C. SEGAL, *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, trad. par C. Malamoud et M.-P. Gruenais, La Découverte, Paris 1987.
- E. SEVERINO, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano 1989.
- M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Einaudi, Torino 1955.
- A. VALENTINI, *Alle origini della rappresentazione. La tragedia in Aristotele e Nietzsche*, Alboversorio, Milano 2009.
- *La tragedia come forma del possibile. Riflessioni sulla poetica di Eschilo*, Mimesis, Milano 2013.
- S. VELOTTI, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- V. VITIELLO, *La voce riflessa. Logica ed etica della contraddizione*, Lanfranchi, Milano 1994.

**WWW.FILOSOFIA.IT**  
**ISSN 1722-9782**