

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

Ernesto Grassi

**Il dramma della metafora**  
**Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio**

a cura di  
Massimo Marassi

L'OFFICINA TIPOGRAFICA

In questa collana vengono pubblicati i risultati di ricerche, seminari, convegni o corsi di lezioni su momenti e problemi della storia del pensiero promossi dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

Momenti e problemi della storia del pensiero

4



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

Ernesto Grassi

**Il dramma della metafora**  
**Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio**

a cura di  
Massimo Marassi

L'OFFICINA TIPOGRAFICA



... Summer and winter, and pleasure and pain,  
And everything everywhere in God's reign,  
They end, and anon they begin again:  
Wane and wax, wax and wane:  
Over and over and over amain,  
End, ever end, and begin again –  
End, ever end, and forever and ever begin again!...  
... Since light and shade are equal set,  
And all revolves, nor more ye know;  
Ah, why should tears the pale cheek fret  
For aught that waneth here below.  
Let go, let go!

H. MELVILLE, *The lake*





## Introduzione

### I.

Come introduzione alla problematica della preminenza del pensare e parlare metaforico è necessario riprendere l'interpretazione, non sufficientemente approfondita finora, di un frammento di Hölderlin della fine del Settecento: *Il divenire nel trapassare*.

Il testo di Hölderlin – poco comprensibile di primo acchito – andrebbe letto nell'ambito della filosofia del romanticismo che ha in Germania il suo inizio con la *Metacritica del purismo della ragione* (1784) di Hamann e con il famoso scritto di Novalis *Monolog* del 1798.

Non vogliamo qui riferirci a un problema storico ma partire dal frammento di Hölderlin come introduzione al problema riguardante la struttura e la preminenza del pensiero e del linguaggio metaforico su quello razionale, logico. È questo il tema della nostra ricerca sul dramma della metafora.

Il problema del « divenire nel trapassare » contribuisce nel nostro contesto non tanto e solo ad approfondire il pensiero di Hölderlin – e con ciò a chiarire il presupposto teorico del significato del romanticismo di fronte all'idealismo tedesco hegeliano – ma anzitutto a identificare l'attività metafo-

rica, poetica, come esperienza originaria, indeducibile della nostra esistenza. Per questo, prendo le mosse da questo testo servendomi della perfetta traduzione di Gigliola Pasquinelli <sup>1</sup>.

Qual è il significato di questo frammento? Esso inizia in modo per noi desueto, obbligandoci fin dagli inizi a interpretare metaforicamente i termini dai quali il nostro autore parte per le sue riflessioni: « La patria che declina, natura e uomini, in quanto essi sono in una particolare azione reciproca, costituiscono un mondo particolare divenuto ideale, una connessione delle cose, e si dissolvono perché da loro e dalla generazione sopravvivente e dalle forze sopravvivenenti della natura – che sono l'altro principio reale – si formi un mondo nuovo, una nuova azione reciproca anch'essa particolare, così come quel declino è derivato da un mondo puro ma particolare » <sup>2</sup>.

Qual è il problema al quale il nostro autore vuole rifarsi con queste prime e complicate indicazioni?

Anzitutto va rilevato che qui ne va del sussistere e scomparire di mondi, della « connessione delle cose », del loro dissolversi. Tale problema non è una riflessione metafisica tradizionale sulla struttura dell'essere degli enti e sulla sua identificazione logica. Il problema è il divenire, il mutarsi, la metamorfosi di tutto, la trasformazione originaria di ciò che appare (*phainesthai*): in questo ambito esistiamo, viviamo.

Per Hölderlin è fondamentale il problema della patria, della natura degli uomini che declinano e che

<sup>1</sup> F. Hölderlin, *Scritti sulla poesia e frammenti*, Boringhieri, Torino 1958.

<sup>2</sup> F. Hölderlin, *Das Werden im Vergeben*, in *Werke und Briefe*, a cura di G. Beißner u. J. Schmidt, Insel, Frankfurt am Main 1969, Bd. II, p. 641; tr. it. cit., p. 95.

si rifanno mondi nuovi, ricorrendo a questa esperienza del divenire.

È caratteristico che il nostro autore non offra indicazioni concrete – come egli si esprime – sulla « generazione sopravvivente » e sulle « forze sopravvivenenti della natura ». Le significazioni indicative corrispondenti a ciò che appare nei vari mondi, il senso differente degli enti, non interessano Hölderlin, non vengono specificati: è solo sottolineato il divenire, il mutarsi dei nostri mondi.

Il problema di Hölderlin riguarda dunque il continuo « formarsi di mondi nuovi » e non l'identificazione ontologica della loro realtà momentanea. Il problema fondamentale che il nostro autore offre alla riflessione è il problema del fluire, del *phyein*, della continua metamorfosi del reale: una fenomenologia del divenire, della metafora della realtà.

Già nelle formulazioni immediatamente seguenti del nostro testo si impone la presenza di temi essenziali. Ascoltiamo le tesi categoriche di Hölderlin: « Giacché il mondo di tutti i mondi, il tutto in tutti, si rappresenta soltanto in ogni tempo o nel momento, ovvero – piú geneticamente – nel divenire del momento... questo declino e inizio è, come il linguaggio, espressione, segno, rappresentazione di una totalità vivente ma particolare »<sup>3</sup>.

È dunque enunciata innanzitutto la tesi dell'esperienza di un Tutto, di un Uno (*hén*) che è alla base della manifestazione del moteplice, del distinto, che viene identificato in funzione dell'urgere del « momento ».

Essere e tempo sono identificati nell'urgere della metamorfosi, del *metaphérein*. A sua volta il tempo non è inteso come *chrónos* fuggente, ma

<sup>3</sup> *Ibid.*

come *aión*, come un tutto, come un uno che sussiste, che urge costantemente nel diverso, nel molteplice differente e che a sua volta – secondo il nostro testo – si palesa come un linguaggio, cioè come conferimento di senso all'apparire. La formulazione di Hölderlin a questo riguardo è categorica, inequivocabile: « e questo declino e inizio è, come il linguaggio, espressione, segno, rappresentazione di una totalità vivente ma particolare »<sup>4</sup>.

Dunque si tratta dell'esperienza vissuta e continua di ciò che incalza, raggruppa, lega qui e ora, in un *kairós* – tempo debito – in un istante che svela il « mondo di tutti i mondi », il « tutto in tutti », nei suoi vari significati.

Rendendoci coscienti dell'estensione di questa affermazione – cioè del principio di cui parla Hölderlin – dobbiamo riconoscere che il divenire dei mondi nel loro significato metamorfico e metaforico non avviene mai fuori del tempo, fuori della storia, in un mondo platonico iperuranio.

Essere, il manifestarsi, e tempo, l'urgere del diverso, vengono da Hölderlin collegati sin dal principio con il problema del linguaggio, poi con quello del bello e dell'arte, col dare significati a ciò che appare. Solo nella vita come attuazione della metafora si rivela il fondamento del significato, di ciò che appare nell'esistenza.

Ricordiamo che nell'*Iperione* (volume primo, libro secondo) Hölderlin afferma categoricamente che la tesi di Eraclito circa « l'uno distinto in se stesso » deve venire identificata con l'essenza della bellezza e che – prima che si rinvenisse ciò – non si poteva avere filosofia.

Il linguaggio non è espressione assoluta, fissa

<sup>4</sup> *Ibid.*

– concepita secondo la preminenza della logica, dell'astrazione tradizionale – ma l'imporsi dell'espressione nella storicità, nel divenire metamorfico e metaforico dei mondi.

Hölderlin propone la nuova tesi del romanticismo tedesco, contro l'astrazione della dialettica razionale dell'idealismo hegeliano, quale radice ed essenza del linguaggio: esistere non è metaforizzare gli enti sensibili nel loro apparire, ma riportare il loro significato all'uno.

In questo processo, nel trapassare del divenire, si manifesta l'attualità costante del patire in base a due momenti essenziali. In primo luogo, il superamento del dolore come sofferenza della dissoluzione delle metafore dei singoli mondi nel loro divenire. Di qui la sua tesi dell'« assoluta originalità di ogni linguaggio autenticamente tragico, la perenne creatività »<sup>5</sup>. In secondo luogo, l'esperienza del « nascere dell'individuale dall'infinito e il nascere del finitamente infinito o individualmente eterno da ambedue, il comprendere e vivificare non ciò che è diventato incomprendibile, funesto, bensì ciò che nella dissoluzione è incomprendibile e funesto, il conflitto, la morte stessa, mediante ciò che è armonico, comprensibile, vivo. Qui non si esprime il primo, grezzo dolore della dissoluzione »<sup>6</sup>.

Hölderlin distingue radicalmente tra la identificazione logica degli enti nel loro significato astratto dal tempo, strappati dall'unità originaria, e l'imporsi di sempre differenti possibilità di significati nelle varie situazioni temporali. Ecco l'affermazione categorica di Hölderlin: « in ciò che passa è predominante la possibilità di tutte le relazioni, sebbene se

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 642; tr. it. cit., p. 96.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 642; tr. it. cit., pp. 96-97.

ne possa ricavare e attingere quella particolare, sicché dall'infinità scaturisce l'effetto finito »<sup>7</sup>.

Se l'arte è un metaforizzare la sofferenza, la passione dell'uno, l'esperienza della sempre nuova metamorfosi dei significati degli enti si impone contro ogni ontologia astratta. Hölderlin afferma che « proprio nel momento e nel grado in cui ciò che sussiste si dissolve si sente anche il nuovo che subentra, il giovane, il possibile. Giacché, come la dissoluzione potrebbe essere sentita senza la conciliazione? »<sup>8</sup>.

Se ora il continuo carattere metamorfico di questo apparire sorge dalla traslazione del significato degli enti, che riconduce il loro significato all'uno indicante, ogni esperienza originaria del reale si rivela essenzialmente e abissalmente metaforica.

In funzione di queste precise indicazioni appare legittima la nostra tesi: è in questo frammento che Hölderlin sostiene l'originarietà metaforica, fantastica, artistica dell'ambito nel quale sempre esistiamo, pensiamo e agiamo. Ne consegue il rifiuto radicale della dialettica hegeliana, che afferma la caducità dell'arte con il sorgere del pensiero filosofico deduttivo, della parola razionale, del concetto.

Appare così un altro punto essenziale, che Hölderlin identifica con il rifiuto di ciò che « nella dissoluzione è incomprendibile e funesto, il conflitto, la morte stessa »<sup>9</sup>: il rifiuto della negatività.

« Ciò che si dissolve si trova in una condizione tra essere e non essere, nella necessità »<sup>10</sup>. Sentire tutto ciò – soffrendolo ed esprimendolo metaforicamente – non è pensare astrattamente, ma vivere fuo-

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 641-42; tr. it. cit., p. 96.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 642; tr. it. cit., p. 96.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 642; tr. it. cit., p. 96.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 642; tr. it. cit., p. 97.

ri dei parametri dell'astrazione logica, vivere la vita, perché questa nella sua essenza non è frutto di una attività razionale, ma metaforica: infatti nella « condizione tra essere e non essere il possibile diventa ovunque reale e il reale ideale, e questo, nella libera imitazione artistica è un sogno terribile ma divino »<sup>11</sup>. La preminenza della metafora, intesa come originaria e imperativa esperienza, viene affermata da Hölderlin con l'opera della sua poesia.

Possiamo e dobbiamo partire soltanto dalla preminenza della metafora, come vera e unica realtà abissale ed esistenziale, e non dobbiamo pensare l'arte con concetti astratti, con classificazioni storiche frammentarie.

Nel frammento hölderliniano incontriamo dunque una duplice tesi. In primo luogo, il significato del manifestarsi del sensibile si fonda nell'esperienza della sua metaforicità in funzione dell'incalzare significante dell'uno. In secondo luogo, è rifiutata la concezione che il linguaggio arcaico abbia una struttura semantica ontologicamente identificabile.

Questo frammento inoltre espone una tesi parallela con quella del *Monologo* del 1798 di Novalis: « Intorno al parlare e allo scrivere, circolano stranezze [...]. L'errore ridicolo, di cui ci si deve meravigliare, è che la gente creda di parlare in funzione delle cose. Il carattere proprio del linguaggio, di curarsi solo di se stesso, nessuno lo conosce. Per questo esso è un mistero meraviglioso e fecondo, che, se uno parla solo per parlare, proprio lui enuncia le verità supreme e più originali »<sup>12</sup>.

Da un canto il linguaggio si comporta come la

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 643; tr. it. cit., p. 97.

<sup>12</sup> Novalis, *Schriften, Zweiter Band, Das philosophische Werk I, Studien zur bildenden Kunst*, a cura di R. Samuel, H.J. Mähl e G. Schulz, Stuttgart 1981, p. 672.

matematica, le cui affermazioni « formano un mondo a sé », esclusivamente in funzione di principî scelti dall'uomo, e d'altro canto il mondo della parola esprime la fatica, il dolore della nostra esistenza patita e non scelta.

In Novalis e Hölderlin non abbiamo quindi solo i fondatori del pensiero, dell'espressione romantica e della priorità del problema dell'arte sull'ontologia razionale, ma anche i sostenitori dell'originarietà, dell'arcaicità del linguaggio, che culmina nella tesi di Humboldt: « D'altro canto il linguaggio è l'organo dell'essere interiore, è questo stesso essere, com'esso perviene via via alla conoscenza interiore e all'estrinsecazione »<sup>13</sup>.

## 2.

Nel continuo sforzo di comprendere la metaforicità della realtà, strappiamo ogni giorno dal nostro calendario di lavoro un foglio per annotare i segni indicativi ai quali siamo giunti, ma anche, ogni giorno, una foglia dalla pianta sotto la cui ombra giacciamo per godere la visione di una momentanea radura (*Lichtung*) nella quale godiamo le nostre speranze: così si riassume la sofferenza della nostra storia.

Siamo costretti nel continuo e incombente impulso del colloquio con l'abissale che urge, che per pochi istanti ci vivifica e che poi ci fa ricadere silenti su una sabbiosa spiaggia nella quale invano affondiamo e rattrappiamo le nostre dita, una sabbia senza significato, dalla quale sale l'angoscia perché vivremo l'indeterminato!

<sup>13</sup> W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, tr. it. di Donatella Di Cesare, Laterza, Bari 1991, p. 9.



La necessità di dovere continuamente riconoscerne e comunicare questa esperienza – sempre nell'ambito di istanti, di un *hic stare* nell'attimo per annunciare una fuggente parusia – si impone alla nostra coscienza.

L'essenza del nostro timore è quella che nasce di fronte alla *métis*, all'astuzia dell'appello abissale che continuamente si impone entro i limiti ristretti di precisi diastemi, che ci fanno vivere l'esperienza della inscindibilità di piacere e dolore. Dunque si manifesta sempre la preminenza dell'urgere della passionalità, in quanto continuamente riaffiora, nell'ambito della contraddizione logica dell'esperienza, che l'essere non si rivela mai completamente nel divenire degli istanti. È in questo divenire del metaforico traslarsi del reale che viene passionalmente vissuta la contraddittorietà della logicità astratta.

Questo ritmo arcaico del palesarsi e dell'occultarsi non cessa mai, è esso che ordina – nei limiti di storiche, differenti radure – che appaiono in istanti – i tumulti che incombono. I bordi dei colorati tappeti – tessuti per ritrovare, negli intervalli della storia, linee, rapporti di colori che indicano le *archai* della vita – si sfrangiano, si consumano. Sussistono solo i rinsecchiti brandelli di immagini indicative, strette in diastemi conservati astratti nei musei. L'uomo erge anche mura dipinte con immagini, per ricordare ciò che è stato vissuto, sofferto. Senza queste mura erette in difesa del vento del tempo, che distrugge la stessa temporalità, dimenticheremmo il significato delle nostre traslazioni, metafore storiche.

Dobbiamo dunque aspirare continuamente a un filosofare che non si riduca a una astratta ontologia, che riconosca l'importanza dell'esperienza storica. Per questo motivo ricerchiamo la struttura della metafora nel dramma greco e nelle metamorfosi la-

tine di Ovidio. Ci muove a questo riguardo un interesse speculativo; ma di che genere? Oppure un interesse letterario o il tentativo di riscoprire una retorica arcaica ben lontana da ogni funzione puramente persuasiva?

Perché servirsi nel linguaggio drammatico di metafore e del loro rinvio continuo a nuovi significati?

Indipendentemente da ogni filosofare metaforico, ontologico, riguardante l'apparire (*phainesthai*), ciò che viene mediato dai sensi appare continuamente differente nell'ambito delle indicazioni di piacere e dolore. Platone nel *Filebo* ha ammonito che le indicazioni di piacere e dolore non hanno solo una funzione arcaica, ma metaforica.

È mediante i sensi che facciamo l'esperienza della necessità vitale, di indicazioni che per il loro carattere arcaico si rivelano abissali. Ogni dolore implica il suo superamento e ogni piacere si svuota nella sua funzione indicativa appena questa è stata adeguata. L'annuncio del significato del nutrimento o dell'atto sessuale si trasforma nell'ambito dell'ora e del qui. Teniamo pure presente che lo snodarsi di questo processo non si realizza in funzione di processi razionali ma essenzialmente di indicazioni passionali e metaforiche.

Mediante i nostri organi sensibili facciamo l'esperienza di indicazioni alle quali dobbiamo corrispondere e che per il loro carattere arcaico ci appaiono nella loro indeducibilità. Ogni dolore implica il suo superamento tendendo al piacere, la cui adeguazione a sua volta implica nuove richieste, il partire e adeguare nuove necessità, indipendentemente da ogni considerazione razionale. Sottolineiamo ancora una volta che tale processo di trasformazione ha sempre un carattere passionale e non è il risul-

tato di precise considerazioni razionali, ma dipende dal patire un'azione metamorfica e metaforica.

Costantemente sperimentiamo appelli dell'abisale, che si impone a ogni istante nella distinzione indicativa di piacere e dolore.

Solo il sonno e i suoi sogni ci distolgono dall'appello abissale anche se in quelle ombre si palesano raggi di piacere e dolore indicativi. Costantemente patiamo passioni: predominano il timore, l'ansia di essere trascinati fuori dalla realtà nella pazzia dei sogni. Da qui deriva la fuga nel lavoro, nello sforzo di identificare la concreta situazione storica che viviamo e nella quale si impone ciò che ci riguarda.

Le fatiche di Ercole – nel corso della storia umana – rifondano nuovi ambiti, luoghi archi-tettonici nell'ambito dei quali cerchiamo la nostra dimora momentanea per vivere e per agire: esistiamo così in ambienti, in sale accoglienti, con grandi finestre che ci danno la speranza, l'illusione, di volta in volta, di aprirci la vista su giardini paradisiaci (*hortus conclusus*), di gioie senza dolori.

Ma esistono veramente giardini paradisiaci, a-storici, di piaceri senza dolori, iperurani platonici, di vita senza morte, nei quali viene superata la separazione di soggetto e oggetto, nel divenire delle apparizioni dei fenomeni? Orti, giardini nei quali siamo al sicuro dalla violenza distruttrice delle onde del piacere intimamente concatenato col dolore, dall'intima connessione di vita e morte: *hortus conclusus* dell'immortalità?

Ma se nella nostra esistenza non incontriamo mai questi giardini paradisiaci o se nel corso della nostra storia dalle differenti religioni ci vengono dogmaticamente presentati dei paradisi completamente differenti e costantemente contraddittori tra loro, non è questo nostro desiderio completamente illu-

sorio? Questa stessa aspirazione, nella sua contraddittorietà e drammaticità, non è demoniaca, infernale? Non siamo in questa situazione rinchiusi nell'ambito di passioni, di fenomeni che ci imprigionano con colori, odori, suoni? Costituiscono forse essi quella necessità, *anánke*, abissale nell'ambito della quale appariamo? Nel luogo, nel tempo, nelle schiarite nelle quali l'uomo appare, si impone la indissolubilità di luce e notte, di vita e morte, aprendo così il palcoscenico per l'apparire dei nostri drammi, del nostro teatro?

## 3.

Perché rifarsi con questi problemi a drammi greci connessi non con il mondo e il linguaggio razionale, ma con quello metaforico, fantastico al quale per ora abbiamo solo accennato? Prima di rispondere a queste domande vorremmo riferirci alla struttura e funzione del linguaggio. A questo riguardo riprendiamo due passi dei *Primi* e *Secondi Analitici* di Aristotele.

Nei *Primi Analitici* Aristotele si pone come compito l'identificazione della struttura e della funzione del sapere logico-dimostrativo, cioè del sapere razionale (*epistéme*), fondamento del linguaggio obiettivo, non relativo, non soggettivo. I *Primi Analitici* iniziano con le seguenti parole: « Bisogna per prima cosa dire su che verte e di che cos'è la ricerca, cioè che verte sulla dimostrazione e riguarda la scienza dimostrativa »<sup>14</sup>. Con la scienza dimostrativa superiamo l'opinione (*dóxa*). Segue la definizione del sil-

<sup>14</sup> Aristotele, *Gli analitici primi*, tr. it. di M. Mignucci, Loffredo, Napoli 1969, 24 a 10, p. 87.

logismo, ciò che lega, che fonda le nostre affermazioni: « Il sillogismo è l'enunciabile in cui, poste alcune cose, per il fatto che queste sono, segue di necessità qualcosa di distinto da esse »<sup>15</sup>.

Si tratta poi di identificare la necessità (*anánke*) che sta alla base del sillogismo. Nei *Secondi Analitici* Aristotele mette in rilievo che la proposizione originaria, il principio di una dimostrazione, è una *arché* e che ha la struttura di una affermazione non suddivisibile: « Un principio di dimostrazione, inoltre, è una proposizione immediata. È immediata una proposizione cui nessun'altra è anteriore »<sup>16</sup>. Formulato positivamente: la protasi che esprime l'*arché* ha un carattere immediato, non mediabile e quindi non può venire dedotta, legittimata razionalmente.

Aristotele mette a questo riguardo in rilievo che « non tutte le scienze sono dimostrative e quella scienza riguardante le proposizioni immediate è, al contrario, indipendente dalla dimostrazione »<sup>17</sup>.

Da qui deriva la conclusione radicale di Aristotele: ogni affermazione originaria, arcaica, avviene in sé e per sé, per necessità<sup>18</sup>, cioè non è dimostrabile, non è ottenibile da una deduzione, da una spiegazione razionale, ma solo sofferta come indicazione da una necessità. Il palesarsi corrispondente avviene patendo un'abissale e sofferta necessità.

Come definisce Aristotele questa originaria indicazione, e non dimostrazione, che si distingue radicalmente dal sapere dianoetico? Come un sapere che non nasce dalla ragione deduttiva, ma da un *noûs*: « *pâsa didaskalia kai pâsa máthesis dianoetikè*

<sup>15</sup> *Op. cit.*, 24 b 17; tr. it. cit., p. 88.

<sup>16</sup> Aristotele, *Secondi analitici*, 72 a 8.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, 72 b 18.

<sup>18</sup> *Ibid.*

*ek prouparchouéses gínetai gnóseos* »<sup>19</sup>. Ogni insegnamento, ogni sapere, nasce da una intuizione intellettuale, data dal *noûs*.

Come va intesa questa radicale affermazione? È il problema che si pone il pensiero medievale per discutere e salvare il dogma del linguaggio divino come un altro linguaggio non storico, essenzialmente distinto da quello umano, razionale, ricorrendo a una tesi platonica.

Platone, per distinguere il linguaggio divino da quello umano, nel *Sofista* ha affermato che la lingua arcaica non deduttiva risuona nell'animo senza suoni, quindi tacitamente, silenziosamente, a differenza di quella dialogica, deduttiva (Platone, *Sofista*, 263 e).

A ciò si sono riferiti anche Agostino e la Scolastica con Tommaso per indicare il linguaggio veramente arcaico, identificato da loro con quello divino<sup>20</sup>. Agostino indica tale linguaggio originario come quello che sentiamo solo nel cuore (*verbum est quod in corde dicimus*) e non mediante la ragione, che in quanto tale non viene inquinata da un rapporto con la storicità umana. In connessione con questa problematica non va nemmeno dimenticato che Tommaso distingue pure radicalmente il *verbum exterius expressum, quod dicitur verbum vocis*, e il *verbum interius quod habet imaginem vocis* e infine il *verbum cordis omnino remotum a materialitate et omni defectu*<sup>21</sup>.

Ma da cosa dipende questo linguaggio originario silenzioso se non dalle reticenze del pensiero medioevale a identificare l'attività arcaica con una ne-

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 71 a 1.

<sup>20</sup> Agostino, *De Trinitate*, XV, X, 19.

<sup>21</sup> Tommaso d'Aquino, *De Veritate*, q. IV, a. 1, corp. Cfr. F. Lo Piparo, *Aristotle: The material construction of linguistic expressions*, in « Versus », 50-51, 1988, pp. 85ss.

cessità originaria, abissale, misteriosa, patita, che ci obbliga a riconoscere la sua preminenza sulla razionalità?

Ritorniamo ancora una volta alla tesi aristotelica dei *Secondi Analitici*. Se — afferma il nostro autore — « a eccezione dell'intuizione, nessun genere di conoscenza può essere piú vero della scienza, è un'intuizione che apprenderà i principî (*noús àn eíe tòn archôn*) »<sup>22</sup>.

Ciò significa anzitutto che i principî, le *archái*, hanno fondamentalmente un carattere noetico; in secondo luogo che le *archái* si impongono non in funzione di una dimostrazione, di un processo razionale, ma grazie essenzialmente a un'esperienza passionale; in terzo luogo le *archái* — per il loro stesso carattere noetico, non razionale, non spiegabile — si rivelano essenzialmente abissali, cioè come un mistero.

Tutto ciò diventa palese non solo in funzione della nostra concreta esperienza che le *archái* non sono dimostrabili e quindi non hanno il carattere di un'*epistéme*, ma di un palesarsi, di una verità svelantesi non razionalmente (*noús àn eíe epistémes arché*)<sup>23</sup>.

Si tratta dunque di principî indicativi, non dimostrativi e quindi non identificabili logicamente.

Le precedenti tesi ci si impongono non solo in forza dell'esperienza che le *archái*, con il loro carattere noetico, non possono avere una struttura razionale, dimostrativa, ma anche perché non possiamo fondare il nostro sapere su una metafisica, su un processo razionale.

Quindi ci chiediamo: perché dobbiamo riferirci

<sup>22</sup> Aristotele, *Analitici secondi*, 100 b 11-12.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 100 b 15.

al termine *noûs* e domandare quale sia il suo significato, come si impone in questo passo degli *Analitici*? Esclusivamente per mettere in rilievo che il termine *noûs* può qui solo avere il significato di uno svelarsi, di un rivelare che non ha una struttura razionale. Risulta illegittimo partire da una struttura logica, razionale, delle *archai* per fondare una metafisica, una teologia.

In questo punto preciso – seguendo esclusivamente il processo speculativo al quale ci obbligano i precedenti passi dei *Secondi Analitici* – dobbiamo evitare un fondamentale e possibile equivoco: il nostro riferirci al *noûs* può avere solo il significato di mettere in rilievo l'istanza non razionale che sta a fondamento del nostro sapere.

Per noi, in funzione della nostra problematica, è decisivo il riferimento al *noûs* dei *Secondi Analitici* solo per rilevare che dobbiamo ammettere una attività svelatrice originaria che non coincide con la preminenza del sapere razionale.

È evidente – ripeto – che il significato di *noûs*, come ci si impone e come abbiamo rilevato, non vuole e non può implicare una discussione sul significato aristotelico del *noûs* come appare ad esempio nel terzo libro del *De anima* o nella *Metafisica* o nella *Fisica* con la teoria del primo movente. Il nostro problema non è una interpretazione di Aristotele, ma le conclusioni che noi dobbiamo trarre dai precedenti passi dei *Secondi Analitici*.

Il teatro drammatico dei tragici greci, presocratici, ai quali si riferiremo, la tragicità dell'esperienza metaforica del manifestarsi della realtà, che obbliga Ovidio a pensare e parlare metaforicamente, svelano, indicano, non dimostrano razionalmente ciò che l'uomo nel suo divenire, nella sua storia, patisce e soffre. Il problema della drammaturgia antica è



l'indicazione dell'ansia, della paura che Nietzsche ci ha indicato come compito di ricerca.

Il nostro problema non è quindi perché e se veramente Aristotele poi ricorra a una metafisica razionale che stia a fondamento di una teologia razionale – un problema essenzialmente storico che implicherebbe tutta una discussione con il pensiero scolastico medioevale. Insisto: il nostro problema non è qui un'interpretazione di Aristotele per identificare il suo pensiero in altri scritti in funzione della sua ulteriore teorizzazione del *noûs*. Per noi si tratta di assumerlo solo in funzione della discussione sulla struttura non razionale delle *archaî*, trarre le conseguenze che ne derivano per noi circa la preminenza o non preminenza del pensare razionale, metafisico.

Riassumendo ancora una volta: come conseguenza della impossibilità di un sapere epistemico come pensare e parlare arcaico siamo posti in primo luogo di fronte al problema di quale originaria svelante funzione abbiano le *archaî*. In secondo luogo dobbiamo riconoscere che le *archaî*, le prime e fondamentali protasi affermative sul manifestarsi del significato del reale, non possono avere un carattere logico, dimostrativo e quindi il carattere metafisico tradizionale. In terzo luogo, l'argomentazione dei *Secondi Analitici* ai quali ci siamo riferiti, ci permette solo di indicare il carattere misterioso, abissale, del fondamento del nostro sapere.

#### 4.

Ma torniamo a chiedere perché – in funzione delle nostre precedenti considerazioni circa la preminenza del problema della parola di fronte all'on-

tologia, circa l'originarietà della parola metaforica rispetto a quella razionale, circa il carattere arcaico della necessità, *anánke* del linguaggio – dovremmo ricorrere alla drammaturgia presocratica e preplatonica e alle *Metamorfosi* di Ovidio?

Il nostro presente lavoro sul problema del linguaggio nella sua intima connessione con quello della metafora, l'interpretazione delle *Metamorfosi* di Ovidio, dei drammi degli autori greci, non va erroneamente interpretato come contributo alla « storia della letteratura greca o latina » o all'estetica. Tutto ciò comporterebbe una cura critico-filologica dei testi che non possiamo e non vogliamo mettere in campo. L'unica aspirazione che ci muove in questa ricognizione dell'epoca tragica della grecità consiste nel vedere, attraverso i singoli miti, sorgere dei problemi filosofici molto spesso ignorati o ridotti a concezioni teoretiche o a enunciazioni semplicemente poetiche.

Il compito proposto è di chiarire l'appello abissale nell'ambito del quale urge e si manifesta, in funzione del linguaggio, il nostro esistere. È il problema eracliteo dell'uno che in sé è differente, o come parafrasa Platone, dell'uno che « discorde in sé, seco stesso s'accorda »<sup>24</sup>.

Nell'ambito di questa problematica ci troviamo a vivere nell'urgenza di una sempre nuova e attuale « necessità » filosofica: solo se ci interrogheremo sull'essenza di questa « passione » speculativa, sofferita oggi, qui e ora, il problema del linguaggio tor-

<sup>24</sup> H. Diels - W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1934<sup>5</sup>, Bd. I, fr. 51; tr. it. di G. Giannantoni: *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Bari 1981, vol. I, p. 208; M. Marcovich, *Heraclitus*, Merida 1967, fr. 27; tr. it. di P. Innocenti: *Eraclito. Frammenti*, Firenze 1978; G.S. Kirk, *The Cosmic Fragments*, Cambridge 1979, pp. 202-21; Platone, *Simposio* 187 a b; tr. it. di Piero Pucci in *Opere complete*, Bari 1971, vol. III, p. 170.

nerà ad avere la sua dimensione originaria. Di conseguenza l'oggetto della nostra ricerca non potrà essere una teoria astratta, che si propone di analizzare il linguaggio e la metafora come un « oggetto », bensì l'esperienza vissuta dei testi metaforici e drammatici.

Dato che la nostra tradizione occidentale, grazie alle *Metamorfosi* di Ovidio, è direttamente collegata ai drammaturchi greci, iniziamo la nostra ricerca rifacendoci ad autori greci. Si tratta di risentire l'eco greca e latina dell'interpretazione della *physis* come « natura », che si schiude e urge nel palesarsi di sempre nuovi fenomeni, nella luminosità delle varie « radure » linguistiche, storiche.

Il ritorno all'analisi dei testi drammatici di Eschilo, Euripide e Sofocle implica un'ulteriore problematica fondamentale. La metaforicità del linguaggio originario e drammatico suscita ed esprime un filosofare che non parte dal problema della identificazione razionale degli enti – e quindi non dal problema logico della verità, non da un Essere del quale si parla e discute astrattamente in una, come direbbe Heidegger, onto-teo-logia, dove il *lógos* è ridotto a mera ragione calcolante – ma innanzitutto dalla domanda sull'essere e sulla struttura linguistica *pre-razionale* che urge nell'esperienza di una drammaticità filosofica irriducibile a mera « letteratura ».

L'originaria speculazione greca non ha la struttura della metafisica socratico-platonica – e quindi discorsivo-logica<sup>25</sup> – ma di una ricerca *drammatica*

<sup>25</sup> B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955, p. 296; tr. it. di Vera Degli Alberti e Anna Solmi Marietti: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1979<sup>3</sup>, p. 310: « Il pensiero mitico ha stretta attinenza col pensiero che si esprime in immagini e similitudini. Tutti e due si distinguono psicologicamente dal pensiero logico per il fatto che questo si affatica nell'indagine, mentre

in funzione dell'*esperienza del patire e agire (dráo)*, che sorge di fronte all'originario, all'abisso della passione, della sofferenza, del dolore, dell'angoscia sofferta come tragedia: è una « rappresentazione per quanto possibile chiara dell'azione umana nella sua essenza » e quindi si tratta anzitutto dell'esperienza della storicità umana nelle cui differenti « schiarite » appaiono sempre *verità differenti*<sup>26</sup>.

Esemplifichiamo questa tesi riprendendo il breve scritto di Nietzsche *Tentativo di autocritica*, pubblicato quattordici anni dopo la prima edizione (1872) de *La nascita della tragedia*<sup>27</sup>. A nostro avviso, la vera intelligenza della *Nascita della tragedia*, e della nostra problematica teoretica, è raggiungibile solo partendo dall'« autocritica » nietzschiana, che non è stata sufficientemente evidenziata in vista del sorgere del linguaggio metaforico e non logico della tragedia greca.

Rifacendosi alla *Nascita della tragedia*, Nietzsche

le immagini del mito e delle similitudini s'impongono all'immaginazione. Ciò porta a una differenza di fatto: per il pensiero logico la verità è qualcosa che deve venir ricercata, indagata e sondata, essa è l'incognita di un problema di cui si cerca la soluzione con metodo e precisione, con rigoroso riguardo al principio di contraddizione, e il cui risultato presenta un carattere di obbligatorietà universale. Le figure mitiche, al contrario, si presentano senz'altro dotate di senso e di valore, e così le immagini delle similitudini, che parlano una lingua viva immediatamente comprensibile: per l'ascoltatore esse hanno quella stessa evidenza immediata che per il poeta, il quale le riceve come un dono della Musa, cioè per intuizione, o come altrimenti dir si voglia. Il pensiero mitico esige recettività, il pensiero logico attività; esso si sviluppa infatti dopo che l'uomo è giunto alla consapevolezza di sé come essere attivo e come spirito individuale. Il pensiero logico esige la presenza vigile dello spirito, mentre il pensiero mitico confina con lo stato di sogno, in cui le immagini e i pensieri vanno errando senza controllo da parte della volontà».

<sup>26</sup> B. Snell, *op. cit.*, p. 155; tr. it. cit., p. 159.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli u. M. Montinari, Berlin-New York 1972, III, 1; tr. it. di S. Giannetta: *La nascita della tragedia*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano 1976<sup>3</sup>, III, 1. Il *Tentativo di autocritica* sostituisce la prefazione alla terza edizione (1886) de *La nascita della tragedia*.

afferma pubblicamente che il suo lavoro è « un libro arrogante ed esaltato, che fin dall'inizio si isola dal *profanum vulgus* delle "persone colte" ancor più che dal "popolo" »<sup>28</sup>.

Che cosa significa questa condanna da parte di Nietzsche delle « persone colte »? Forse implica un rifiuto della preminenza della razionalità e quindi della filosofia ufficiale dell'epoca e cioè dell'allora imperante idealismo? Egli si contrappone a questa mentalità, chiedendosi: « C'è forse un soffrire della stessa sovrabbondanza? Una sperimentante prodezza dello sguardo più acuto, che anela al terribile, come al nemico, al degno nemico su cui può provare la sua forza? da cui vuole apprendere che cosa sia "la paura"? Che cosa significa, proprio presso i Greci dell'epoca migliore, più forte, più valorosa, il mito *tragico*? E l'enorme fenomeno del dionisiaco? Che cosa significa la tragedia, nata da esso? — E d'altra parte, ciò per cui la tragedia morì, il socratismo della morale, la dialettica, la moderazione e la serenità dell'uomo teoretico — ebbene, non potrebbe essere proprio questo socratismo un segno di declino, di stanchezza, di malattia, di istinti che si dissolvono anarchicamente?... Forse la scientificità è solo una paura e una scappatoia di fronte al pessimismo?... O Socrate, Socrate, fu forse questo il *tuo* segreto? O misterioso ironico, fu forse questa la tua — ironia? — »<sup>29</sup>.

È precisamente questa problematica della sofferenza, dell'angoscia, del timore, dell'ironia vissuta *storicamente* e non in un pensiero astratto e astorico, la riscoperta filosofica della tragedia greca alla quale oggi vogliamo e dobbiamo rifarci. Ecco emer-

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 8; tr. it. cit., p. 6.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, pp. 6-7; tr. it. cit., p. 4.

gere la possibilità di un filosofare non onto-teo-logico, che ci apre con la tragedia un accesso a nuove esperienze. Viene così legittimato il problema del linguaggio metaforico, ingegnoso, non razionale nella tradizione latina e greca. Non si tratta di testi letterari, distraenti dalla filosofia, ma di testi « teatrali ». Qui per teatro bisogna intendere il luogo del vedere passionale, nel significato originario di questo termine: indicazione mitica legata sempre all'ora e al qui dell'esperienza dell'appello abissale, della schiarita nell'ambito della quale viviamo sempre differentemente.

Solo così, nell'attività scoprente della passione, nel soffrire la tragicità dell'esistente, giungiamo concretamente a identificare la problematica dell'apertura enunciativa, in funzione della quale lo svelarsi tragico degli enti ottiene una forma apofantica, *ante-predicativa*.

L'esperienza originaria del dover chiedere – in latino *petere* –, l'indicazione di ciò che si manifesta, ci obbliga a un rispondere che è essenzialmente una disperata *ri-petizione*, nell'*azione* e nella *parola*, all'originario appello abissale. Nella *storia vissuta* si impone così la tragicità di un processo che obbliga il singolo a rinunciare alla distinzione astratta di vero o falso, e insieme a vivere, a soffrire individualmente l'unità indissolubile e tragica di piacere e dolore, di buono e cattivo. Questa tesi fondamentale nasce dal *dráo*, dalla drammaticità *sofferta* e non dalla *logicità*, dalle storie, dai miti ai quali si rifacevano i Greci prima di Platone e che in lui ritroviamo, tutt'al più, come residui della precedente tradizione.

Il problema del « terribile », della « paura » – scoperto ed evidenziato dal dramma greco, e a cui si riferisce Nietzsche – costituisce l'essenza di un'*in-*

*dicazione* e non di una dimostrazione logica. Rifugiare da questo pro-*gramma* drammatico e passionale, significa rifugiarsi in un'onto-teo-logia propria della successiva storia dell'Occidente. Questa affermazione implica che solo nel tempo – come appello vissuto dell'abissale – urge una storia come racconto di vari miti che manifestano sempre *nuove verità situazionali*, concordanze istantanee nella loro istanza attuale, patita. Tale storia trova il suo luogo di sviluppo e di critica in una nuova *ontologia* situazionale.

Quindi l'intento del nostro lavoro consiste nel raccontare momenti esemplari del mito greco e nell'indicare, alla fine di ogni episodio, i problemi che rimangono aperti, molto spesso tragicamente proposti senza alcuna consolatoria soluzione. Alla fine di questo itinerario che va da Eschilo a Ovidio resteremo di fronte a molti problemi non definiti e quindi non liquidati, che il racconto stesso ha avuto il merito di porre come pure la deficienza di non saper rispondere a essi. A quel punto dovremo riprendere con nuova lena il cammino e verificare se le soluzioni incontrate siano effettivamente tali, riproponibili nella storia, modelli di vita e di comportamento e non solo enunciazioni teoriche. Alla conclusione del lavoro dovremo cioè esplicitare quale problematicità abbia legato e condotto tutto il nostro cammino e come essa possa costituire un ideale del filosofare nella nostra tradizione occidentale con pari dignità rispetto alle filosofie oggi imperanti o rispetto a altri modelli culturali che nel tempo hanno preso il sopravvento rispetto ai problemi che occuparono i tragici greci.

Un'ultima indicazione: nei primi anni del Novecento e in diversi correnti irrompe sulla scena filosofica il problema dell'io storico, rinvenibile innan-

zitutto nel pensiero di Dilthey. Ma è soprattutto Heidegger – e questo già nelle prime lezioni friburghesi – ad evidenziare il tema della temporalità e della storicità, che viene strutturandosi con definitiva chiarezza proprio quando Heidegger ripercorre il pensiero dei primi pensatori greci. Tutta una tradizione speculativa spingeva Heidegger e la cultura del tuo tempo a una ripresa della filosofia greca: pur nella loro diversità è sufficiente ricordare i contributi di Nietzsche, Reinhardt e Schadewaldt per comprendere le ragioni di questo ritorno. Quest'ultimo – il grande traduttore dal greco, allora ordinario all'Università friburghese – sotto l'influenza di Heidegger ripropone il problema teoretico della traduzione come nuova espressione di mondi e culture. Non dimentichiamo che egli dedica la sua versione dell'*Edipo re* sofocleo a Heidegger<sup>30</sup>.

Schadewaldt propone un senso della traduzione come esperienza della storicità, che sorge dal patire la *Bedeutsamkeit*, un problema questo che in pochi autori e correnti della filosofia è assunto alla dignità di problema teoretico. Ricordiamo qui la tesi di Schadewaldt che scorge l'essenza della parola non nella logicità astratta, bensì nella concretezza della vita e nell'intima connessione fra l'attuarsi dell'esistenza in una situazione e il suo strutturarsi nell'esperienza della totalità significativa: la parola « in quanto intreccio ben più ricco di rapporti vitali e mondani... è l'organo vivente mediante il quale il poeta visionario delle cose del mondo, vede e dice gli uomini con le loro passioni e destini, il dominio degli dèi e l'accadere ». Quindi ogni « tradurre questo linguaggio del poeta deve cercare di riesprimere

<sup>30</sup> « Martin Heidegger zugeeignet 1929-1954 » in W. Schadewaldt, *Griechisches Theater*, Frankfurt a.M. 1983, p. 159.



la sua parola nella propria lingua per appropriarsi anche il vedere del poeta, la forma in cui il mondo gli appare e come lo domina »<sup>31</sup>.

Riprendendo questa idea di Schadewaldt e portando all'estremo le argomentazioni dedicate da Heidegger ai primi pensatori greci, ci sembra di poter dire che molti problemi filosofici riguardanti l'io storico, sebbene in forma a volte solo enunciata e non criticamente approfondita, siano già rinvenibili nelle opere degli autori tragici.

È allora nostra intenzione riprendere una problematica speculativa che oggi urge e si impone, rifacendoci a testi e fonti che la tradizione occidentale ha relegato nell'ambito ben determinato della storia della letteratura greco-latina, trascurando la loro essenziale problematica filosofica.

<sup>31</sup> W. Schadewaldt, *op. cit.*, pp. 558-59. Cfr. anche dello stesso autore *Die Wiedergewinnung antiken Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Übersetzung*, 1958, cit. in *Griechisches Theater*.



*Parte prima*  
La tragedia umana



Il problema della morte:  
l'*Alceste* di Euripide

Come appare originariamente il fenomeno, il *phainesthai*, la realtà? Anzitutto attraverso i sensi come organi, strumenti non di enti ma del patire le necessità che vanno adeguate, corrisposte e il cui significato appare sotto il segno originariamente non dimostrativo, ma indicante piacere o dolore, cioè attraverso la passione di un appello abissale, obbligando fin dall'inizio a riconoscere che piacere e dolore — *hedoné* e *lype* — sono intimamente collegati, inseparabili. Ogni dolore implica il suo superamento — piacere —, ogni adeguazione realizzata e compiuta implica l'esperienza di nuove richieste, la passione di nuove necessità sofferte, il superamento di urgenze — dolore.

Il fenomeno dell'ente — il nutrimento, l'ente sensuale — si trasmette nella sua urgenza, si trasforma, va trasferito come metafora di impellente necessità della quale i sensi sono solo organi palesanti.

Questo processo originario, l'esperienza passionale del susseguirsi di dolore e piacere, non è originariamente frutto di un'ontologia razionale, ma di un patire, di un soffrire non dedotto — e come tale indimostrato razionalmente — che si manifesta metaforicamente.

Siamo di fronte alla preminenza del *metapherein*, del traslare? Se ci limitassimo a spiegazioni schematiche, meccaniche, causali, a spiegare il va-

riare del significato degli stessi fenomeni nelle diverse situazioni mediante principî schematici, meccanici, causali, non raggiungeremmo la spiegazione del variare dei significati, della metamorfosi dell'identico.

Aristotele ha analizzato negli *Analitici primi* il processo logico-razionale-deduttivo, distinguendolo radicalmente da quello del manifestarsi della realtà, esposto negli *Analitici secondi*, in funzione dell'esperienza noetica (non logica, non razionale), trattata in modo esemplare nell'analisi dei principî primi effettuata nella *Metafisica*, libro gamma.

Per sviluppare la problematica accennata iniziamo riprendendo un testo della tradizione presocratica, non ontologico né metafisico, ma drammatico e metaforico, in antitesi a ogni successiva speculazione platonica, che culminerà in una teologia.

È il problema di Euripide nel suo dramma *Alceste*, un problema non letterario. È forse l'esperienza dell'Abissale, ipotetico *hortus conclusus* di un piacere senza dolore, di una vita senza morte, luogo di un piacere inaudito nel quale possiamo, anzi dobbiamo salvarci, redimerci dalla nostra soggettività, dalla nostra storicità?

Ma se di fatto, nella nostra costante esperienza, non troviamo questo paradiso, oppure se nel corso della nostra storia ci vengono dogmaticamente indicati sempre nuovi, sempre differenti orti conclusi, questo disperato desiderio di un paradiso è un'illusione, una pazzia? È dunque contraddittorio il sofferto significato della storicità degli enti? Questa nostra storicità risulta allora demoniaca, infernale?

Con queste domande fughiamo ogni speranza di giungere a una pura gioia. Deriva dalla coscienza della imperante necessità che ogni piacere sia collegato a un dolore e che solo in questo ritorno si pa-

lesi il sempre differente significato degli enti, la vanità del tentativo di sfuggire alla morte, al dolore, per raggiungere un illusorio paradiso?

Siamo intrappolati nella rete della passione: attorno a noi gli enti baluginano continuamente in colori e attrazioni differenti che cerchiamo di adeguare.

È questa l'originaria, abissale realtà, necessità, *anánke* che tutto sovrasta e che su tutto impera? Si palesa in questo luogo la singolarità e inseparabilità di luce e ombra?

È questo il tema fondamentale speculativo e non letterario dell'*Alceste*. Nel quarto stasimo (vv. 962-1005) del testo euripideo viene enunciata dal Coro la tesi fondamentale: « Portato dalla Musa e in alto anche alla sfera che l'aria ha per confine io mi lanciai, e di sapienza ai detti senza numero attinsi, ma più forte della Necessità nulla trovai, né farmaco nessuno nelle tavole tracie che la voce di Orfeo di note incise » (vv. 962-967. Seguiamo, qui e nelle successive citazioni, la traduzione di Carlo Diano contenuta ne *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di C. Diano, Firenze 1970, p. 424).

Una ferrea necessità arde nello spavento della patita *anánke*? L'ansia esistenziale nasce da questa esperienza?

Euripide cerca, nelle indicazioni esistenziali, nello sviluppo di piacere e dolore, la risposta al significato della passione. Per la soluzione non sceglie la via, il metodo della trattazione logico-ontologica, ma quella del dramma. Qual è la sua struttura a differenza della trattazione razionale, logica?

Il dramma ha inizio nelle prime righe del testo: Apollo, la figura mitica e metaforica, appare sul portone del palazzo del re Admeto in Tessaglia con una sorprendente interrogazione della Morte che suona come una sfida: « Che fai davanti a queste porte o

Febo? Qui attorno a che t'aggiri? Altre ingiustizie mediti e agli Inferi gli onori che hanno togliere vuoi, nel loro potere li vuoi fermare? » (vv. 28ss.; p. 394). Le domande sono precedute dalla introduzione invocativa e rammemorativa di Apollo, vedendo il palazzo di Admeto: « Case di Admeto, dove sopportai di vivere coi servi e di lodarne la mensa. E un dio sono » (vv. 1-2; p. 393).

L'evocazione del passato propone una prima domanda abissale: come può la presenza di un dio a un tavolo di schiavi diventare lo spunto per un problema speculativo? Un tale luogo è degno per illustrare un problema abissale? Possiamo riconoscere, come di fatto fa Euripide, che ovunque si impone la sofferenza di una necessità da adeguare, è possibile ascoltare la voce abissale di una divinità? Già Eraclito aveva rilevato in un famoso frammento che rifugiarsi a meditare in un forno è legittimo per un ascolto.

Euripide, con la prima parola di Apollo, prima di iniziare il suo colloquio con la Morte che segue subito dopo, indica che la trattazione del suo problema non avverrà in funzione di una metafisica razionale, ma del manifestarsi di un accadere. Siamo di fronte alla indeducibilità e alla preminenza dell'unità di vita e morte quale forma originaria del manifestarsi del significato degli enti.

La preistoria del dramma dell'*Alceste* euripideo – Apollo ospitato nella casa di Admeto, il suo soggiorno alla mensa degli schiavi, il suo coinvolgimento nel dramma passionale di Alceste e Admeto – viene riassunto da Apollo nei primi versi della tragedia: « Ma Zeus ne fu la causa, che tolse la vita ad Asclepio mio figlio, folgorandolo al petto con la sua fiamma. Nell'ira io gli uccisi i Ciclopi... Così io venni in questa terra, e all'uomo che l'ospizio mi offrì...



il figlio... alla morte sottrassi, ingannando le Moire » (vv. 3-6; 8; 10-12; p. 393).

Dunque si tratta del racconto di un dio, che qui riassumiamo per sottolineare il problema fondamentale che sta a base del dramma. Asclepio, figlio di Apollo, ha salvato con la sua arte (la medicina) i pazienti dalla morte imminente, cioè ha vinto la preminenza della morte. Zeus non tollera la rottura della concatenazione di vita e morte in funzione della quale appare la realtà e fulmina il medico Asclepio.

Non solo: Zeus punisce anche Apollo per aver tentato di procrastinare la morte di Admeto, sostituendolo con Alceste. Da qui deriva il problema che assilla Euripide: si può spostare il ritmo di vita e morte? Presiede sempre la necessità, l'*anánke* della morte?

Nel dramma la trattazione del problema ha inizio con un colloquio tra Apollo e la Morte, ma risulta vuoto: la vera problematica non viene approfondita in quanto parte dal presupposto dualismo, generalmente accettato, tra morte e vita, mentre il senso dello scritto di Euripide è l'analisi della validità di questa tesi.

Ecco la prima dichiarazione della Morte nel colloquio con Apollo: « A uccidere chi deve morire quando deve? È questo il compito che ho » (v. 49; p. 394).

Apollo, nel colloquio con la Morte, asserisce invece di avere ragioni sufficienti per compatire chi muore, ma di fatto, nel testo, tali ragioni non vengono elencate: egli si limita ad affermare che non sopporta l'infelicità umana. Dunque Apollo sente il patire la morte umana come un'infelicità? Il dolore viene inteso come una separazione, la frattura, lo strappo da un tutto organico?

Si contrappone rigidamente ad Apollo la tesi af-

fermata dalla Morte: « uccidere... è questo il compito che ho » (v. 49). Il colloquio parte dunque dal presupposto della morte come realtà a sé stante, contrapposta alla vita. Siamo alla presenza di un radicale dualismo rispetto al quale, fino a questo punto, Euripide sembra rimanere acquiescente: la morte è nemica dei mortali e rifiutata dagli dei (v. 62). Dobbiamo concludere a un radicale dualismo di svelare e nascondere, di piacere e dolore?

Il tema fondamentale dell'*Alcesti* di Euripide consiste nel rendere palese l'impossibilità di trattare il problema della morte partendo dal presupposto della sua radicale distinzione dalla vita? Rimane il tragico lamento di Admeto di fronte alla morente Alcesti: « Con te prendimi, portami con te, per gli dei, sotto terra » (v. 382; pp. 404-5). L'abbandono dell'altro equivale al proprio annichilamento: « Sono perduto, se tu mi abbandoni » (v. 386; p. 405).

Il dramma di Euripide non consiste nella formulazione di una teoria, non si riduce a una considerazione astratta, ma è un continuo e indicativo accadere come avviene ad esempio nel disperato richiamo di Alcesti: « La doppia pala vedo e la barca nella palude. Ed al traghetto dei morti è il pastore Caronte, con la mano poggiata al remo, e già mi chiama: "A che indugi? Ti muovi? Per te son fermo" » (vv. 253ss.; p. 401).

Che cosa significa il tormento di tale separazione? È forse la rottura di un'unità, di un tutto che di per sé non può essere infranto? È propria della nostra vissuta totalità l'esperienza della frammentarietà?

Il problema di Euripide è il tentativo disperato di comprendere l'esperienza del dolore. Nell'istante della passione mortale si impone l'infrangersi dell'unità, lo spezzarsi di una molla abissale, misteriosa.

Già qui è necessario porre in luce un punto essenziale: l'esperienza della morte ha in Euripide un significato opposto a quello conferito da Socrate all'atto del bere la cicuta, interpretato – secondo Platone – come l'inizio dell'assurgere a un mondo iperuranio, a-storico, a una felicità, a un divino paradiso quale legittimazione della successiva onto-teo-logia.

In Euripide, invece, il confronto con la morte, in base al presupposto del radicale dualismo di vita e morte, porta al tragico lamento di Alceste: « Lasciatemi ora, lasciatemi, mettetemi giù. Non ho forza più di reggermi in piedi. È qui Ade » (vv. 266ss.; p. 401).

L'esperienza tragica della morte comporta proprio la separazione da coloro con cui viviamo, a cui siamo legati dalla passione tessuta nel tappeto esistenziale, un tappeto a volte leggero, a volte pesante: la realtà si manifesta nel suo variare di significati a seconda della situazione. È ineludibile l'affermazione tragica, passionale di Admeto: « Senza di te non sono più. In te è la mia vita, la mia morte è in te » (v. 278; pp. 401-2).

Per Euripide il problema della vita è sempre misterioso, tragico, se non ci liberiamo dal dualismo di vita e morte, dalla convinzione di una felicità a sé stante, di un paradiso che non riusciamo a identificare: « Io devo morire. E non domani, non al terzo giorno del mese verrà questo male, ma ancora un poco e non avrò più nome se non tra quelli che non sono » (v. 320; p. 403). I passi della tragedia di Euripide sono i passi della sua meditazione sulla passione, sulla sofferenza che nasce dal presupposto dualismo di vita e morte, di piacere e dolore. Sorgono i problemi, le speranze vengono distrutte, ogni via di scampo viene preclusa: « O Zeus, una via c'è

di scampo al nostro travaglio? Sciogliere si può la sorte che i miei sovrani grava? » (v. 213; pp. 399-400).

Il sovrano è Admeto, per lui Alceste sacrifica la propria vita; ma la sua casa, la sua dimora, è anche la nostra dimora storica, perché è in essa che si accende la tragedia: questa non riguarda un singolo qualsiasi, ma noi tutti, è il nostro destino. Chi ci ha destinato tale male? Ma perché identificarlo con un male? È l'ineluttabile che appare nella sua tragicità — in funzione del presupposto platonico della separazione razionale di vita e morte, di gioia e dolore — che porta alla disperata domanda formulata dal Coro dell'*Alceste*: « Ahi, ahi, e non è cosa da offrire al taglio la gola, e più che basti a portarla in alto a un nodo di corda? » (v. 227; p. 400).

Occorre rilevare il sorgere di un dubbio: come uscire dal labirinto del dualismo di vita e morte, dove trovare un'uscita? Infatti godere un piacere non collegato al superamento di un dolore è una esperienza che non ci è concessa, secondo la stessa affermazione del Coro dell'*Alceste*: « il resto dei suoi giorni vivrà d'una vita che non sarà vita » (v. 241; p. 400).

La potenza significativa della vita, la sua indicazione e fascino, si accompagna, è presente nell'evento di ogni separazione: la potenza dei ricordi ci lega alla casa che abbandoniamo, le speranze e le disillusioni costituiscono l'istanza della nostra realtà, che non è qualcosa di aggiunto, di trasferito, proprio di una metafora letteraria. Il grido disperato di Alceste morente: « Reggia e terra di Fere, Iolco mia patria, notti della mia fanciullezza » (v. 249; p. 401). Una realtà non passionale è inesistente, tutto ciò che appare, ogni fenomeno, si identifica con una passione.

La vita è allora semplicemente una realizzazione

di uno strumento: ma di chi? Euripide ci rimanda al drammatico lamento dei figli della moribonda Alcesti: « Ohimè, ohimè sventura!... io, io ti chiamo, qui in ginocchio, con la mia bocca sulla tua, io il tuo bambino! » (vv. 393; 400; p. 405). Le stesse espressioni sono rinvenibili nella sofferenza dell'amore e della morte. Che cosa si palesa, che cosa si annuncia, che cosa si nasconde in queste esperienze?

Nel dramma di Alcesti, tutta l'attenzione, tutto lo sforzo interpretativo di Euripide è rivolto a cercare una risposta non logico-razionale al seguente problema: dove, come chiarire l'essenza dell'esperienza della morte? In funzione della interpretazione platonica della morte di Socrate, che beve la cicuta e inneggia a una liberazione nell'astoricità di una realtà paradisiaca? Oppure – come fa Euripide – rifacendosi all'inseparabilità originaria, abissale, illustrata nel dramma di Alcesti? Ma come appare, anzi come si impone questa esperienza? Non nello sforzo di definire logicamente la struttura degli enti nella loro concettualità, ma nella passione di un processo nell'ambito del quale si palesa il reale vissuto drammaticamente. Dobbiamo riconoscere la preminenza del dramma sul concetto astratto, la rivendicazione della funzione della drammaticità affermata da Nietzsche in opposizione al pensiero socratico inteso platonicamente, che porterà a un'ontologia teologica sviluppata ulteriormente da Aristotele.

L'*Alcesti* di Euripide, la scoperta del dramma in quanto filosofare originario non nel e per il concetto, appare in tutta la sua contrapposizione al piú tardo pensare socratico, platonico, aristotelico teso a una teologia che diventerà il presupposto di una dogmatica occidentale.

In questa prospettiva va letta anche l'ultima parte dell'*Alcesti* che non interpreteremo, ma che ac-

cenneremo soltanto, mettendo in rilievo l'apparire della figura di Ercole accanto alla morente Alcesti, nel tentativo e nel fallimento – secondo noi – di questa sua fatica, a differenza dalle altre realizzate. Euripide dunque rifiuta di considerare Ercole un liberatore, un redentore della tragica situazione umana.

Riassumiamo la fine del dramma euripideo riproponendo la domanda dalla quale siamo partiti nel nostro sforzo interpretativo. È possibile superare l'esperienza dell'intima connessione di piacere e dolore come propria dell'uomo? Possiamo a questo riguardo ricorrere alla figura di Ercole come liberatore, come redentore della tragicità dell'uomo?

Alla fine della tragedia, Ercole in una sua fatica – per liberare Admeto dalla passione tragica, dall'esperienza della passione dolorosa – evoca, per aiutare Admeto, un'altra figura femminile, che, insieme velata e palesantesi, potrebbe essere la stessa Alcesti e a un tempo un'altra. Basta questa evocazione – la nuova fatica di Ercole – per superare la necessità, la ferrea *anánke* della morte e del dolore, la corrispondente passione umana? Ercole è il redentore, dopo tante fatiche, di una situazione completamente nuova? Ercole è quindi un personaggio essenzialmente metaforico proprio nella sua funzione drammatica?

Per la nostra problematica sono quattro i punti che Euripide pone come definitivamente conclusivi dell'analisi teorica esposta nel dramma.

In primo luogo, consideriamo la reazione vissuta da Admeto di fronte al tentativo di Ercole di liberarlo dal dolore passionale tramite la sostituzione di Alcesti con un'altra e insieme identica donna – quindi razionalmente contraddittoria. Ercole tenta invano di introdurre, di liberare, di redimere Admeto

nell'esperienza paradisiaca di una passione senza dolore: « E tu, chiunque tu sia, o donna, sappi che di Alcesti hai la statura e in tutto l'assomigli. Portala via, portala via, lontana sia dal mio sguardo! In nome degli dèi, te ne prego! Non vincere chi è vinto. Perché a guardarla è come s'io vedessi la mia sposa, ed il cuore mi sconvolge, e due fontane mi sento prorompere dagli occhi. Oh, me infelice! Ohimè, ché solo ora io so quanto il mio lutto ha di amaro! » (vv. 1061ss.; p. 427).

Admeto nega con fermezza e dignità il tentativo di Ercole di placare il suo dolore, sostituendo la donna amata: questo comportamento manifesta un problema fondamentale. Admeto è tentato di rinnegare il suo passato accettando un presente diverso, l'apertura al nuovo. Ma è valido questo principio? Alcesti è veramente sostituibile da un'altra donna? Bisogna realmente sostituirla per poter vivere? Ogni ente è talmente apparenza e illusione al punto di risultare possibile e non necessario per l'esistenza? Accettare la novità non come ripetizione, ma proprio come una nuova singolarità – amare quindi il futuro – non implica il venir meno del rispetto per il passato? Quale senso deve avere il passato rispetto al futuro per sottrarsi a questo dilemma? Il passato è solo ciò che è irrimediabilmente trascorso e perso o non è piuttosto ciò che continua a permanere perché raccoglie in sé l'essenza di tutto ciò che è? E in termini più generali, ciò non esprime il senso positivo della tradizione come *tradere*? Il passato non è *Vergangenheit*, è quel *Wesen* che continua a permanere poiché già raccolto nel *Ge-wesen*. Ma se il *Wesen* è l'essere essenziale che si impone nella sua presenza, *Anwesen*, ne viene che il ricordare risulta imprescindibile per la conoscenza del *novum*. Il ricordo

(*Erinnerung*) è un ritornare al cuore (*das Innere*) della realtà, che batte in ogni ri-cor-dare.

In secondo luogo teniamo presente il giudizio del Coro sull'atteggiamento che Admeto assumerà di fronte al proprio destino, a ciò che sperimenta e soffre: « Quale bene si possa dir di questa nuova ventura io per me non saprei. Ma tu sei tu, e devi essere forte ed accettare quanto il dio ti dona » (v. 1070ss.; p. 427). Appare il problema della disperazione che non è negativa e impone lo sperare in senso decisivo. La speranza è espressione della continuità della vita e presuppone il riconoscimento dell'oggettività – « quanto il dio ti dona » – che attraverso ogni intenzione del singolo, il superamento della disperazione, nella realizzazione della libertà, quando l'uomo riconosce la preminenza del fato nella storia. Il modo in cui si ha notizia del fato, e quindi la dialettica di questa esperienza, costituisce un problema noetico fondamentale.

In terzo luogo, Ercole ammette esplicitamente che la propria fatica, nel caso di Alceste, non gli è riuscita: ciò implica che non può venire spezzata e invalidata la necessità che lega indissolubilmente l'esperienza di vita e morte nel processo di manifestazione della realtà. Il testo: « Così io avessi in me tanto potere da condurre la tua donna alla luce dalle case dell'ombra e fare questo per amore di te! » (v. 1073ss.; p. 427). Ed ecco le parole di Admeto a Ercole: « Lo so, lo so che lo vorresti. Ma dov'è che al mondo è possibile questo? Non ritornano i morti più alla luce! » (v. 1075; p. 427). Tutto questo processo del palesarsi del reale non va realizzato fuori dall'unità di vita e morte, ma si impone proprio per realizzare questa unità, che va vissuta in tutta la sua storicità rifuggendo l'illusione della quiete di un *hortus conclusus*. Si ha un'espe-



rienza quotidiana di questo processo nell'unità di piacere e dolore. Esperienza tragica del mondo è solo quella che mantiene e sopporta tutta la forza della contraddizione: inderogabilità della contraddizione.

Infine dobbiamo accogliere l'esplicita conclusione di Euripide, che si impone in funzione del suo dramma – teoria, visione del teatro umano illustrato e patito – e che egli fa pronunciare a Ercole, l'invano sperato redentore della passione, della sofferenza umana illustrata nella tragedia: « Non presumere oltre il limite tuo. Porta il fardello che ti è dato, così com'è destino » (v. 1077; p. 427).

Anche qui viene proposto un filosofare a partire dal destino, dalla necessità entro la quale appaiono gli enti, e non da una loro astratta definizione. Ora lo studio di questa problematica compete a un sapere particolare che dobbiamo chiamare noetico distinguendolo dalla metafisica tradizionale e intendendo con questo termine il rapporto che lega gli enti in situazione all'origine comune che li attraversa e perciò insieme unifica e differenzia.

Una domanda conclusiva: la tesi di Euripide, la sua trattazione del problema della morte nell'*Alceste*, è stata sufficientemente riconosciuta dalla storia della filosofia tradizionale come contributo a un più tardo pensiero non platonico, che rifiuta in generale un paradiso?

La drammaticità del mito della passione:  
le *Baccanti*

Il dramma delle *Baccanti* ha un'importanza fondamentale nell'opera di Euripide: si presume che sia la sua ultima opera, una specie di testamento. Le *Baccanti* vennero messe in scena con *Ifigenia in Aulide* e la perdita *Alcmeone a Corinto*, dal figlio del nostro autore.

Nella scena teatrale della vissuta passione drammatica, Euripide ricerca il significato della realtà, si confronta con una paura, un'angoscia che a nessun costo va nascosta e che vive nelle metafore mitiche delle *Baccanti*. Il problema di questo dramma è rappresentato dalla figura di Dioniso, di Bacco, la cui passionalità irrompe nel mondo greco in contrasto con la preminenza del razionale.

Dioniso è il dio delle forze naturali, della crescita indeducibile della vegetazione, della potenza dell'azione umana. Nella sua indeducibilità logica Dioniso rivela il fenomeno dell'entusiasmo, che ha in sé l'oscuro e al tempo stesso l'illuminante, e che fa apparire in questa contraddittorietà il tragico, il terribile. Questa esperienza proviene per Euripide da lontano, oltre i confini della città greca. Euripide, secondo la tradizione, lascia irrompere in Grecia dalla Lidia, dalla Frigia, questa esperienza. Secondo i mitologi il nome *Bákchos* testimonierebbe questa origine.

Dioniso, incarnandosi in un uomo, lo entusiasmo,

lo porta all'estasi; la morte, e la continua rinascita che ne segue, lo indica come il dio della potenza del fiorire del nostro destino umano. Anche nell'epoca classica è presentato con questi caratteri (cfr. Plutarco, *De Iside et Osiride*, 35, 365 A; Pindaro, fr. 85, ed. O. Schröder; W.F. Otto, *Mythos und Kultus*, Frankfurt a.M. 1939<sup>2</sup>; K. Kerény, *Der frühe Dionysos*, Oslo 1960). La nostra interpretazione sarebbe insufficiente se partissimo dal presupposto che i miti ripresi da Euripide siano semplicemente letterari, fantasie puramente poetiche. Dobbiamo rifarci a questo mito, riprenderne il filo drammatico. Si tratta di porre in luce ciò che agita l'attore, ciò che patisce, cioè identificare il terribile, la necessità alla quale rinvia Euripide come esperienza fondamentale.

Il coro annuncia l'irrompere dell'impulso vitale nella città di Tebe all'inizio del dramma delle *Baccanti*: « Chi è nella strada? Chi è nella strada? Chi nelle case? Lasci libero il passo! D'ogni uomo la bocca sia pura, voce non suoni infausta! Da sempre il rito è al nume: l'inno canto a Dioniso » (vv. 69ss.; p. 1010).

Il problema di Euripide nelle *Baccanti* è quello del terrore divino secondo la dichiarazione esplicita, inappellabile, imperativa di Dioniso stesso: « Giungo, figlio di Zeus, a questa terra dei Tebani, Dioniso, che Semele, nata da Cadmo, un giorno partorì tra le vampe del fulmine » (vv. 1ss.; p. 1008).

È questa un'esplicita dichiarazione della divinità di Dioniso: egli è un dio perché nasce da una passione divina di Zeus per Semele, la figlia di Cadmo, il re di Tebe. Zeus se ne innamora incontrandola alla corte tebana.

Così si manifesta la tragicità mitica di tale storia: Semele, per la propria passione, richiede che

Zeus si manifesti nella sua autenticità; ma il palesarsi dell'originario, dell'ineducibile, del divino, brucia, incendia, distrugge con il lampo illuminante della rivelazione l'ente, che – in questo caso – è la mortale Semele incinta di Dioniso, figlio dunque divino. Zeus divinizza in modo inaudito, miracoloso, razionalmente incomprensibile, il frutto di sei mesi concepito da Semele facendolo cucire nella propria coscia per venire partorito. Perciò Dioniso è figlio di una passione divina.

La metafora della nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus è comprensibile solo se la si riconosce come espressione di un gioco etimologico di parole: *merós* come coscia, ma anche inteso quale parte di un *ómeros*, cioè ostaggio. Dioniso viene così indicato come pegno del divino perché è nel suo ambito che viviamo: l'assurdo dell'abissale che patiamo è comprensibile solo in un gioco di parole, in una metafora.

Euripide piú avanti farà esclamare a Penteo – l'oppositore, il nemico della passionalità dionisiaca, il re di Tebe – tutto il dubbio, lo sgomento per una attestazione così irrazionale. Ma ogni riferimento al divino non è forse possibile esclusivamente con una affermazione irrazionale, metaforica, non logica?

Dioniso viene ricollegato dai Greci con la dea Demetra, con il nascere della *physis* e con il suo sfiorire, cioè con l'esperienza della morte. Il dolore e la passione sono presentati come lacerazione dell'unità dionisiaca di piacere e dolore che solo in un dramma – secondo Euripide – può venire vissuta e svelata concretamente: la tragedia continua di Demetra.

La coscienza di questo problema obbliga Euripide a chiedersi chi sia questo Dioniso che sotto l'aspet-

to di un giovane uomo, a capo di lidiche Menadi entra in città; Dioniso lancia una sfida contro la tesi della preminenza della razionalità: « Ed io le ho tratte dalle loro case sotto l'assillo del furore, ed abitano fuori di senno il monte, nell'arredo che ho loro imposto e proprio è del mio rito. Dissennato ho con loro e fatto uscire dalle loro dimore tutto il seme del loro sesso, quante tra i Cadmei v'erano ancora donne... La città si deve rendere conto, anche contro voglia, di che cosa ella è priva fin che ignora le orge del mio rito e non ha parte ai miei Misteri » (vv. 32ss.; p. 1009).

La tesi del Dioniso euripideo si esemplifica nel vivere in comunanza, nella città, nella storia, intimamente connesso con l'esperienza della passione: altro che il mitico filosofare biblico della cacciata dal paradiso per il peccato della passione.

Da questa esperienza nascono le parole di scandalo, di critica, che Euripide fa pronunciare a Penteo, re di Tebe, difensore della superiorità della razionalità sulla passionalità dionisiaca, quando si riferisce al mito della divinità di Dioniso: « ... Dioniso è un dio, e fu cucito nella coscia di Zeus! Un dio! Che fu arso dal fuoco del fulmine... Son cose da restare sgomenti! » (vv. 241ss.; p. 1015).

Per comprendere le *Baccanti* nell'ambito della problematica che Euripide svilupperà in un dramma concreto, dobbiamo chiederci quale città Euripide identifichi come luogo, ambito del proprio dramma. Si tratta della città di Tebe, il cui destino è intimamente legato al mito di Cadmo, fondatore di Cadmea, nocciolo originario della più tarda Tebe (Pausania, 9.12, 1; Ovidio, *Metamorfosi*, III, 6).

Cadmo, secondo il mito, giunge a fondare tale città grazie a un invenire che non ha nulla a che fare con una riflessione, nulla di razionale, ma che

si svela in funzione di una indicazione abissale, noetica.

Dopo il ratto di Europa da parte di Zeus — anche qui predominanza del fenomeno della passione — il padre di Europa e di Cadmo, il re Agenore, ordina al figlio di cercare la sorella. L'oracolo di Delfi rivela a Cadmo di seguire una giovenca fino a che non si fosse fermata: in quel punto preciso avrebbe dovuto fondare una città, appunto Tebe. Una tale città misteriosa per la sua origine è l'ambito, il luogo scelto da Euripide per il proprio dramma. Il luogo euripideo per illustrare drammaticamente l'ambito e la tragedia delle passioni è frutto di un'indicazione profetica, non razionale, che fa sorgere una città in una aura misteriosa. Ma non basta: nel mito originario la creazione della città di Tebe avviene tramite una lotta: l'uccisione di un drago. Dopo la lotta Atena ordina a Cadmo di strappare dalla bocca del mostro tutti i denti e di seminarli in terra. Dal solco spunta subito una selva di lance che si tramuta in un esercito di giganti. Questi guerrieri, chiamati « i seminati », « gli sparti », combattono l'uno contro l'altro e i sopravvissuti diventano i capostipiti della nobiltà tebana. Questo è l'ambito, il luogo, nel quale il drammaturgo greco ricercherà il significato e la funzione terribile delle passioni. L'indeducibilità di indicazioni orfiche, misteriose, la vincita del terrore con il combattimento per conquistare la terra, costituiscono il presupposto per porre il problema: quali sono dunque gli elementi fondamentali che permettono il sorgere di una società, di una comunanza umana?

Dioniso incita le Menadi a invadere la città: « Afferrate ora i timpani di Frigia, inventati da Rea, la Grande Madre » (v. 57; p. 1010).

Perché Euripide qui si riferisce a Rea, ai suoi

« timpani » per caratterizzare l'impeto della passione che entra nell'ambito della città? Nel mito greco Rea è la sposa di Crono. C. Diano, nel suo commento alle *Baccanti* mette in rilievo che i timpani ai quali Dioniso accenna, vennero inventati, secondo la tradizione, da Rea perché i sacerdoti che allevano il piccolo Zeus figlio di Crono potessero fare tanto rumore da impedire al padre (che altrimenti l'avrebbe ucciso) di sentire i vagiti del figlio. Riconoscimento della preminenza della passione che si impone a Euripide. La metafora della tradizione mitica del sorgere profetico e violento della città – Tebe – è il luogo euripideo per impostare il problema dello scontro tra la passione di Dioniso e l'oscurantismo della ragione di Penteo. Senza questo riferimento tutto il mito tragico delle *Baccanti* rimane incomprensibile, assurdo.

La nostra tradizione, con la preminenza del pensiero razionale, ha obliato la tragicità del destino umano come appare nella città alla quale si riferisce Euripide.

Vico testimonia ancora un'eco della tradizione umanistica relativa al sorgere di Tebe, dove la città appare come metafora per la spiegazione del sorgere della storia umana: « In Tebe è Cadmo ch'uccide pur la gran serpe e ne semina i denti (con bella metafora chiamando "denti della serpe" i legni curvi più duri, co' quali, innanzi di trovarsi l'uso del ferro, si dovette arare la terra) » (*La scienza nuova*, a cura di F. Nicolini, Bari 1928, vol. I, pp. 241-42).

Qual è dunque il problema specifico che angustia Euripide? Dioniso, un dio, tutto ciò che la sua personalità implica, il crescere, il fiorire fruttifero, il morire, cioè qualcosa di divino? Domanda non astratta, ma vissuta tragicamente nell'ambito della città, dell'ordine. È in funzione di miti, di metafore

sempre differenti che determiniamo le istituzioni delle città.

Euripide presenta però nel proprio dramma con la figura e le parole di Tiresia il dubbio sulla preminenza divina della passione sulla ragione.

Le parole pronunciate da Tiresia contro la tesi della divinità delle passioni dionisiache, la loro preminenza, sono l'espressione del dubbio dello stesso Euripide. « Non serve a nulla farla da sapienti coi numi. Le credenze che noi abbiamo ricevute dai padri, e sono antiche quanto il tempo, non c'è discorso al mondo che riesca ad abbattele, neanche se la nostra sapienza è il ritrovato delle menti più eccelse » (vv. 2008s.; p. 1014). Tiresia è il cieco che con Penteo nella città di Tebe difende senza argomenti logici la preminenza della ragione: ma chi può credergli? Nelle *Baccanti*, Euripide lascia tutto sospeso, vuole vivere e drammatizzare in modo radicalmente differente da Socrate, che giunge, nel proprio dramma vissuto, alla soluzione, tramandataci da Platone, della preminenza della ragione. Vi giunge anche Euripide? Egli, nelle *Baccanti*, sulla scena del suo teatro, vuole vivere il dubbio, perché nell'esistenza ne va di questo terribile dramma, di questo sofferto dolore continuo del paradiso perduto.

Viene così presentata la storia dell'inutilità della profezia di Tiresia a favore della preminenza della ragione, l'illustrazione della pazzia tragicamente vissuta da Penteo – il razionalista – che si nasconde sul Citerone per vedere le Menadi che lo faranno poi a pezzi: il terribile, che il drammaturgo greco vuole identificare, troverà un'eco successiva nella sofferenza indicata da Nietzsche come origine del teatro greco.

Il Coro propone esplicitamente un modello di sapere che va contro la tesi della preminenza del puro



ragionare, astratto dalla vissuta sofferenza delle passioni: « Scienza non è saggezza né il pensiero che va al di là del limite umano segnato dalla morte. Breve è la vita. Chi mira troppo in alto, perde anche i doni dell'ora. Vezzo questo e costume è per me d'uomini folli alunni del malconsiglio » (vv. 395ss.; p. 1020).

Con questa dichiarazione trema il palazzo di Penteo, il suo razionalismo, nascondiglio di fronte al terrore vissuto per l'irruenza del dionisiaco che sconvolge il nostro mondo. « A terra, a terra, le vostre membra tremanti, o Menadi, gettatevi, gettatevi a terra! » (v. 600; p. 1026).

La tragedia che ci indica e svela Euripide nel suo teatro è forse il dubbio che Dioniso non sia inferiore a nessun altro dio, come ammette la corifea nelle *Baccanti* (vv. 777ss.; p. 1032)?

Euripide inscena la tragedia del bosco del monte Citerone dove le baccanti inneggiano indemoniate, dove Penteo viene trucidato e la madre stessa porta nelle proprie mani il capo mozzo, sanguinante del figlio.

Il nostro autore inscena anche la follia che precede la morte di Penteo nel proprio dramma: Penteo – il nemico delle baccanti – si maschera da donna quando si introduce nel bosco del Citerone dove verrà sacrificato. L'insegnamento così esposto, nel dramma realizzato teatralmente da Euripide, implica che non ci si può mascherare per esistere, insegnamento al quale il nostro autore perviene prescindendo da ogni elucubrazione razionale.

È fondamentale a questo riguardo l'incitamento del Coro alle baccanti affinché intervengano « contro l'uomo venuto, nella follia che lo tiene, mimo in veste di femmina » (v. 979; p. 1039).

Ma allora è Dioniso e non la ragione, la vera realtà? Ecco il problema, l'ansietà propria, che

Euripide presenta sulla scena del suo teatro del mondo. Così si comprende l'appellativo che il Coro dà alle baccanti: « cagne di Lyssa » (v. 977; p. 1039). L'appellativo non va inteso come un insulto, ma come la personificazione della esperienza della furia che impietrisce che – ricorrendo alla razionalità come unica difesa – non riesce a comprenderne il significato: una Furia simile a quella delle Gorgoni che si dicevano provenienti dalla Libia e che impietrivano chiunque le guardasse.

E così il Coro si chiede chi sia Penteo, il difensore del razionalismo contro la furia dionisiaca: « Chi è costui ch'è venuto al monte, venuto a braccare al monte, o Baccanti, le donne cadmee che battono in corsa il monte? Chi lo ha partorito? Nato non è dal sangue d'una donna, ma d'una leonessa, o dalla stirpe discende delle Gorgoni di Libia » (vv. 985ss.; p. 1040).

Penteo, l'uomo che rifiuta la divinità della passione a favore della ragione, è un impietrito dogmatico, perché non comprende la realtà profonda dell'impulso dionisiaco, non ne vede che il terrore, non scorge la sua possibile connessione con l'urgere della passione?

Sempre più drammaticamente Euripide espone il proprio dubbio, sofferto e non semplificato in una dualistica contrapposizione generica, concettuale tra passione e ragione.

Il Coro rinnova la sua condanna del razionalismo di Penteo: « Con pensiero iniquo ed animo prevaricatore muove contro i tuoi riti bacchici e contro i riti orgiastici della tua Madre, percosso il cuore ha di follia e con audacia dissennata crede di vincere con la forza ciò che non può essere vinto! Di chi la mente ha sana e si modera, la morte non chiama in causa gli dèi: tenersi nei limiti dei mortali libera

d'ogni cura la vita. La sapienza non godo di andarne in caccia negando. Quant'altro è grande di ciò che del mondo è sempre, è nel novero delle cose visibili » (vv. 996ss.; p. 1040). Il valore del dubbio è la lacerazione originaria nell'ambito della quale viviamo quando presupponiamo il dualismo di passione e ragione e che si impone come tragedia vissuta.

L'ultima drammaticità e rivelazione che Euripide ci offre nelle *Baccanti* è il colloquio tra Agave e suo padre Cadmo, il fondatore della città, della tragica Tebe, del luogo nel quale si vive, ci si appassiona, si ama e si soffre. Alla fine del dramma, durante il quale, abbandonandosi alla passione dionisiaca, la madre nel bosco ha ucciso il proprio figlio, avviene la constatazione dell'orrore nell'ambito della tragedia: « Quando arriverete a capire che cosa avete fatto, il dolore per voi sarà terribile! » (v. 1260; p. 1048). La figlia Agave non comprende: « Che cosa v'è in questo che va male o di cui ci si debba rattristare? » (v. 1263; p. 1048).

Per farle riconoscere la realtà Cadmo le comanda: « Abbandonati prima, e guarda in alto al cielo! » (v. 1264; p. 1048)). Traslata la realtà, non è tutta questa vita vissuta una metafora? Il padre insiste: « Hai l'impressione che sia sempre lo stesso, o è mutato? » (v. 1266; p. 1049).

La realtà non è costituita dalla passione dionisiaca vissuta, ma dall'orrore del dolore: il guardare più in alto, verso il cielo, rivela il *metaphérein* come l'unica vera realtà tragica? Dopo il comando del padre, viene la confessione della figlia: « Ha più luce di prima e appare anche più trasparente » (v. 1267; p. 1049). Grazie al guardare più in alto, anche la realtà si rivela vera, non è più la passione, ma l'orrore, la lacerazione vissuta, la tragedia umana.

All'ingiunzione del padre di guardare più in al-

to e di raccontargli ciò che è successo durante la vita, nel rito bacchico, la figlia confessa: « È strano come io ho dimenticato a un tratto tutto... » (v. 1271; p. 1049).

La realtà nella quale Agave ha vissuto non appare piú nella luce della passione, ma della metafora: « [Cadmò] E di chi è la testa che hai tra le tue braccia? [Agave] Di un leone! Un leone dicevano le cacciatrici... [Cadmò] Guarda, guarda bene! Non ti costa gran che dare uno sguardo. [Agave] No! Che vedo? Che è questo... che ho qui, nelle mani? [Cadmò] Figgi gli occhi, cerca di veder meglio, di capire! [Agave] Vedo... il mio dolore, il dolore piú grande... me sventurata » (v. 1278; p. 1049).

È questo il testamento di Euripide? Con la metamorfosi della passione dionisiaca solo il dolore, la lacerazione tragica nell'ambito della quale viviamo, appare come vero, come l'unica realtà? Con queste parole Euripide precisa la sua ansietà, il suo tema, al di fuori di ogni discussione razionale sull'essenza della passione.

Oppure l'incitazione ad « alzare il capo », che troviamo alla fine delle *Baccanti*, va intesa nel senso del piú tardo *Fedone*, dove si è invitati a tenere il capo sollevato verso la realtà soprasensibile del mondo delle idee? Preminenza del pensare o del patire, del genere o dell'immagine, del concetto o della metafora? È il problema di Euripide nelle *Baccanti*.

Alla fine di questo racconto euripideo possiamo tentare di delineare brevemente i problemi che a nostro avviso ne identificano la struttura e che poi dovranno essere di nuovo discussi in vista di una soluzione, qualsiasi essa sia, positiva o negativa.

Bisogna innanzitutto notare che Euripide parla del divino in modo metaforico. Infatti Dioniso nasce da una passione divina: è il mito di Zeus e di Se-

mele che offre l'occasione per raccontare la nascita di un dio. Inoltre Dioniso è la personificazione del terrore divino. Egli riassume in sé tutte le contraddizioni: è l'oscuro e l'illuminante, rappresenta la rinascita, il piacere e il dolore.

Troviamo in Euripide anche l'identificazione del luogo in cui sorge il problema del rapporto tra passione e ragione. Questo luogo, il qui e ora della storia, è la città. A questo proposito Euripide sostiene che la città, cioè la comunanza umana, o nei termini più recenti di un'altra tradizione di pensiero potremmo dire la *civitas* o la *respublica*, viene situata dalla passione e tale comunanza viene trovata, ovvero è opera di un *invenire*. Dobbiamo pertanto concludere che la città si fonda in un luogo, si pone in una situazione, in un tempo, in una lotta.

Abbiamo avvertito con tragicità la lacerazione tra passione e ragione. Cosa significa questa lacerazione? Forse l'indicazione del terrore di abbandonarsi alla passione, che non porta a una soddisfazione, ma solo al dolore? È quindi la necessità della ragione che nasce dall'esperienza della passione, e in questo senso, e solo in questo senso, va intesa la nostra precedente affermazione della lacerazione esistente tra passione e ragione. Tuttavia questa lacerazione testimonia in qualche modo il dubbio di Euripide sulla preminenza della passione. Tale dubbio viene esemplificato con la metafora degli « uomini folli »: si può cioè tentare di dissimulare la propria esperienza e situazione storica sottraendosi all'imperativo dionisiaco oppure, altra possibilità, scegliendo la strada della follia, anche qui drammaticamente rappresentata dalla maschera vuota di Penteo. Quindi una maschera non intesa come ambito di rivelazione di una absolutezza, ma quale tragica espressione di un possibile vuoto.

Infine dobbiamo ricordare l'ultimo avvertimento di Euripide. Egli invita a guardare in alto: solo in questo modo tutto cambia, la realtà si trasforma, le proprie azioni mostrano il vero volto (la testa di Penteo nelle mani di Agave). Ciò implica l'oblio: come se il riconoscimento del nuovo aspetto assunto dalla realtà prevedesse necessariamente la sconfessione del proprio passato, come se si trattasse di vite diverse. E qui dobbiamo avvertire la differenza tra questo guardare in alto esposto da Euripide e il simile invito di Platone a contemplare la realtà del mondo delle idee.

## La città assediata: la Tebe di Eschilo

Che cosa ha rivelato l'analisi euripidea dell'*Alceste*? Non certo una metafisica quale fondamento di una teoria della morte, ma la ricerca di ciò che impegna un destino umano: la storia diventa segno per rivelarci l'inscindibilità di vita e morte.

Che cosa ha indicato l'analisi delle *Baccanti*? Non una tesi metafisica, ma l'imporsi nel e per l'accadere del concretamente vissuto – nell'ambito di una narrazione, di un mito – di una domanda impegnativa, sofferta: quale è dunque la funzione della passionalità dionisiaca che tutti andiamo soffrendo?

« Scienza non è saggezza né il pensiero che va al di là del limite umano segnato dalla morte. Breve è la vita. Chi mira troppo in alto, perde anche i doni dell'ora. Vezzo questo e costume è per me d'uomini folli alunni del malconsiglio » (*Baccanti*, vv. 395ss., p. 1020).

L'illustrazione euripidea – sia del problema della morte sia di quello della passione dionisiaca – non nasce da una riflessione logico-razionale, ma dal chinarsi attento del drammaturgo sull'accadere sofferto dall'uomo. È in questo modo che l'autore cerca indicazioni, chiarimenti per i problemi che lo assillano.

Il procedere drammatico per giungere al palesarsi del significato del reale, del suo svelarsi, non avviene mediante un processo dimostrativo, una me-

tafisica, ma grazie all'illustrazione delle umane esperienze passionali. Il problema di fronte al quale siamo posti, consiste nel determinare quale sia la forma originaria dello schiarire, dello svelare il significato del reale. Proviamo a seguire l'esperienza tragica di Eschilo.

La tragedia greca comincia con Eschilo (525-456 a.C.). Egli partecipa alle battaglie di Maratona, di Salamina e di Platea; prende parte agli agoni drammatici; nel 484 ottiene la prima vittoria. Tra il 472 e il 468 si reca a Siracusa e torna in quell'anno ad Atene per poi, di nuovo in Sicilia, morire nel 456 a Gela.

Eschilo, con *I sette a Tebe*, dramma rappresentato nel 467 a.C., cerca di svelare – distinguendosi così dalle opere di Euripide analizzate in precedenza – il significato del reale, non in funzione dell'analisi di un accadere, ma di una tesi fondamentale che va discussa e confrontata con la salvezza della città umana: Tebe. Eteocle – re di Tebe – nel rivolgersi al coro delle vergini della città – non al coro del popolo come tale, ma a chi si è dedicato al sacro che ne sta a fondamento – ammonisce perentoriamente all'inizio della tragedia: « Discendenti di Cadmo, chi al timone siede della città e ne governa le sorti, senza chiudere occhio al sonno, deve dire le cose che ogni volta l'ora domanda » (*I sette a Tebe*, vv. 1ss.; p. 27).

Emerge così la duplice e originaria istanza alla quale – secondo Eschilo per bocca di chi governa una comunità – occorre riferirsi nelle situazioni storiche per riconoscerne il significato: in primo luogo è necessaria la parola e in secondo luogo il criterio per legittimare la realtà non è astratto, universale, a-storico, ma al contrario consiste nel corrispondere a ciò che il tempo richiede nell'istante giusto.



Questo è il tema di Eschilo col quale egli aprirà la via ai poeti tragici che lo seguiranno: si tratta di una istanza tesa a rivelare una *parusia* che non nasce da una verità logica, collocata fuori dal tempo. Per « svelare » la realtà non bisogna dunque partire da una verità astratta, ma dall'urgere temporale e locale, dal qui e dall'ora: si valorizza così l'*hic stans*, nel senso della terminologia umanistica, del certo.

Il fatto che il dramma dei *Sette a Tebe* abbia inizio con il dialogo tra Eteocle e le vergini, indica che il tema della tragedia è il problema del rapporto tra il sacrale mitico degli dèi – al quale si rifanno inizialmente le implorazioni delle vergini – e la tesi del re di Tebe, secondo il quale bisogna vigilare l'istante storico della *polis*.

« E voi, chi al sommo di giovinezza non è giunto, e chi l'ha lasciata con gli anni, oggi dovete alimentarne il fiore, ridonare forza alle membra, e non pensare ad altro se non a quello che il momento chiede di ora in ora e a cui ciascuno è pari » (vv. 1055.; p. 27): solo così si porta aiuto alla città!

La situazione dalla quale parte il dramma è descritta dai messaggeri e dal loro tragico annuncio: Tebe è assediata. A questa notizia segue l'implorazione e lo spavento del coro delle vergini: « Chi ci salva, chi ci aiuta, degli dèi o delle dee? Alle statue di quali numi della mia terra mi prostro e prego? » (vv. 9155.; p. 30). « La paura delle armi in campo mi scuote. Nelle bocche dei cavalli i morsi suonano la strage » (vv. 12055.; p. 31). Il vero dramma avviene al di là delle mura, nel mondo storico che minaccia, con l'eventuale distruzione della città, la possibilità del discorso.

Le suppliche, i timori, le implorazioni, il permanere delle preci delle vergini, vengono controbat-  
tuti con energia da Eteocle: « Questo è il voto che

tu devi rivolgere agli dèi, e non lasciarti prendere dal piacere di gemere e soffiare come bestia selvatica e insensata: non sfuggirai con questo al tuo destino » (vv. 276ss.; p. 36): « Città presa non ha piú dèi » (v. 218; p. 34).

In che cosa consiste dunque il vero problema di Eschilo nei *Sette a Tebe*? Lo possiamo intravedere nel colloquio disperato tra Eteocle e il coro delle vergini, che non agiscono, ma pregano, scongiurano. Si confrontano cosí due mondi: la preminenza della risposta alla necessità che preme in ogni istante e che va adeguata qui ed ora, si contrappone all'incubo della paura, espressione della passione che non può venire risolta dalla semplice preghiera, dal rito religioso. Chi sono le vergini, come le descrive Eschilo? « Fanciulle ieri aperte alla vita, essere còlte acerbe prima del rito e mutare casa nell'odioso cammino! » (v. 334; p. 37). Sono acerbe perché non ancora entrate nella storia e quindi non portano frutti, non manifestano l'irrompere della parusia determinata dalla necessità che preme sempre differentemente nell'istante. Solo inserendosi nella storia la vergine rinuncerà all'a-storicità, muterà casa per entrare « nell'odioso cammino », che le paleserà il frutto della sua storicità, il suo destino.

La discussione tra le vergini imploranti ed Eteocle si risolve dunque nell'eterogeneità di comportamenti e di mondi, caratterizzata, da un canto, dall'implorazione religiosa delle vergini e, dall'altro, dal riconoscimento della necessità di corrispondere all'istante giusto, al *kairós*. Fallire di fronte a quest'ultimo impegno significa non aver identificato la necessità che preme nell'urgere dell'istante, che si impone nel patire, nel palesarsi del non ancora, nel manifestarsi di un'ora e di un non piú nell'evento tempo. Le passioni che ne nascono sono in generale

il dolore e il piacere: essi si manifestano nel *diástema*, nell'intervallo tra il non ancora e il non piú, segnalando nell'istante patito il senso, il significato degli enti che appaiono. Ogni accadere drammatico implica cosí la notizia di ciò che avviene: è in essa che si palesa la situazione. Nei *Sette a Tebe*, l'irrompere dei messaggeri sulla scena durante il colloquio sulla preminenza dell'azione nell'istante giusto, testimonia appunto la necessità della notizia come senso di un progetto storico. Da qui deriva l'importanza delle parole di Eschilo a questo riguardo: « Io vado a collocare ai sette varchi del muro e sulle porte sei guerrieri ed io sarò il settimo, di contro al nemico, con l'animo deciso della grande giornata, senza attendere che tra mille clamori ci raggiungano rapide in corsa come messaggeri le notizie improvvise e ad ogni cosa, quando urge il bisogno, diano fuoco » (vv. 279ss.; p. 36). Ma come intendere questa necessità sofferta, che urgendo dà fuoco alle cose, che le fa fiammeggiare nella loro urgenza storica?

Dobbiamo tenere presente il mito rappresentato dai *Sette a Tebe* e ripreso da Eschilo: di fatto è un dogma credere nella validità del mito di Edipo, cioè nell'inappellabilità dell'ingiunzione oracolare di Apollo a Edipo di non avere figli, la disobbedienza di quest'ultimo, la sua maledizione sui figli di uccidersi vicendevolmente col ferro nel medesimo istante.

Per Eschilo la lotta per questa città, in funzione del mito di Edipo, significa abbandonarsi a un assurdo che si palesa nella distruzione, nella morte, cioè nella tragedia che avviene fuori delle mura della città, nell'ambito della storia.

A questo racconto rinvia la conclusione tragica dei *Sette a Tebe* che Eschilo lascia come testamento. Eteocle è legato come figlio di Edipo e di Giocasta a un mito che non ha piú senso e in funzione del

quale tutti muoiono nel combattimento al di là delle mura. È la storia che parla e che indica.

Salvare la città in vista di che cosa? Per comprendere l'indicazione di Eschilo dobbiamo chiederci che cosa egli intenda con *polis*.

L'aiuto alla città — ciò che va salvato, ciò che nel suo ambito deve sussistere, non perire — viene specificato nel dramma: « Portate aiuto alla città, salvate gli altari degli dèi che vi hanno sede, difendetene i riti, a cui nessuno dovrà mai porre fine, ai nostri figli date soccorso, ed alla Terra Madre, che di tutti è nutrice e la piú cara » (vv. 1455s.; p. 27).

Contro le implorazioni, contro il patire le metafore del timore delle vergini, sorge la tesi fondamentale di Eteocle che parla per Eschilo: « È degli uomini offrire sangue ai numi e conoscere il fato stando in campo » (v. 230; p. 34). È qui, nell'ambito storico, che si palesa se siamo capaci di identificare l'urgere del momento: « Città presa non ha piú dèi » (v. 218; p. 34).

Il fatto che Eschilo insista nel descrivere il terrore, i momenti della distruzione della città, il fuoco che tutto divora — « Chi l'uno chi l'altro trascina, uccide, e intorno porta la fiamma. Ogni muro è nero d'incendio » (vv. 3405s.; p. 38) — dimostra quanto Eschilo senta la tragicità della storia, la legittimità impulsiva dell'implorazione: « Ed i sonagli, battuti in bronzo, sotto il gran pavese suonano a stormo e chiamano il terrore » (vv. 3855s.; p. 39).

La vera tragedia dei *Sette a Tebe* non è il dramma, vissuto nel combattimento, di due fratelli per contendersi il possesso della città: il vero problema è tutt'altro.

Nessun discorso può essere piú drammatico di quello che Eschilo fa realizzare tra le vergini e il re

della città, perché è nel corso del dialogo che si impone e si palesa ciò che solo può salvare una comunità al di fuori di ogni ricerca ontologica. Egli illustra nel colloquio tra Eteocle e le vergini la radicale divergenza tra implorazione e agire secondo l'urgere dell'istante: la necessità.

Eschilo, rifacendosi al mito di Eteocle, re della città di Tebe, intimamente connesso al destino di Edipo, indica esplicitamente come, riprendendo esclusivamente un mito, in questo caso concreto quello di Edipo, restando attaccati a una concezione dogmatica e non al rinnovarsi continuo di istituzioni sempre differenti nel loro manifestarsi, non facciamo che esorcizzare la distruzione, la morte che appare alla fine del dramma dei *Sette a Tebe*.

L'imporsi del problema è per Eschilo ben lontano da quello che Freud ha voluto interpretare psicoanaliticamente. Il problema eschileo si gioca nell'alternativa tra la preminenza dell'oracolo di Apollo, del mito religioso e quindi della punizione tragica di Edipo (permanere dunque di un dogma), e il riconoscimento del *kairós* con il quale ha inizio la tragedia.

Quale rito dobbiamo dunque abbracciare: questo è il problema di Eschilo. Quello tradizionale, religioso, dogmatico o quello della parola aperta, storica, del certo, non dogmatica? Bisogna attenersi alla mitologia tradizionale che comporta la morte di Eteocle al di là delle mura della città oppure adeguarsi alle nuove necessità dell'ora, secondo la formulazione situata all'inizio del dramma, combattendo? Salvare il mito implorando o salvare la città storica?

Così suona la nuova risposta categorica delle vergini nel corso del colloquio con Eteocle: « Non sarai un vile se la vita la salvi e al bene! » (v.

698; p. 48). Ed ecco l'obiezione radicale di Eteocle alla tesi delle vergini: « I numi non si curano di noi ormai. Un dono ha pregio al loro sguardo, ed è che io perisca. Il mio destino è di morte » (vv. 702ss.; p. 49).

L'apertura patrocinata dalle vergini è in contraddizione con il loro inizio implorante e con il dogmatismo sostenuto da Eteocle alla fine della tragedia, che porta alla morte, alla distruzione. Eschilo fa dire al Coro questa constatazione radicale del dissidio: « L'Erinni invocata da un padre, oggi darà compimento alle maledizioni e all'ira di Edipo demente. Morte di figli porta seco la contesa che l'uno e l'altro incita » (vv. 723ss.; pp. 49-50).

L'interpretazione di un testo ha senso innanzitutto per ciò che esso ci dà, disponendo alla domanda che si impone dentro di noi. Qual è il contributo di Eschilo, quando sostiene che il discorso con l'abisale urge nel tempo, che stringe in ogni nuova situazione? Tutti gli enti hanno significati sempre nuovi nell'ambito delle passioni nelle quali appaiono: dall'amore all'odio, dalla speranza al timore, dall'invidia alla pietà.

L'onda del passato, l'attesa del futuro che emerge nell'incalzare del presente, costituiscono la triplice passionalità che permea tutto il reale esorcizzando, eccitando e distruggendo ciò che appare e che ci lascia — secondo quanto è stato messo in rilievo da Eschilo — costantemente soli di fronte al compito di rivelare con e nella nostra storia i continui significati del reale.

In questa solitudine la natura impera come linguaggio dell'abisale e noi rimaniamo atterriti dall'incalzare dei sensi nei colori, negli odori, nelle luci, nell'esperienza tattile. Lo spavento suscitato da questa solitudine, sempre e solo nella solitudine di

decidere il *kairós* identificandolo nelle situazioni individuali, è il destino del singolo, il suo sopravvivere, la sua responsabilità di fronte all'abissale intesa come risposta alla richiesta che urge.

Tutta la tragicità dell'esistenza è come un'apertura di vari miti, non a un mito, non a una sola istituzione, ma apertura alla storia: questa è la tesi di Eschilo. La catastrofe di ogni mito, di ogni istituzione, il non corrispondere a nuove richieste storiche sono esemplificati nella morte di Eteocle e del fratello Polinice, che alla fine della tragedia vengono portati sulla scena; ma il messaggero annuncia: « La nostra città è salva... Ritornato è su Tebe il sereno » (v. 795; p. 52). La storia riprende indipendentemente dalla tragedia dei singoli che si spegne nell'oblio: il testamento di Eschilo. Dobbiamo confermare questa tesi per sapere ciò che dobbiamo a Eschilo, al parlare drammatico, metaforico, presocratico, al terrore, al patire originario. Queste forme del sapere hanno cercato di identificare il reale leggendo la storia, ascoltando ciò che dice, non pensando astrattamente, dogmaticamente. E la realtà parla nel suo accadere, nei suoi eventi e non in generi astratti, nella loro pretesa astoricità iperurania. Sacra è la storia nel suo orrore di indissolubilità di piacere e dolore e nello splendore di ciò che continuamente di nuovo ci svela il molteplice.

Siamo così invitati, alla fine di questo percorso compiuto con Eschilo, a riprendere brevemente gli argomenti che sembrano più importanti per una successiva riflessione.

Avvertiamo nel dramma eschileo l'irrompere della storia attraverso il dialogo tra le vergini e il re Eteocle o meglio tra diverse concezioni del comportamento: tra l'implorazione religiosa e l'agire. È in forza di questo dialogo che Eteocle può esporre

le sue due tesi fondamentali: la necessità della parola e il tempo dell'uomo come svelamento nell'istante giusto (*kairós*).

Il dialogo tra le vergini ed Eteocle suggerisce un'ulteriore considerazione: l'indissolubile legame tra la città e i suoi dèi, « città presa non ha più dèi ». E qui dobbiamo precisare come sotto le figure degli dèi Eschilo non delinei una teologia, ma rilevi il sacro che costituisce l'essenza del mitico. L'identificazione di tale essenza avviene nell'istante storico della *polis* che richiede di essere salvata.

Ancora una volta Eschilo esclude che si possa spiegare la lotta per la città con un dogma, cioè con il mito di Edipo, oppure attraverso l'oracolo di Delfi. Che cosa risulta allora decisivo per comprendere il momento storico? Eschilo parla del messaggero che dà fuoco alle cose, che cioè illumina il loro senso e valore. Solo così possiamo comprendere il *diástema*, ovvero ciò che appare « tra » l'indicazione e la realizzazione, ciò che delimita l'evento tempo, il *kairós*.

Proprio perché l'uomo decide la propria sorte e quella della città in un preciso istante storico, vediamo delineati da Eschilo i diversi atteggiamenti che si possono assumere rispetto a questo appello. Vediamo come sia necessario, per salvare la città, salvare anche gli altari, cioè stare in campo, impegnarsi personalmente in una lotta comune. Proprio perché l'imperativo del *kairós* comanda una lotta, la vita che ne deriva è tragica e della storia nel suo insieme possiamo dire che è drammatica. Ora in termini generali drammaticità dice ancora poco. Che cosa di fatto si intende con questa parola? Forse solo un atteggiamento pessimistico di fronte alla vita? Forse la descrizione di uno stato in cui l'uomo temporalmente viene a trovarsi? O non piuttosto la



sua caratteristica fondamentale, ossia l'agire (*dráo*)? Questa interpretazione della storia, per quanto impietosa possa sembrare, giunge al suo culmine nel modo in cui Eteocle decide di agire: egli afferma che il suo destino è morte.

Infine, proprio dal comportamento di Eteocle, dobbiamo concludere che la risposta alla domanda storica, l'agire conforme al *kairós*, avviene di volta in volta sempre in modo personale, anzi riguardando in modo talmente esclusivo il singolo che questi si trova nella piú inquietante solitudine nel momento della decisione storica suprema. E proprio per questo tale decisione risulta sommamente tragica: perché la storia va oltre i singoli, è costituita dalle loro decisioni e ad un tempo le trascende, ne fa uso. Da qui deriva l'importanza dell'ultima testimonianza offerta dai personaggi del dramma: essi sono morti, ma la città è salva. Come esprimere dunque l'indissolubile legame che unisce morti e città, re e vergini? Forse con il riconoscimento da parte delle supplici che Eteocle non deve morire ma deve vivere? In tal modo siamo di fronte all'identificazione del sacro che viene intravisto nella connessione indissolubile tra città e agire del singolo. È questo un modo del tutto nuovo di intendere la posizione dei problemi vissuti.

## La passione di Prometeo

La precedente interpretazione dei *Sette a Tebe* ha indicato quale sia, a nostro avviso, uno dei contributi essenziali di Eschilo: l'apertura al *kairós*, alla richiesta qui e ora dell'abissale e la conseguente negazione di ogni tesi mitico-dogmatica, quale quella di Edipo, che lega e chiude la libertà dell'uomo. Il riconoscimento della catastrofe di ogni mito, di ogni istituzione a-storica implica che è la storia, l'accadere, a rivelare i vari mondi nella sofferenza delle tragiche separazioni individuali.

È stato rilevato che la tragedia eschilea *Prometeo* ci porta fuori della storicità umana: essa è un dramma di dèi. Conseguentemente dobbiamo chiederci se non sia piú valida la nostra tesi, che cioè il drammaturgo greco cerca di leggere nella storia, nell'accadere dei miti, le indicazioni riguardanti il senso del reale. I drammi divini eliminano l'interesse per ciò che ci dice la storia?

La struttura del tutto particolare del dramma di Prometeo – « colui che prevede », il titano figlio di Giapeto e di Climene – comporta dunque da parte nostra un procedimento interpretativo differente da quello usato nella lettura delle *Baccanti* e dei *Sette a Tebe*? Nell'interpretazione dei due drammi precedenti abbiamo cercato di rilevare, nell'avvicinarsi di avvenimenti storici e nella narrazione di miti, il significato di un accadere, di eventi, ossia i segni che

svelano la necessità sottesa alla storia mitica. Nel dramma di Prometeo il metodo e il problema di Eschilo è un altro: egli vuole mostrare come la *Teogonia* esiodea, nella quale si esprime e si istituisce la greicità, sia del tutto insufficiente. Per Eschilo è necessario, rispetto a questa tradizione, riconoscere che nelle tre epoche della *Teogonia* si rivela una aspirazione ben più profonda che il semplice rinnovarsi di un autoritarismo dogmatico, che trascura completamente il problema della miseria umana.

Nel prologo del *Prometeo* appaiono solo due interlocutori: Efesto e Potere: quest'ultimo, già per il suo nome, sorprende. A sua volta, Efesto (Vulcano) è il dio degli artigiani, maneggia il fuoco, e il fatto che nel prologo sia l'interlocutore di Potere non è casuale: indica espressamente che il potere può essere anzitutto servito da chi appresta, con l'aiuto del fuoco, gli strumenti per fissare, per dominare un mondo dogmatico. Efesto è quello stesso artigiano che costruisce i palazzi, le armi degli dèi nell'Olimpo della *Tegonia*.

Che cosa significa dunque tutto il prologo del *Prometeo* nel colloquio iniziale tra Efesto e Potere se non l'illustrazione della libertà umana? Ma quale libertà? Nel prologo Eschilo non la indica: è un fuoco liberatore donato da Prometeo, senza ulteriore specificazione. Il concetto di fuoco, di libertà, e quindi la funzione stessa di Prometeo, rimangono ancora ignoti. Prometeo annuncia soltanto che prevede ciò che nella tradizione greca è solo implicito. Ciò che Eschilo desidera comunicare a *noi* con il suo dramma di Prometeo è il terrore, l'orrore, di patire un dogmatismo mitologico. Non solo: siccome il dramma è l'indicazione di un patire, si tratterà di riconoscere, nella difesa della libertà da parte di Pro-

meteo, la preminenza di tutt'altra passione, che implica il superamento della mitologia greca.

Il prologo del *Prometeo* di Eschilo si rivela così a una attenta lettura come l'annuncio di un avvenimento, di un accadere che apparirà completamente nel suo significato solo nella lotta di Prometeo contro Zeus. Si tratta certo di una rivoluzione, come quella di Crono contro Urano, come quella di Zeus contro Crono. Ma non è semplicemente distruttiva di un regno che viene sostituito da un altro: essa vuole invece aprire un mondo, quello di Eschilo, del tutto nuovo se paragonato al succedersi dei regni degli dèi raccontati da Esiodo nella sua *Teogonia*. Il prologo ha inizio con l'indicazione della colpa che secondo Giove ha commesso Prometeo: di aver rubato « la luce artefice di tutto » e averne « fatto partecipi i mortali » (v. 7; p. 86). Quindi da un canto Prometeo ha « amato gli uomini e questo [il suo patire] è il frutto » (v. 28; p. 87) e d'altro canto viene rimproverato a Prometeo che proprio questo amore incrina il potere, la forza, l'ordine di Zeus.

Il problema di Eschilo è allora la critica della *Teogonia* di Esiodo? Certo Eschilo addita le conseguenze di quel dogmatismo, ad esempio con la punizione effettuata da Efesto: « t'inchioderò con ceppi inestricabili » (v. 20; p. 86). A Eschilo non bastano però l'accusa contro un dogma e l'indicazione delle sue conseguenze, ma vuole sottolineare il terrore, la passione sofferta, il terribile, ricordato da Nietzsche. « Il morso è pronto. Mettiti [i ceppi di ferro] ai polsi e batti con il maglio... Un braccio è già fissato... È visione di orrore a questi occhi » (vv. 54ss.; p. 87). La sofferenza di Prometeo è quella di « un dio che soffre a causa degli dèi » (v. 92; p. 88), straziato dall'ignoto che lo attende: « Che

suono viene, quale odore buio, divino o umano, o confuso di umano e di divino? » (v. 113; p. 89). È questa una problematica completamente nuova: « non posso tacere né gridare la mia sorte, il mio essere » (v. 106; p. 88), « doloroso è parlare, doloroso tacere » (v. 197; p. 91).

Segue il dialogo lirico di Prometeo con il coro delle Oceanine e nel primo episodio con Oceano: Oceano, il figlio piú vecchio di Urano e Gaia (Esiodo, *Teogonia*, vv. 133ss.), non ha partecipato alla lotta dei Titani contro Zeus e quindi, dopo la loro sconfitta e condanna nel Tartaro, rimane padrone del mare.

Il coro delle Oceanine piange la rovina di Prometeo: « gli uomini dell'occidente rimpiangono il solenne onore e l'antico splendore tuo e della tua gente [i Titani] » (v. 406; p. 95). Le Oceanine, con il loro lamento, riassumono la tragedia, ma non ne colgono ancora l'essenziale: « E piange il mare lungo la risacca, l'abisso che ricade, l'Ade oscuro dal suono sordo, le sorgenti dei fiumi sacre e pure: piangono il tuo dolore e la pietà » (v. 431; p. 95).

Sia le dichiarazioni delle Oceanine, come pure quello di Oceano – fino a questo punto della tragedia – riguardano di fatto solo la sofferenza di Prometeo. Oceano dice a Prometeo: « Soffro con te della tua sorte, sappilo » (v. 289; p. 92); « deponi la tua passione, e cerca invece di uscire dalla tua sventura » (v. 315; p. 93). Ma non è il sottrarsi allo sofferenza ciò a cui tende Prometeo nella sua lotta contro Zeus: non si tratta di sfuggire a una pena, ma al contrario di insistere su di essa per manifestare qualcosa di nuovo, ciò che appunto Prometeo prevede: la sua pre-visione. Quale? E qui incontriamo la vera funzione di Prometeo. Egli è attento « alla miseria dei mortali... indifesi e muti come infanti, e a

cui diedi il pensiero e la coscienza ». Che cosa mancava loro? « Avevano occhi e non vedevano, avevano le orecchie e non udivano » (vv. 441ss.; p. 96).

Indifesi di fronte alle richieste della natura e quindi senza un mondo e senza un proprio ordine, miseri nella loro affermazione, trascinati senza difesa, senza parola – « muti » – che identifichi il significato degli enti, senza segni rivelatori del senso della realtà, esposti all'aggressione della necessità senza poterla adeguare: povertà e miseria della condizione umana. Di fronte a questa mancanza originaria dell'uomo, Prometeo rimane toccato. Allora dà all'uomo il pensiero, ciò che lega e ancora i fenomeni, le apparenze, ciò che rende possibile ritrovare e identificare se stessi, la coscienza di sé nel dominio della realtà, che afferma un proprio ordine rendendo così possibile il sorgere di una nuova realtà. A differenza di Prometeo, che ha concesso doni agli uomini, le storie teogoniche – con il dogmatismo di Urano, Crono e Zeus – hanno porato solo alla distruzione, non a nuovi mondi. Gli dèi della *Teogonia* non si occupano degli uomini, di un accadere, di eventi che rivelano l'uomo a se stesso, alla sua responsabilità. Prometeo invece risponde all'appello abissale, valorizza la previsione non intesa come un aprire una libertà vuota, astratta, ma come compito concreto, tanto che Eschilo elenca con cura le molte arti prometeiche. Prima di Prometeo gli uomini « somigliavano a immagini di sogno » (v. 448; p. 96), erano « ignari di certi segni dell'inverno o della primavera che fioriva... per loro scoprii il numero... la memoria di tutto, che è la madre operosa del coro delle Muse... mille cose inventai per i mortali » (vv. 454ss.; p. 96); « guidai i mortali ad una conoscenza indimostrabile, e aprii loro i grevi occhi velati ai vividi

presagi della fiamma. Questo io feci » (v. 498; p. 97).

Prometeo soffre perciò ingiustamente, ma confida nella forza del destino al quale anche Zeus è sottoposto: « [Corifea] Che è per lui il fato, se non regnare sempre? [Prometeo] Non puoi saperlo mai, non domandarlo » (v. 519; p. 97). Eschilo per primo descrive la povertà dell'uomo, l'abbandono, l'isolamento di fronte alle richieste alle quali è esposto. Dagli eventi della miseria umana nascono le immagini, le *historiæ* che decorano le pareti piene di mistero del mondo, le forme dei nostri dolori e delle nostre gioie. Restiamo soli con le immagini per ritrovare in noi stessi tutte le meraviglie alle quali assistiamo con speranza e disperazione. Prima dell'apertura di questo ambito regna solo il piú assoluto e inestricabile silenzio.

Svelando il mondo, Prometeo dona la distinzione di realtà e non realtà, il vano sottrarsi all'istante drammatico prima di morire con le nostalgie, esorcizzando le passioni, nello sforzo della propria identificazione. Perché la tragedia di Eschilo culmina nel colloquio tra Prometeo e Io, e infine nella disperazione di quest'ultima, nel suo grido disumano? « Lo sfacelo la follia / il pungolo dell'estro! / il cuore dà calci di terrore / la vista si stravolge / l'ira l'assurdo mi ruba via / la lingua non è piú mia / la parola è melma che urta / le onde della mia maledizione » (vv. 877ss.; p. 105).

Con il mito di Io – figlia del re di Argo di cui Zeus si è innamorato, costretta dalla gelosia di Era a vagare sotto forma di giovenca, inseguita da un tafano e poi sorvegliata da Argo dai cento occhi – si rimane dominati da Zeus, cioè, secondo il detto dell'epodo, da una « via che chiude ogni via, non si sa che si diviene, non si vede per dove si può scam-

pare a un pensiero di Zeus » (v. 904; p. 106). Ma Prometeo, pur imprigionato, conclude con la speranza della liberazione: « Ho sentito cadere due sovrani [Urano e Crono]. Il terzo lo vedrò crollare presto » (v. 958; p. 107); « meglio essere schiavi a questa pietra che messi di fiducia di Zeus padre » (v. 968; p. 107).

Prometeo, colui che odia « tutti gli dèi » (v. 975; p. 108), poiché hanno ricompensato con il male il bene da lui fatto agli uomini, è figura ormai distante dalla concezione olimpica della divinità; di lui Ermete, messaggero di Zeus, dice: « So che sei pazzo, veramente pazzo » (v. 977; p. 108). La punizione di Prometeo: « L'aquila fulva come il sangue, avida, straccerà il grande straccio del tuo corpo », si ciberà « del tuo fegato nero, e questa pena non avrà mai fine » (v. 1021; p. 109). Prometeo, soffrendo contro giustizia, rappresenta l'intera umanità e Ermete, messaggero della « mano di Zeus » ricorda al coro delle Oceanine la tremenda responsabilità che comporta il non essere più soggetti al fato e liberi autori della storia: « Allora ricordate ciò che vi predico. Quando la maledizione vi avrà prese non accusate la sorte, non dite che fu Zeus a gettarvi in un male impreveduto. No, ma voi, con le vostre mani » (vv. 1071ss.; pp. 109-10).



## Sofocle: Edipo e la tragicità umana

Interpretare significa trovare il codice delle parole, ossia la sofferenza e la gioia che con la passione indicano il significato di ciò che viviamo. Ricorrere alle passioni e non a concetti astratti è appunto la fonte riconosciuta dei tragici greci, da Eschilo a Euripide.

La passione urge nella parola indicativa e nell'azione del dramma; l'attore soffre perciò questa intima connessione nella concreta situazione per cercarvi il significato di ciò che appare. Da questa connessione dipende anche l'importanza del nome, della situazione storica nella quale sorge, dell'origine alla quale si riferisce, della concreta storicità, perché è qui che si delinea l'indicazione.

In tal senso i nomi non sono mai astratti ma vissuti, e nel loro intrecciarsi la realtà fiorisce con tutte le sue immagini, con tutte le sue ambiguità. Per interpretare quindi il testo tragico non bisogna mai ricorrere a indicazioni astratte dalle situazioni nelle quali si impongono. La ricerca verte pertanto essenzialmente su ciò che situa e che viene vissuto.

Un'impostazione simile è già rinvenibile in Wolfgang Schadewaldt, traduttore dell'*Edipo re* e che, fra l'altro, enuncia anche la seguente tesi: « Si tratta di un accadere tra uomo e dio, nell'ambito del quale un uomo nobile, colpevole e al tempo stesso non colpevole, con la propria disfatta in un mondo

pieno di pericoli, per quanto lo riguarda valorizza e salva il divino. L'*Edipo* di Sofocle, un'opera d'arte drammatica senza pari, non è pertanto, nella sua essenza, teatro. È una specie di « passione », più vicina ai nostri grandi oratori religiosi che alle nostre cosiddette rappresentazioni teatrali... Nello svelarsi della natura del re Edipo si dispiega quell'incomprensibile accadere divino-umano essenzialmente sotto tre punti di vista: la volontà divina della manifestazione della verità, della purificazione del mondo e la salvezza del divino minacciato, l'indicazione esplicita della caducità della grandezza e felicità umane » (*Griechisches Theater*, Frankfurt a. M. 1983, p. 579).

Emerge così il senso di un'interpretazione incentrata non su un concetto, su un universale, ma su ciò che situa, nella e con la passione dell'evento sofferto, un modo di interrogare la realtà, che va al di là dello schema di causa ed effetto.

Sono dunque necessari tre presupposti per avvicinare il testo dell'*Edipo re*.

Innanzitutto occorre tener presente il significato di Cadmo, la radice di Tebe, secondo la tradizione mitica già illustrata: i denti del drago vinto hanno esorcizzato la città, le mura devono salvare le istituzioni da ciò che di volta in volta si presenta sotto nuovi significati e indicazioni, ossia in generale la storia.

In secondo luogo bisogna conoscere la storia di chi regge la città e di come la ordina: Edipo succede al re Laio e soffre una concatenazione di eventi tragici, cominciando dalla nascita e dall'abbandono sul monte Citerone fino alla conclusione del suo destino. Chi ritroverà il significato della figura di Edipo? Che cosa significa ritrovare in un particolare ambito narrativo un uomo, un personaggio, Edipo, grazie al

quale Sofocle ci comunica qualcosa di essenziale dalla notte dei tempi, dalle passioni, dalle domande visute allora, rendendo possibile una risposta a ciò che oggi ci assilla? Questo colloquio essenziale è da una parte interrotto dal razionalismo e dall'altra dal terrore che ci spinge nell'ambito di un silenzio pieno di mistero.

In terzo luogo Sofocle continua a proporre delle indicazioni dogmatiche, delfiche, incomprensibili per Edipo, che si oppongono agli eventi vissuti dal protagonista.

Sofocle propone nell'*Edipo re* una concezione ben precisa della natura umana: « Ahi progenie di mortali, come simile al nulla è vostra vita! Di felicità non più che un'apparenza a ciascuno, e anche questa, appena avuta, subito declina e cade » (vv. 1186ss.; p. 308).

Ricordiamo anche l'altra tesi già presentata nell'*Antigone*: non dimentichiamo che Antigone è figlia di Edipo e lo accompagna nell'esilio da Tebe, nel suo cieco peregrinare.

È sempre Antigone, dopo la lotta dei Sette a Tebe, ad opporsi all'ordine di Creonte di non seppellire la salma del fratello Polinice caduto sotto le mura di Tebe: viene rinchiusa ancora viva in una caverna ed Emone, figlio di Creonte, che amava Antigone, penetra nella prigione per liberarla, ma Antigone si è già impiccata e Emone la segue nella disperazione del suicidio.

Antigone vince così con la propria morte il dogmatismo di Creonte? (Apollodoro, *Bibliotheca*, 3.7,1). È questa la situazione dalla quale nascono le parole del Coro nel primo stasimo del dramma di Antigone: « L'esistere del mondo è uno stupore infinito, ma nulla è più dell'uomo stupendo. Anche di là dal grigio mare, tra i venti tempestosi, quan-

do s'apre a lui sul capo l'onda alta di strepiti, l'uomo passa; e la Terra, santa madre, con l'aratro affatica d'anno in anno e con la stirpe equina la rovescia » (vv. 332ss.; p. 183).

La fonte dello stupore, del terribile, dell'inquietante, non è tanto, per Sofocle, il mondo, ma l'uomo, che viene presentato in primo piano non come concetto, come genere, ma nel suo puro accadere, nel suo venire interpellato dall'abissale. Provando uno stupore terribile di fronte a questo mare di onde soverchianti, il cui avanzare fa perdere la coscienza, l'uomo passa e non permane, non sussiste in questa metafora tempestosa. Si tratta di una metafora perché i colori e i suoni sono terribili e stupefacenti per il loro continuo e ambiguo significato di attrazione e repulsione. Si tratta di una passione e al tempo stesso di una potenza, perché rovesciando la terra, tramutandola, l'uomo cerca di immolarvi se stesso: la fatica.

La parola della seconda antistrophe del Coro nel primo stasimo, è piena di terrore vissuto, non dominato da un concetto astratto di uomo: « Fornito oltre misura di sapere, d'ingegno e d'arte, ora si volge al male, ora al bene; e se accorda la giustizia divina con le leggi della terra, farà grande la patria. Ma se il male abita in lui superbo, senza patria e misero vivrà: ignoto allora sia costui alla mia casa e al mio pensiero » (vv. 365ss.; p. 183).

Edipo, un re che tutto vive, che tutto soffre in funzione del suo destino, per identificare una realtà abissale nell'ambito della quale lui e tutti noi viviamo: re di una città, non conosce se stesso, non i figli, confonde ogni figura.

Chi è dunque per Sofocle Edipo? È l'uomo che ignora la propria origine, che non comprende gli oracoli, che si trova a dominare una città della

quale non afferra il significato della dissoluzione, un uomo che sa sciogliere enigmi che gli permettono l'accesso a una città ma non è capace di riconoscere il senso più profondo di tutte le implicazioni storiche di questa città.

Qual è il senso delle indicazioni tragiche sulla realtà umana, tramandate da Sofocle nella disperazione del suo dramma? Che cosa significa l'incapacità da parte di Edipo di interpretare gli ammonimenti religiosi di Delfi? Forse il rifiuto di ogni sistema? Oppure l'incapacità di saper cogliere nella storia degli eventi una indicazione? È forse la disperazione la realtà originariamente sofferta? Non è questa la stessa prospettiva già delineata da Sofocle nell'*Antigone*, ricordando l'uomo come il più inquietante degli esseri? Dobbiamo riconoscere che si tratta di aperture con domande, non risposte.

Il dramma *Edipo re* si apre alla presenza di una folla assai numerosa, di supplici, davanti alla reggia del re Edipo a Tebe. Sui volti e sulla città si scorgono i segni della pestilenza. L'oracolo ha ordinato, per salvare la città, di esiliare il colpevole della morte di Laio.

Edipo è figlio di Laio e di Giocasta, ma lo ignora. L'oracolo di Apollo aveva rivelato ai sovrani di Tebe che il loro figlio avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Per evitare la tragedia, quando il figlio nasce, viene esposto sul monte Citerone, da dove i pastori impietositi lo portano a Corinto, i cui regnanti, senza figli, lo adottano. Edipo, ignorando che i sovrani di Corinto non sono i suoi genitori, li abbandona e torna a Tebe, dopo aver saputo quale tragedia incombe sulla sua persona.

Sofocle insiste dunque sulla continua ignoranza dell'agire di Edipo: ma in questa situazione è possibile dare un giudizio su un uomo? Tiresia ben espri-

me la situazione in cui si trova Edipo: « Lo sai tu da chi sei nato? Non lo sai. E non sai che i tuoi genitori ti odiano, chi è sotto terra, morto, e chi è sopra la terra, vivo; e che un giorno la Maledizione, come un'arma a due tagli, la Maledizione di tuo padre e di tua madre, ti inseguirà col suo piede tremendo, e da questa terra ti scaccerà » (vv. 415ss.; p. 294). L'ignoranza è così l'insegna sotto la quale Edipo vive e agisce: un'ignoranza completa sulla quale insiste Sofocle trattandola come il tema fondamentale di questo mito, che deve illustrare la possibilità assurda di un dramma umano. È questa anche la tesi di Tiresia, il veggente cieco: « Perché di voi tutti non capite niente nessuno! » (v. 328; p. 292).

A questa situazione fa eco l'appello disperato di Edipo: « Io, come sono straniero a ciò che si dice del fatto, così fui anche al fatto straniero. E non andrei molto lontano nella mia ricerca da solo, se non avessi qualche indizio » (vv. 219ss.; p. 291).

Sofocle, dunque, costruisce tutto un mito drammatico, per dimostrare la possibilità dell'assurdo di un accadere nel quale un uomo può venire impigliato malgrado la propria fede nelle leggi fondamentali, radicate nel conveniente e utile: « Da tracotanza nasce tirannia; e quando empietà tracotante di troppe cose si sia stoltamente saziata che sono fuori del conveniente e dell'utile, allora, salita essa su altissima cima, precipita nel dirupato abisso della Necessità, e quivi non ha più fermo piede che regga » (vv. 873ss.; p. 302).

Queste considerazioni tragiche sulla realtà umana nascono da una storia raccontata nonostante l'ignoranza umana. E così la supplica di Edipo diventa la nostra, quella della disperazione: « Deh, mi conceda fortuna purità e santità in tutto ciò ch'io dico, in tutto ciò ch'io faccio. Presiedono a questo

leggi dall'alto, nell'etere uranio create » (vv. 863ss.; p. 302).

Queste suppliche risultano però inutili perché i dogmi di un tempo sono caduti e ci abbandonano a noi stessi: « Ebbene, o potente, o Zeus, se veramente meriti il nome di signore di tutto, non sfugga questo che accade né a te né alla tua sovranità immortale: finiti nel nulla sono e come ormai gettati via gli oracoli antichi su Laio; piú non splende la gloria di Apollo, gli dèi se ne vanno » (vv. 903ss.; p. 302).

Dobbiamo quindi considerare da un lato il merito e la fortuna di un Edipo tratteggiato in un racconto drammatico, apparentemente contraddittorio: « Mirabilmente colpisti col tuo arco nel segno e fosti in tutto signore della Fortuna: facesti morire la vergine dagli adunchi artigli, la cantatrice di enigmi, e nella mia terra sorgesti baluardo contro la moria; e da quel giorno anche di re ti demmo il nome e di sommi onori ti onorammo e regnasti nella grande Tebe » (vv. 1196ss.; p. 308). E d'altro canto dobbiamo considerare la disperazione, il dolore della situazione, la tragicità di Edipo: « Ma chi oggi si può sentir dire che sia piú sventurato di te? » (v. 1204; p. 308).

La città è malata, si dissolve: « La città, lo vedi tu stesso, è come sbattuta tra i flutti, e piú non può sollevare il capo dai vortici della mortale tempesta: periscono, ancora chiusi nei calici, i frutti della terra » (vv. 22ss.; p. 288). Edipo non capisce e si rivolge a Tiresia per conoscere la causa della tragicità degli eventi: « Tu dunque non ci negare il tuo aiuto, o di presagi che tu possa avere da uccelli, o di altro qualsiasi vaticinio. E salva te stesso e salva la città, e me salva, e salvaci e liberaci tutti dalla contaminazione del morto » (vv. 310ss.; p. 292).

Ma la risposta di Tiresia accenna alla sacralità del silenzio e alla forza ineluttabile degli eventi: « Ciò che deve accadere accadrà, anche se io lo ricopro col mio silenzio » (v. 341; p. 293). E di fronte a questa inutilità della parola i dialoganti rimangono chiusi in se stessi.

Quando Tiresia afferma che l'empio è proprio Edipo, il dialogo tra i due verte ormai sul senso delle parole e sulla loro verità: « [Edipo] E tu pensi di poter seguitare ancora un pezzo, e con tanto giubilo, a parlare così? [Tiresia] Certo, se la verità ha potere » (vv. 368ss.; p. 293). Ma Edipo a sua volta nega che Tiresia possa cogliere una qualsiasi verità, perché secondo Edipo la verità è ciò che si vede, che si spiega: « [Edipo] Per te verità non esiste. Tu sei cieco anche di orecchi e di mente, come sei cieco di occhi » (vv. 370ss.; p. 293). La verità è dunque solo ciò che gli strumenti sensibili sono in grado di rivelare? Ma Edipo, anche in questo ambito, dato che vede e sente, non comprende nulla.

Eppure Edipo ben conosceva l'arte di sciogliere gli enigmi: « Venni io qui, io, questo Edipo che niente sa » (v. 397; p. 294). Ma la soluzione dell'enigma della sfinge non dice nulla sull'essenza dell'uomo, è puramente formale. Di fatto tale soluzione apre a Edipo la via a una città avvelenata, moribonda, di fronte alla quale chiunque si sentirebbe sperduto: « Si aggira costui sotto selve selvagge, per antri, su rupi, come toro solingo, triste in suo triste andare » (vv. 476ss.; p. 295). Con Edipo siamo di fronte al più completo oscuramento della realtà e per questo il testo non insiste tanto su complessi di odio per il padre e su una passione per la madre: anzi Edipo non conosce né padre né madre e ciò esclude ogni interpretazione psicoanalitica con



la quale siamo stati abituati a leggere tale mito. Edipo non comprende nemmeno il senso del racconto del suo passato, né sa interpretare la profezia di Apollo, il racconto della sua storia narrata da un testimone: « E il bambino, il figliolo, non erano passati tre giorni dalla sua nascita che il padre, legatagli le caviglie dei piedi, lo fece gettare in un monte inaccessibile. Qui dunque Apollo non portò a compimento la profezia, perché né il figlio uccise il padre, né il padre — ed era il suo terrore, il suo sgomento! — morì ucciso dal figlio. Ed erano pur questi i fatti che le voci degli indovini avevano stabilito dovessero accadere! No, di tali voci non ti dare pensiero: quando il dio ritiene utile far conoscere qualche cosa, la mette in vista facilmente da sé » (vv. 716ss.; pp. 299-300).

Sofocle insiste sempre di più sull'ignoranza di Edipo innescata assurdamente in un racconto che coinvolge osservatori e protagonista: « Sgomenti siamo, tutti, a veder lui, Edipo, come naviganti che veggano sbigottito il pilota della nave » (v. 922; p. 303).

Ora il problema consiste proprio nel chiedersi verso quale direzione si può procedere, come uscire da questo labirinto: « Infelice ch'io sono! Dove io vado! In quale terra! Dove trasvola e si perde la mia voce lontana! » (vv. 1308ss.; p. 310).

La fine della tragedia avviene nel palazzo e Sofocle insiste testualmente nel dire « dov'era la sua donna » e poi subito si corregge affermando « oh, non la sua donna » (v. 1256; p. 309). Certo, Sofocle insiste sulla passione e riconosce che proruppe « non da un solo di lor due ma da tutti e due, dall'uomo e dalla donna, che avevano mescolato insieme l'uno a danno dell'altra, la loro mala fortuna » (vv. 1280ss.; p. 309). Ma la tragedia di

Edipo non consiste nella passione bensí nell'oscurità nella quale si muove, in funzione del semplice progetto di una favola, di un mito costruito dall'uomo. L'assurdo del dramma: « Io che da chi non dovevo nascere sono nato, io che con chi non mi dovevo congiungere mi sono congiunto, io che chi non dovevo uccidere ho ucciso! » (vv. 1184ss.; p. 308).

Con *Edipo a Colono* incontriamo il pellegrinaggio nell'oscurità, nella cecità. I termini con i quali Sofocle fa parlare Edipo sono desueti, pieni di ambiguità nell'ambito di una tradizione razionalista e quindi fraintesi come metafore letterarie e non quale espressione di una profonda disperazione esistenziale. Sofocle indica la fine di un uomo costretto nell'ignoranza del significato del reale, che patisce l'esperienza di leggi non legittimabili di fronte a passioni suscitate da eventi oscuri.

La rassegnazione di Edipo nasce dal dolore e dal tempo — « il tempo che vive con me » (v. 7; p. 355) —, dall'urgere di qualcosa che incalza e logora e non è un oggetto, appunto il tempo. Già all'inizio della cieca peregrinazione, giungendo al bosco sacro delle Erinni, Edipo afferma: « Le mie parole vedono » (v. 74; p. 356). Nel bosco delle vergini « il pensiero teme di farsi parola » (v. 134; p. 357), eppure Edipo può ormai andare solo in questo luogo, precluso a tutti: « Io non ho altro asilo, non ho altra terra dove andare, fuori di questa » (v. 44; p. 356). Il non poter piú sperare — la passione umana fondamentale — e ricercare comunque un appoggio per colmare la scissione del giusto dall'ingiusto in una situazione concreta: è forse questo l'unico senso ancora da ricercare?

Chi ha lasciato ogni tradizione può ormai ele-

vare solo una supplica disperata: « Il mio aspetto, la mia vita, le azioni mie non vi spaventano: quelle furono sofferenze piú che azioni. Lo vedresti se ti parlassi di mia madre e di mio padre, se aggiungessi i loro fatti alla tua paura di me. Lo so bene. Ma come potrei essere malvagio di cuore, io che ho fatto del male dopo averlo sofferto? Tanto che se l'avessi anche fatto di proposito e cosciente, neppure cosí sarei stato un malvagio. Invece son giunto dove son giunto senza saperlo. E quelli che mi fecero male, consapevoli, mi hanno poi rovinato. Ospiti, vi supplico per questo in nome degli dèi. Voi che mi avete allontanato dal bosco santo, adesso proteggetemi. Voi che venerate gli dèi, eseguitene il volere » (vv. 265ss.; p. 359). Si può ancora trovare nelle indicazioni dogmatiche degli dèi, nella loro distinzione di giusto e ingiusto, di empio e virtuoso, una parola in grado di indicare un cammino? Nell'*Edipo a Colono* le figlie Ismene e Antigone riportano Edipo alla tragedia dei due fratelli che combattono per il possesso di Tebe. Qual è il senso del desiderio di Sofocle di rifarsi all'evento drammatico che viene gettato come una rete di immagini sul mare delle apparenze? Perché inseguire il fascino dell'illustrazione, non dell'idea razionale, il fascino dell'ansietà nella quale l'esistente si delinea tra luci e ombre? Nel bosco sacro delle Erinni, all'inizio della peregrinazione, con Ismene irrompe un affetto umano e Teseo, re di Atene, interviene a salvare la figlia di Edipo. È questo un nuovo motivo di vita per il cieco e il rifiuto di incontrarsi con il figlio Polinice è affermazione ostinata della volontà di Edipo di partecipare alla storia. Ed è proprio in questo non poter rinunciare alla passione di amore e odio per i figli, che giunge tramite il Coro la testimonianza di Sofocle: « Per me chi desidera prolungare la vita

di là dal termine giusto è un folle. Un cadere lungo dei giorni aumenta il dolore » (vv. 1211ss.; p. 375). La vita ha un proprio termine nell'esperienza dell'appello che si manifesta concretamente entro limiti precisi nella richiesta da adeguare: tale esperienza è sofferta, è oggettiva, non dipende da un progetto individuale, arbitrario e come tale illimitato.

Il rapporto tra piacere e dolore, dal quale nasce l'apparire, è preciso, ritaglia l'esistenza in immagini delineate, oltre le quali non vi è più urgenza.

La conclusione di Sofocle è categorica: « Alla fine viene la morte, quella che tutto libera, tutto eguaglia, tutto chiude: l'Ade senza canti, senza lira, senza danze: smemorato abisso » (vv. 1220ss.; p. 375). È questa la confessione della disperazione dalla quale nasce la tragedia greca, nella cui esperienza Nietzsche vedeva l'affermazione del soffrire a cui siamo destinati: « Non nascere: è il mio pensiero più dolce. Oppure, nati una volta, è poco male riandarsene subito dove eravamo. Quando la gioventù vaga d'inganni è scomparsa, quale tormento sfugge all'esistere? Quale sciagura resta lontana? » (vv. 1224ss.; p. 375). Sofocle precisa questo incombere delle sciagure: discordia, strage, vanità. È un'illusione allora anche la consolazione dell'amore filiale come sostegno nella peregrinazione del cieco.

La tragedia della morte di Edipo nell'esodo è segnata dal dolore della separazione e dal mistero all'annuncio che « la giornata di Edipo è finita » (v. 1579; p. 379). Nessuno dovrà conoscere il « luogo dove debbo morire » (v. 1520; p. 379), perché è « interdetto alla parola umana » (v. 1522; p. 379).

Nel mistero della cecità Edipo sente che il dio lo sospinge verso l'Ade e scompare alla vista di tutti mentre incombe « un silenzio profondo »

(v. 1623; p. 380). Di fronte a Teseo « che teneva la mano davanti agli occhi come a ripararsi da una vista paurosa e folgorante... egli scomparve in una calma quasi celeste: uno stupore sovrumano » (vv. 1653ss.; p. 380).

Certamente non è la morte di Socrate che racconterà Platone e che la nostra tradizione occidentale continua a riprendere.

Sofocle propone innanzitutto una concezione dell'uomo paradigmatica per tutta l'epoca preplatonica. Egli dice che l'uomo è simile al nulla, evitando in tal modo di descrivere l'esistenza e la condizione di felicità e dolore in termini di stabilità e di verità. Piuttosto l'uomo e la sua felicità sono apparenza, illusioni non però da rifuggire, antepoendo, come sostiene Parmenide, la via della verità a quella della *dóxa*. Tutto ciò che l'uomo può e mostra di sé sulla terra è solo apparenza, molto simile al nulla, e pur tuttavia a tale apparenza l'uomo deve restare fedele e impegnarsi perciò in tutta la sua storicità a favore del progetto che il fato ha deciso di raccontare attraverso la sua persona.

Si è visto come Edipo sia costretto a operare entro limiti ben precisi. Sofocle infatti evidenzia che ogni azione del protagonista non è mai pienamente scelta e saputa. La consapevolezza non è certo il carattere che distingue l'operare di Edipo. Al contrario Sofocle parla della continua e oscura ignoranza che avvolge e racchiude la vita di Edipo. Da qui deriva, detto in termini più generali, che l'assurdo non è una condizione estranea o occasionale al divenire umano. Ma piuttosto, poiché l'uomo può continuamente cadere nell'assurdo, quest'ultimo risulta un elemento essenziale e determinante dell'intera esistenza.

Dobbiamo chiederci quale sia il movente delle

azioni di Edipo? Forse la passione del potere o dell'amore? No davvero. Non è la passione che può descrivere l'orizzonte della vita di Edipo. Egli riconosce che si trova sempre in uno stato di oscurità, di bisogno e che il suo muoversi tra i diversi fini della vita è sempre avvolto nelle tenebre imperscrutabili di un destino che gli è superiore e sconosciuto.

Sorprende il diverso criterio di verità che guida il sapere di Tiresia e di Edipo. Tiresia è colui che sa perché ha visto e non perché attualmente può vedere. Ciò significa che il sapere di cui si parla non si costruisce su una dimostrazione che parte da processi sperimentabili, ma da una visione avvenuta nel passato. Dobbiamo allora riconoscere che accanto a un sapere dimostrativo esiste anche un sapere, e una conseguente verità, della visione. Non è dunque perché la cultura successiva all'epoca tragica ha scelto come mezzo di conoscenza esclusivamente l'argomentazione, che si può a priori negare l'importanza di questo sapere del vedere, con uno statuto del tutto legittimo e diverso. Ma che ne è del sapere di Edipo? La verità che egli propone si radica come quella di Tiresia nel vedere non sensibile come vorrà Platone? Siamo di fronte a un problema fondamentale al quale dovremo in seguito ritornare con maggiore attenzione.

Infine teniamo presente l'affermazione categorica di Sofocle a proposito della fine di Edipo, piena di mistero. Il tempo dell'uomo conosce un limite invalicabile, cosicché l'uomo non deve superare la giusta misura, gli anni che gli sono stati assegnati. « La giornata di Edipo è finita ». Il limite del tempo governa l'esistenza, stabilisce inizio e fine, delimita intenzioni e progetti. Ma questo giungere alla fine di Edipo dove può avvenire? Sofocle, con una spiegazione singolarissima, sostiene che nessuno può

trovare il luogo dove Edipo deve morire. Egli afferma che tale luogo non può giungere a parola, esso è anzi interdetto alla parola umana. Emerge ancora una volta l'importanza della parola: solo al suo interno, infatti, e quindi nei suoi limiti, può avvenire l'esperienza della vita. Ciò che non accade nella parola è escluso dalla vita stessa, è morte, è silenzio.





*Parte seconda*  
Metafora e Metamorfosi



I miti che abbiamo rivisitato testimoniano l'atteggiamento tragico che governa l'agire storico. La tragedia giunge al suo culmine affermando l'azione imperscrutabile della necessità che tutto governa e l'intreccio tra il destino assegnato all'uomo e la sua libera realizzazione. Tale fato regge sia le sorti dell'uomo che le gesta degli dèi. Non a caso la passione di Admeto si intreccia, pur a un livello diverso, con la passione di Dioniso e ciò evidenzia una volta di più che la contraddizione circonda la realtà in tutti i suoi aspetti. Gli opposti dunque non vanno né sciolti né conciliati in una ipotetica o superiore unità. Il nulla di cui la contraddizione testimonia la forza delinea una vera e propria concezione dell'uomo rispetto alla quale però Eteocle ha ancora il merito di pronunciare l'unica soluzione possibile. Egli afferma con decisione la necessità della parola: « Discendenti di Cadmo, chi al timone siede della città e ne governa le sorti, senza chiudere occhio al sonno, deve dire le cose che ogni volta l'ora domanda » (*I sette a Tebe*, vv. 155.; p. 27). All'imperativo di Eteocle fa eco l'annuncio del messaggero: questo solo può conferire un senso alle aspettative, soddisfarne le speranze, dar fuoco alle cose. Viene dunque proposto un modello di sapere che illumina la realtà semplicemente dando un senso al vedere le cose stesse in una situazione storica. Possiamo dun-

que concludere che la vita e le sue forme appaiono nella parola.

A prescindere da questa problematica che qui abbiamo semplicemente riassunto per ricordare un itinerario già percorso, anche altri momenti della tradizione occidentale evidenziano l'importanza del problema della parola.

Vico ha ad esempio sostenuto che lo studio del mutamento del significato della parola non è proprio della logica ma dell'immaginazione e che perciò la forma originaria dell'appello della realtà è poetica, fantastica, immaginifica e non letteraria, nel senso di distraente dalla costante osservazione del reale. Vico nega la preminenza del pensiero razionale e rifiuta dottrine astratte affermando la priorità della parola immaginifica, metaforica: « *in acutis autem dicitis principem obtinet locum metaphora* » (*De nostri temporis studiorum ratione*, ed. 1708, p. 186).

Il dramma sofferto con l'accadere degli appelli che continuamente e differentemente soffriamo fanno apparire il mutare costante del significato della parola. Vico distingue in tal senso il certo dal vero, lo studio dell'accadere dalla logicità astratta, la sola che, secondo la tradizione socratico-platonica, può raggiungere la vera determinazione del reale. Ma gli elementi originari dell'esistenza, in generale l'arcaico che la sorregge, sono oggetto dell'*ingenium*, della facoltà che permette la visione della realtà: « La provvidenza ben consigliò alle cose umane col promuovere nell'umane menti prima la topica che la critica, siccome prima è conoscere, poi giudicar delle cose. Perché la topica è la facoltà di far le menti ingegnose, siccome la critica è di farle esatte; e in que' primi tempi si avevano a ritruovare tutte le cose necessarie alla vita umana, e 'l ritruovare è proprietà dell'ingegno » (*Principj di scienza nuova*,

in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli 1953, p. 569).

La distinzione vichiana di certo storico e di vero logico rende altresì non solo possibile ma necessario accedere in modo nuovo alla tradizione filosofica e alla rinnovata interpretazione dei testi drammatici greci ai quali la nostra tradizione ha spesso conferito un prevalente significato letterario. Vico ha ad esempio riscoperto nell'interpretazione ovidiana di Dafne e Apollo l'originalità e indeducibilità della parola immaginifica, poetica, come fonte della nostra storicità, conferendo alla metafora un significato completamente nuovo in confronto a quello scolastico-medioevale: « Dafne, donzella vagabonda che va errando per le selve (nella vita nefaria); e questa con l'aiuto ch'implorò degli dèi (de' quali bisognavano gli auspici ne' matrimoni solenni), fermandosi, diventa lauro (pianta che sempre verdeggia nella certa e conosciuta sua prole, in quella stessa significazione ch'i latini "*stipites*" dissero i ceppi delle famiglie » (*Principj di scienza nuova* cit., p. 594).

In riferimento a questa problematica dobbiamo dunque interrogarci non in funzione di concetti, di generi astratti – per dedurre razionalmente il significato del reale – ma in forza dell'esperienza di un *kategoriein* sofferto come un interpellare che nell'urgere del tempo fa apparire la storicità significativa della realtà.

Con questo intento, poiché siamo interessati alla tradizione latina, dobbiamo vedere se all'interno di questa tradizione venga effettivamente in primo piano – come sostiene Vico – il problema della parola poetica. A tal fine proviamo ad analizzare un autore che ha fatto larghissimo uso di metafore e che anzi ha intitolato una delle sue opere più significative *Metamorfosi*.

Eco e Narciso:  
linguaggio adeguato e inadeguato

Ora dobbiamo interpretare una metafora, quella di Eco e Narciso, per precisare la concezione della metamorfosi ovidiana e il contributo della tradizione latina al problema dell'originarietà della parola. Si tratta di un testo letterario, poetico, oppure filosofico? Lo scritto al quale ricorriamo vuole essere un trattato in antitesi alla concezione della preminenza del pensiero logico-razionale.

Nella prima frase delle *Metamorfosi*, Ovidio formula il compito che si propone (si fa riferimento alla traduzione di Enrico Oddone: Ovidio, *Le metamorfosi*, a cura di E. Oddone, 2 voll., Milano 1989<sup>2</sup>): « La mia mente mi sprona a cantare forme di corpi che si mutano in corpi nuovi (*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*) » (1, 1; sulla traduzione di questo passo cfr. H.T. Riley, *The Metamorphoses*, London 1851 e D.H. Hill, Westminster 1985, p. 13). Incontriamo così la preminenza della metafora in relazione al problema del sapere?

Il problema di Ovidio di « cantare forme di corpi che si mutano in corpi nuovi », si rapporta alla descrizione aristotelica del sapere originario e indeducibile dei principî primi, per giungere al sapere? Teniamo presente che le prime forme degli enti che si svelano, sono quelle che si palesano in funzione degli organi sensibili, organi intesi come strumenti,

come espressione di un appello, di uno svelare che urge in e per essi.

Se nella nostra analisi ricorriamo solo alla definizione degli enti sensibili (*corpora*) e non a ciò di cui essi sono organi, cadiamo nell'ambito di una argomentazione puramente meccanica, cioè all'indicazione del susseguirsi di un apparire; in tal modo non si coglie il significato sempre distinto di questi enti, tanto è vero che le medesime manifestazioni sensibili, in situazioni diverse, possono avere significati completamente differenti: appunto, come dice Ovidio, « *In nova fert animus mutatas dicere formas corpora* ».

Si tratta dunque di realizzare continuamente un nuovo processo metaforico e non logico e proprio per questa ragione Ovidio vede un parallelo tra l'attività degli uomini e degli dèi, ragione per la quale egli implora il loro aiuto: « O dèi, date favorevole corso alla mia impresa – voi, infatti, operaste anche quei mutamenti –; e dall'origine prima del mondo guidate l'arco del mio epico canto sino ai tempi miei » (I, 2).

Il problema della continua mutazione, del dover traslare agli enti nuovi significati, ottiene la preminenza sul pensiero razionale? Che potenza sta alla radice dell'attività metaforica? Esiste un rapporto tra tale problema e il mito di Eco e Narciso?

Qual è il punto di partenza di Ovidio per rispondere alle precedenti domande? Il tema della passione dei sensi viene di nuovo evidenziato nel terzo libro delle *Metamorfosi* (III, 356ss.) e ricollegato con quello della nascita di Narciso. Intendiamo dunque mostrare l'unità, l'inseparabilità, del mito di Narciso ed Eco.

Nella prima proposizione delle *Metamorfosi*, Ovidio ha esplicitamente affermato che l'*animus*, lo

spirito, la mente, spinge e guida ad annunciare forme che si mutano. In tal modo egli giunge a una differente specie di trattazione, rispetto al pensiero tradizionale. In tale contesto anche la passione ottiene una nuova funzione ermeneutica.

Dolore e piacere, amore e odio, si manifestano come inseparabili. Nella conseguente e continua contraddittorietà del significato degli enti, sorge il dubbio di poter riconoscere il sorgere di un'armonia. La definizione logica, che in ogni affermazione sugli enti astrae dalla concreta situazione, si palesa caso per caso insufficiente. Siamo perciò obbligati ad ammettere che solo nell'ambito della traslazione, i corpi ottengono il loro sempre nuovo significato?

Il nostro problema nell'interpretazione della metafora di Eco e Narciso, consiste dunque nel partire dalla preminenza del pensiero e del linguaggio metaforico rispetto a quello razionale per giungere al problema dell'apparire della realtà? Nell'ambito di quale originaria problematica vanno trattati il problema di Eco e Narciso e la funzione della loro metafora? Nel fiume Cefiso la cerulea ninfa Liriope viene violentata dal dio del fiume. La situazione passionale viene specificata con l'immagine del letto curvo del fiume e della violenza avvolgente del gorgo (III, 342). Così la ninfa concepì un piccolo « tale che già da allora ispirasse amore, e lo chiamò Narciso » (III, 345).

La figura di Narciso viene presentata nell'ambito di una passionalità sensuale. Che cosa significa porre in primo piano una interpretazione metaforica della passione sensuale? Che funzione assume la figura di Narciso posta nell'ambito di questa problematica?

Per richiamare l'attenzione su tali domande, Ovidio ci offre alcune indicazioni sulla figura di



Narciso: è colui che sotto la potenza di immagini illusorie morirà al margine di una fonte. Ovidio specifica che la sua morte è quella di una follia particolare (III, 350). Il testo rileva il fascino che Narciso esercita: « molti giovani e molte fanciulle lo desiderano », ma « nessun giovane, nessuna fanciulla riuscirono a sedurlo » (III, 354).

Con queste considerazioni veniamo spinti nell'ambito dell'esperienza: la passionalità, l'amore, il destino della fine della nostra esistenza, la pazzia, il problema del nostro atteggiamento di fronte alle passioni.

Dopo che Ovidio ha delimitato la problematica che riguarda Narciso, precisa anche la figura della ninfa Eco, la seconda personalità del suo dramma. Esiste un rapporto tra le due figure?

La definizione che Ovidio dà di Eco è di primo acchito quasi incomprensibile: essa nasce da un filosofare che sorge da immagini, da traslati. Ovidio – con nostra meraviglia – ricollega la stupefacente figura e funzione della ninfa Eco con il fenomeno del linguaggio. Il testo di Ovidio suona a questo riguardo così: « è colei che non sa tacere di fronte a chi parla » (III, 357), in secondo luogo « non può parlare per prima » (III, 358), cioè non può mai varcare i limiti della ripetizione (*resonabilis Echo*). Le è quindi proprio un linguaggio inadeguato, perché puramente ripetitivo: esso risuona, ma non dice, non indica nulla di nuovo, non può comunicare a un altro una novità: è il linguaggio dell'isolamento, della ripetizione.

Da dove ha origine questa lingua insufficiente perché solamente ripetitiva e non indicativa? Ovidio dà a questa domanda una risposta inequivocabile: quando Giove, nelle sue scorrerie per le montagne, si abbandona agli amori con le ninfe, Eco si

intrattiene con Giunone, affinché non si accorga degli amori del divino e legittimo amante (III, 362ss.).

Di nuovo la passione ottiene la preminenza, ma in connessione con il fenomeno della parola. Nell'amore divino di Giove per le ninfe, nell'amore sensuale di Giunone per lo sposo celeste, il linguaggio appare come mezzo per nascondere la verità. Giunone, rivolgendosi a Eco, le comunica la sua condanna: « Di questa lingua con cui mi hai raggirata, ti sarà concessa piccola facoltà; quanto mai breve sarà l'uso della tua voce » (III, 366).

Il linguaggio della ninfa Eco appare quindi come qualcosa di inaudito, perché nella pura ripetizione non solo non dice e non può dire nulla di nuovo, ma anche perché non ha la possibilità di comunicare con un altro, dato che lei stessa, realizzando solo una ripetizione, non fa che ripetere ciò che un altro afferma, non può mai apparire come un altro che parla e quindi nemmeno testimoniarsi come un se stesso. Un tale linguaggio non può quindi mai essere interlocutorio, ma solo ripetitivo, escludendo così una dualità locutoria e confermando l'isolamento.

Il testo di Ovidio conferma tale tesi, quando riporta le parole ammonitrici di Giunone a Eco: « E con l'effetto [Giunone] confermò le minacce: essa [Eco] soltanto raddoppia i suoni al termine dell'altrui parlare e ripete parole che ha udite » (III, 369).

Ma si può vivere una passione nell'isolamento, che non permette la comunicazione di qualcosa di nuovo, cioè di uno sviluppo storico? Nella solitudine, il mondo si svuota di ogni « altro » e sfuma così la possibilità di una vera passione e di un vero colloquio! Quale problematica si nasconde sotto tali metafore?

Prima di trattare, in funzione delle precedenti

considerazioni, il problema dell'unità di passione e parola, riassumiamo i passi sin qui compiuti.

Primo: la preminenza della tesi della passione sensuale come punto di partenza della storia di Eco e Narciso: originarietà di quest'ambito per la discussione del problema.

Secondo: necessità di riferirsi a un linguaggio non ripetitivo, che apre l'accesso al nuovo. Ma qual è tale linguaggio?

Terzo: l'imporsi del problema del rifiuto della passionalità, come atteggiamento fondamentale di Narciso. Che cosa significa la sua « dura superbia » (III, 354) di fronte a giovani ragazzi o ragazze? Che cosa significa questo atteggiamento di fronte all'appello delle passioni? Una metafora di che cosa?

In quale situazione quotidiana vive Narciso? Non in quella della passione, non in quella della comunicazione, bensì nell'isolamento di chi ricerca. Egli caccia, insegue i tremanti cervi, spingendoli dentro le reti (III, 356). La metafora di Narciso è parallela a quella di Atteone (III, 138ss.) con la sola differenza che questi, come cacciatore, incontra nel bosco la nuda verità e per castigo viene sbranato dai propri cani: è forse questo il pericolo della caccia inaudita del filosofo, come viene interpretato da Giordano Bruno negli *Eroici furori*? Narciso incontra invece Eco ed è oggetto della sua passione: « quando dunque essa vide Narciso che si aggirava per campi fuori mano e se ne accese d'amore di nascosto ne seguì le orme » (III, 370).

A questo punto incontriamo una doppia tragedia: la prima è quella della ninfa Eco, che non possiede il linguaggio della comunicazione, della propria passione, che solo rende possibile il colloquio con altri. La seconda tragedia – che Ovidio descriverà più avanti – è quella di Narciso: nel suo

rifiuto di ogni passione persiste nel proprio isolamento, in un proprio furore.

La tragedia di Eco sorge già nel seguire le orme di Narciso: « quanto piú gli teneva dietro, di piú intimo ardore si infiammava, cosí come quando il vivace zolfo, cosperso al sommo delle fiaccole, avido riceve la fiamma che gli si accosta » (III, 372). E Ovidio insiste nel sottolineare questo punto: « Oh quante volte [Eco] avrebbe desiderato andargli vicina con blande parole e rivolgergli suadenti preghiere! » (III, 375). Proprio riferendosi a questo desiderio, Ovidio rinnova e sottolinea l'insufficienza del linguaggio di Eco, che di per sé non può mai dire qualcosa di nuovo, né intendersi con un altro.

Alla ninfa non è concessa la lingua comunicativa, in questo caso concreto, la capacità di rivelare a Narciso la profondità della propria passione: le è solo possibile « di molte parole restituire le sillabe estreme » (III, 361).

Ma la funzione della parola non consiste proprio nel rivelare gli appelli patetici che sorgono dalla nostra concreta esistenza? Non compete alla parola di svelare la piú profonda e nuova oggettività che urge sempre differentemente nella nostra storia?

Ovidio rivela con la massima precisione la limitata facoltà interlocutoria della ninfa Eco: « essa soltanto raddoppia i suoni al termine dell'altrui parlare e ripete parole che ha udite... essa è pronta — questo sí le è concesso — ad attendere voci, a cui dare in risposta le proprie parole » (III, 368, 378).

Il problema del rapporto di parola e passione non viene trattato da Ovidio astrattamente, ma concretamente nell'ambito delle passioni sofferte: della passione di Giove per le ninfe, di Giunone per il legittimo amante divino, di Eco per Narciso, e sempre sotto l'egida indicativa di una unificazione pas-

sionale da realizzare. In questo modo viviamo e patiamo a nostra volta con le due *dramatis figuræ* la connessione di passione e parola.

Ovidio riconnette proprio con questa problematica la tragedia della ninfa Eco e di Narciso. Durante la caccia quest'ultimo perde la vicinanza dei propri compagni, rimane isolato e senza orientamento e in tale situazione gli sfugge nella selva il grido di disperazione di ogni sperduto: « C'è qualcuno? » (III, 380).

In questo caso non si tratta di una domanda astratta, speculativa, di una ricerca ontologica circa l'Essere, di un problema gnoseologico, bensì della disperata e inaudita richiesta se esista qualcuno che ci assista nel nostro disorientamento, con una fonasi indicativa e corrispondente a un appello sofferto passionalmente.

La domanda inaudita rinvia a un appello intimamente connesso a una corrispondenza, inficiata però dal dubbio che non esista una connessione necessaria tra appello e interlocutore, cioè dal pericolo che la disperata domanda si perda nel silenzio, nell'oscurità nella quale viviamo.

Il grido di disperazione di Narciso è legittimato nel suo timore di non ricevere una risposta ma solo una ripetizione della propria domanda. Alla ripetizione di Narciso risponde Eco con una frase affermativa e in questo caso equivoca: « "Qualcuno" Eco rispose » (III, 380).

Dunque ciò che qui risuona non è una voce significativa (*psóphos semantikós*). Eco non è una voce significativa in quanto ripete solo la domanda, che in tal modo rimane di fatto senza risposta, cioè inaudita, poiché nessuno le corrisponde, confermando così l'isolamento della ninfa Eco: ella non è un

altro; l'altro al quale ci riferiamo non esiste e perciò non può darci voci indicative proprie e nuove.

Di fatto si tratta della tragica conclusione della novella di Novalis nei *Discepoli di Sais*: quando chi ricerca, strappa il sipario dietro al quale si cela la verità, scopre che questa non è altro che lui stesso, nel proprio colloquio con l'assoluto. La disperata attesa di una risposta si ripropone anche nella tragedia moderna con la vana attesa di Godot, che – atteso – non giunge mai.

La tensione tra gli pseudo-interlocutori Eco e Narciso aumenta. La vuota risposta, la pura ripetizione di Eco, ha per conseguenza l'invito di Narciso rivolto all'interlocutore di avvicinarsi. « Rimase attonito [Narciso]; e dopo aver rivolto lo sguardo in ogni direzione, chiamò a gran voce: "Vieni!"; ed ella chiamò lui che chiamava » (III, 382).

In funzione della risposta alla domanda di Narciso si realizza un colloquio illusorio e quindi una risposta che non è tale, un suono che non è una indicazione semantica: si assiste alla realizzazione di un colloquio che rimane vuoto, che non corrisponde, che svuota la funzione della parola interrogativa di Narciso, fraintesa dalla passione di Eco.

L'assurdità della struttura contraddittoria di tale colloquio si manifesta anzitutto nel fatto che l'isolamento dell'interlocutore non viene superato: assurdo nel caso di Eco perché la sua espressione fonetica sorge dalla passione, che però non può comunicare; assurdo nel caso di Narciso perché il linguaggio a sua volta non scaturisce da una passione per la ninfa.

Il ritmo dell'illusorio colloquio che inizia con la disperata domanda se c'è qualcuno che possa essere d'aiuto, alla quale corrisponde la voce puramente ripetitiva di Eco, « c'è », è il seguente: se

di fatto c'è qualcuno è naturale la reazione di Narciso con l'invito – secondo passo del colloquio – ad avvicinarsi; ma siccome nessuno viene e Narciso attende invano, abbiamo la terza interlocuzione dell'assurdo colloquio con la domanda « perché mi sfuggi? » (III, 384). Tutto preso dalla potenza del colloquio fittizio e puramente ludico, Narciso fa seguire la quarta e finale richiesta: « Incontriamoci qui » (III, 386), ma con un significato totalmente differente da « Incontriamoci », come intende Eco.

Ovidio, per sottolineare il carattere di un colloquio che di fatto non è tale, ricorda che la ninfa Eco « a nessun richiamo mai avrebbe più gioiosamente risposto: "Incontriamoci" » (III, 387). E proprio a questo punto raggiungiamo il culmine della tragedia del colloquio vuoto. Tutta la tragicità del rapporto con la ninfa Eco si rivela nella risposta di Narciso: cioè diventa palese che le medesime parole hanno un significato radicalmente diverso per entrambi. Narciso fugge e grida: « "Togli le tue mani da questo abbraccio" dice; "morrò prima di congiungermi a te". Null'altro ella risponde se non: "Congiungermi a te" » (III, 390).

Viviamo nella passione per un altro, di fatto per salvarci nel colloquio. Da qui nasce la tragedia di una lingua insufficiente per interloquire, se solo ripete il già detto: l'orrore per la lingua ripetitiva che non può realizzare una inter-locuzione, un colloquio, una storia. Il fatto che noi poniamo nella facoltà linguistica la nostra speranza nasce dalla persuasione di poter incontrare l'altro. Ma in quale forma di linguaggio si può ricercare, incontrare e scoprire l'alterità, ossia la novità?

Emerge così la preminenza del problema del linguaggio inteso come mezzo di comunicazione e l'insufficienza del linguaggio ripetitivo che non può

essere originario, non può portare a scoperte, a nuove storie. In questa esperienza patita bisogna riconoscere che il linguaggio deve gettare le sue radici nella passione, che solo questa problematica permette di uscire dall'isolamento. La conseguenza implicita è però il rifiuto di ogni linguaggio puramente astratto, razionale. È nell'ambito di questa problematica che la ninfa Eco, per l'equivocità del linguaggio, cioè del suo vuoto interloquire, crede e desidera gettarsi nelle braccia di Narciso e riceve da lui l'ineluttabile rifiuto. Perciò da quel giorno Eco viene evitata, si nasconde in antri selvaggi e il dolore la va consumando: « Tuttavia la passione le è confitta dentro e si accresce col dolore della ripulsa » (III, 395). Il suo linguaggio è solo un suono (*psóphos*) e non una voce indicativa, non una *phoné* semantica: « Da allora ella sta celata nelle selve, né mai appare sui monti; da tutti è udita, è un suono soltanto, quello che di lei vive » (III, 400).

Che rimane della ninfa Eco? Ormai « restano soltanto la voce e le ossa; perdura la voce » (III, 398) e con maggiore precisione si racconta che le sue « ossa abbiano assunto figure di pietra » (III, 399), lapidi che ripetono un'eco vuota, suoni dell'isolamento.

La descrizione ovidiana della ninfa Eco si rapporta al linguaggio che non dà risposta, che rende impossibile il superamento dei limiti dell'isolamento e la manifestazione della realtà. Così Ovidio collega la tragedia della ninfa Eco con quella di Narciso, in funzione della connessione tra parola e passione.

Passiamo ora alla tragedia di Narciso. La scena, il luogo della tragedia, muta: ci troviamo in una schiarita della selva, la luminosità di una fonte limpida « argentea nelle sue chiare acque » (III, 407). Narciso aspira al riposo dopo l'esperienza vissuta



con la ninfa Eco, dopo la tragica passione e illusione dell'equivocità della parola sterile, che non porta ad alcun concreto invenire. È assetato, ma anche tale passione lo trascina nell'ambito dell'illusione. Mentre si disseta alla fonte sente nascere in sé una speranza, « sentí di amare una seducente parvenza senza corpo » (III, 417). Di che genere di immagine si tratta? Di quale passione? Indicativa, orientativa? No.

Gli elementi del nuovo problema che ora Ovidio si propone di trattare sono differenti e ad un tempo identici a quelli della tragedia di Eco. Invece del problema del linguaggio, della voce indicativa, si impone quello della visione (*imago*). L'elemento comune alle due problematiche è quello della passione, ma nel caso di Eco la passione della parola, nel caso di Narciso quella dell'immagine: le passioni sono ambedue equivoche.

Nella seconda parte del dramma di Eco e Narciso, Ovidio propone veramente una fenomenologia dell'immagine illusoria che domina la passione di Narciso. Inchinato sullo specchio della fonte ama un'immagine senza corpo. La metafora figurativa destata da una passione vuota, riflette solo la stessa immagine. Nell'acqua egli scopre stelle, ma sono i suoi occhi (III, 420). È pieno di ammirazione per tutto ciò che gli altri ammirano in lui: la passione come metafora della propria vuota realtà? Egli cerca l'altro, ma rimane sempre limitato a se stesso, ricade nell'ambito della propria immagine, come Eco ripete sempre e solo la medesima parola: non raggiunge nella ripetizione nulla di nuovo, bensì solo l'equivoco.

Ovidio indica la specifica tragedia di Narciso: « che sia quel che vede, gli è ignoto; ma di quel

che vede egli arde e proprio l'illusione, che lo trae in inganno, invoglia i suoi occhi » (III, 430).

Ma perché Narciso va ricercando immagini fugitive? Ciò che egli cerca non è in alcun luogo (III, 433). Ciò che scorge è solo l'ombra di un riflesso che non ha una realtà propria (III, 434). Solo con lui sorge e sussiste l'immagine riflessa, ma pure con lui sfumerà, ammesso che egli possa separarsene (III, 435). Senza l'altro, nell'isolamento della passione, non abbiamo né un linguaggio, né un'immagine orientativa, ma in ambedue – sia in Eco che in Narciso – la vana ripetizione, che esclude ogni novità, ogni storicità.

Narciso è sdraiato sul prato, « prono sull'erba folta » (III, 438) e mira le immagini illusorie con lo sguardo insaziabile, « perduto nei suoi occhi » (III, 440). Egli vive in un mondo illusorio, quello della vuota passione, fuori della storia.

Narciso si congeda dal mondo con un ultimo lamento disperato: « chi mai amò in modo piú spietato?... egli mi piace e lo vedo; ma ciò che vedo e mi piace, non riesco tuttavia a raggiungere » (III, 443ss.). Il dolore persiste, si rinnova nella propria passione: un inaudito amore fossilizzato. Anche di fronte alla morte Narciso vive solo della propria fiamma; desidera separarsi da ciò che ama per potersene maggiormente impossessare, « Oh, se potessi mai separarmi dal mio corpo » (III, 467).

La conclusione che deriva dal racconto di Eco e Narciso va analizzata con precisione, nella sua metaforicità discorsiva e non ricercata in elementi astratti. Il linguaggio metaforico, radicato nelle passioni, si impone nella sua funzione originaria, nella passionalità che progetta il sorgere di immagini non astratte, ma urgenti qui e ora.

Come si impone l'immagine di Eco? Il suo di-

scorso non è inventivo perché nasce solo da ciò che è già stato, che quindi ha un carattere museale, impietrito e conservato nell'isolamento astorico. È questa la ragione della fuga di Narciso di fronte alla passione pietrificata, appunto quella di Eco.

Ma allora possiamo raggiungere, mediante la metafora, l'abissale? Ciò significa scegliere una via completamente distinta da quella della metafisica tradizionale: si accentua la preminenza del traslato, dell'espressione metaforica, di ciò che Ovidio si era proposto come compito nella prima riga delle sue *Metamorfosi*: annunciare nuove forme che si mutano in nuovi corpi.

Per presentare questo principio originario, Ovidio propone il racconto della passione mancata di due figure mitiche, quelle di Narciso e di Eco. Qual è la struttura che esprime la passione della ninfa Eco? Quella di un linguaggio non originario e quindi incapace di raggiungere la dualità, di comunicare in nuove situazioni e ciò comporta l'isolamento. Qual è la struttura che esprime la passione di Narciso? Non il linguaggio, ma immagini: ma quali? Immagini ripetitive di se stesso, che come le ripetizioni di parole non possono corrispondere e realizzare la sempre nuova manifestazione del reale. Incontriamo così la tragedia parallela di Eco e Narciso, ma sotto segni indicativi differenti: nel primo caso si tratta di un linguaggio vuoto, non comunicativo, astorico, nel secondo caso del ripetersi di un'immagine che non apre nulla di nuovo: persistenza sterile.

Il linguaggio originario, abissale, è una risposta all'appello sofferto: solo in quest'ambito il linguaggio può ottenere la sua primaria funzione. Osserviamo perciò l'intima connessione di passione e lingua

e quest'ultima mai « eco », ma sempre rinnovata risposta all'appello differentemente sofferto.

L'originarietà e abissalità della passione per l'altro, per il nuovo, rivelano l'appello e ci strappano dall'isolamento astratto che esorcizza in noi sempre nuove domande come essenza della nostra struttura originaria.

Il poetare di Ovidio si sforza di superare il dualismo di parola e passione e propone un modello di sapere quale unità di *logos* e *pathos*. Di fronte all'abissale dualismo di appello esistenziale e di voce significativa, Ovidio indica la necessità di partire da una esperienza unitaria. Ne deriva quindi una figura di uomo che vivendo nella storia ne riconosce da un canto il tragico carattere e, dall'altro, di volta in volta, la possibilità della liberazione. Con questo siamo lontani dalla filosofia tradizionale e si anticipa il problema formulato dall'autore romantico delle *Nachtwachen* che si nasconde sotto il nome di Bonaventura (cfr. D. Steffen, *Schelling als Verfasser der "Nachtwachen" des Bonaventura? Eine Replik*, in "Dt. Zeitschrift für Philosophie", 33, pp. 352-355;; cfr. pure S. Arseni, *Schelling als Verfasser der "Nachtwachen" des Bonaventura*, in "Dt. Zeitschrift für Philosophie", 32 (1984), pp. 1027-36).

Quasi come una continuazione del lamento di Narciso nel terzo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, Bonaventura esclama disperato: « Dove si trova il tempio di Apollo – dov'è la voce, l'unica che risponda? Non sento nient'altro che eco, eco del mio stesso discorso – sono dunque solo? Solo! – urla la voce maligna -. Madre, madre, perché taci? » (Bonaventura, *Nachtwachen*, Verlegt bei M.P. Mörlins, Berlin, *Dreizehnte Nachtwache*, p. 111; tr. it. di P. Collini, *Veglie*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 249-51).

È estremamente importante il legame che intercorre fra parola e realtà, o meglio fra metafora e metamorfosi. L'esperienza della metamorfosi fonda la necessità della metafora: *In nova mutatas dicere formas corpora*. Bisogna riconoscere dunque una realtà non determinabile e fissabile in forme definitive, ma governata dalla continua esperienza del divenire e delle sue figure.

Le figure di Narciso ed Eco rinviano rispettivamente a due tragedie: la morte come illusione delle immagini e il linguaggio ripetitivo. Dobbiamo a questo punto riconoscere la difficoltà sottesa a questi eventi. In precedenza l'immagine e il linguaggio apparivano quale via di liberazione dalla morsa del destino, ora essi stessi rivelano la loro insufficienza, anzi il loro ineludibile scacco, se non vengono radicati nella situazione che li genera. Ovidio ha una coscienza profondissima di questa situazione e quindi giunge a conclusioni essenzialmente filosofiche e non meramente letterarie.

Il dialogo tra Narciso ed Eco testimonia un equivoco: non esiste una connessione necessaria tra domanda e risposta proprio perché le parole significano diversamente in ogni situazione. Anche qui, dunque, la metafora e, più in generale, il linguaggio possono perdersi nell'oscurità invece di illuminare, possono nascondere invece di svelare la verità. La parola, sottraendosi al compito di manifestare la realtà, si rifugia nell'intrattenimento, nel quotidiano e inautentico *man* – come direbbe Heidegger – e suscita soltanto un insuperabile equivoco che allontana gli uomini invece di avvicinarli. Non dimentichiamo che questa conclusione è raggiunta da Ovidio con piena consapevolezza.

Il lamento di Narciso, « ciò che vedo e mi piace, non riesco tuttavia a raggiungere », sottolinea la

distanza che lo separa dall'oggetto del desiderio e che si rivela incolmabile. Dobbiamo allora chiederci in quale forma di linguaggio possiamo scoprire l'alterità altrimenti soggetta all'equivoco e all'irraggiungibilità. Solo la passione suscita l'esperienza dell'altro. Se si riduce la passione a pura esperienza soggettiva, come fa Narciso, si cade nella follia del soggettivismo.

Narciso ed Eco vivono diverse passioni sebbene non originarie. Narciso sperimenta la passione dell'immagine non indicativa ed Eco quella del linguaggio non semantico e non pragmatico. Da qui deriva la loro tragedia. La coscienza di questa tragicità è un contributo specificamente ovidiano e il progetto di un filosofare latino.

Con la metafora e l'immagine possiamo uscire dall'apparenza suscitata dall'abisso della distanza soltanto radicandole nella passione dell'appello originario, di ciò che l'istante chiede con la sua presenza. Questo è il senso della metafora e dell'immagine autentica.

## Il profeta di Delo: Pitagora

Si può provare, grazie alla problematica di Eco e Narciso, che le *Metamorfosi* di Ovidio hanno una originaria struttura filosofica? Ma che genere di problematica filosofica? Riprendendo le precedenti considerazioni, ci accorgiamo che il rivelarsi della persona può avvenire solo in funzione di richieste, di appelli che urgono sempre nuovamente e diversamente, qui e ora.

I giorni si susseguono, segnano nella sabbia il nostro nome mentre il vento del tempo cancella le iscrizioni e attorno a noi si erge l'inaudita muraglia del silenzio.

In questo vuoto risuona la disperata domanda di Narciso: « C'è qualcuno? ». Si rinnova così la vana supplica che qualcuno ci tragga dal nostro isolamento, dal disorientamento. Ma la risposta che viene data non è anche per noi solo un'« Eco »?

Il punto di partenza delle considerazioni di Ovidio è l'esperienza del divenire, del trasformarsi della realtà, l'esperienza e il problema della metamorfosi di ciò che appare, il costante timore di fronte al divenire, al mutarsi delle apparenze: « né infatti può arrestarsi il fiume, né lo può l'ora alata » (*Metamorfosi*, XV, 180).

Questa affermazione non va intesa pessimisticamente, ma come l'indicazione di una nostra esperienza esistenziale. Ovidio rinnova continuamente la

sua proposta: « Tutto si muta; nulla perisce. Libero si muove lo spirito: da là viene qua e, da qua, là; occupa indifferenti membra » (XV, 165).

Ovidio vuol chiarire quell'« *artus* », quel legame necessitante, quell'« *artissimum societatis vinculum* », di cui parla anche Cicerone, quell'« *in artum agere spiritum* » al quale si riferisce Seneca. Si tratta del carattere metamorfico del reale, non di una astratta dottrina metafisica.

Nel terzo libro delle *Metamorfosi* incontriamo il mito di Eco e Narciso e nel primo libro il racconto della fuga di Dafne dall'incalzante passione di Apollo, la tragica descrizione della trasformazione della ninfa in un lauro che nel dispiegarsi dei suoi rami realizza il fiorire della gloria, della storia umana. La metamorfica mutazione di ciò che appare mediante la metafora costituisce l'essenza del realizzarsi umano.

Ma di fronte all'« *artus spiritus* » così differente dal *laxatus*, sorge, come passione, il timore? La richiesta non è né letteraria, né psicologica, ma una esperienza e un problema esistenziale. A questo riguardo a chi possiamo rivolgere la nostra domanda d'aiuto? Dove si può radicare il nostro colloquio? La tragedia dell'isolamento si manifesta proprio nel dover vivere tutto ciò solo per rinnovare costantemente la nostra disperata richiesta? Le parole di Pitagora – secondo l'interpretazione data da Ovidio nel XV libro delle *Metamorfosi* – sono frutto di un'ispirazione delfica, metaforica: « E poiché un dio muove la mia bocca, devotamente asseconderò il dio che guida le mie parole; aprirò lo spirito di Delfi che è in me, la stessa ispirazione celeste, e rivelerò gli oracoli della divina mente » (XV, 143).

Sorge così il bisogno della *pietas*: « Dunque, perché gli affettuosi vincoli non siano violati dalla



bramosia del ventre, guardatevi – è questo il mio vaticinio – dallo snidare con uccisione nefanda anime a voi congiunte e dall'alimentare sangue con sangue » (XV, 174).

Ma in che rapporto sta l'oracolo con l'agire umano? Non si ripropone a questo punto l'importante dinamica del simbolo? Va tenuto presente al riguardo l'ammonimento di Mircea Eliade, che nasce dalla interpretazione del pensiero antico: « Importante non è il simbolo in sé ma l'oggetto concreto nel quale si manifesta. Non si tratta del simbolismo del chicco d'uva ma di un unico chicco che può essere anche qualcosa d'altro che rinvia alla presenza della divinità. Faccia attenzione alle mie parole. Dico: la presenza della divinità, la sua presenza concreta... Tra il rosso chicco d'uva e la grande divinità esiste un rapporto misterioso e il chicco d'uva corrisponde alle volte al nudo corpo della divinità, altre volte alla bocca della divinità, alla bocca della vita, della ricchezza, della fecondità, alla bocca che realizza fecondità. Si tratta di un rito, non di un simbolo... Anzitutto mi interessa questo mondo perché solo qui sono nascosti i misteri e solo nell'esistenza terrena abbiamo la possibilità di svelarli » (M. Eliade, *Phantastische Geschichten*, Frankfurt a.M. 1978, pp. 235-36).

In funzione delle precedenti considerazioni sul problema del linguaggio – che nel mito di Eco e Narciso è intimamente legato a quello della passione – occorre chiedersi se nelle *Metamorfosi* possiamo cogliere non solo una dottrina del rapporto tra parola e *pathos* ma anche un'indicazione di come e dove si palesa l'oggettività del linguaggio.

Tradizionalmente il filosofare viene inteso come un definire razionalmente gli enti: in Ovidio abbiamo la preminenza di una problematica ben diversa.

In che rapporto stanno la teoria dell'appello esistenziale e la teoria della passione in Ovidio? A questa domanda possiamo rispondere solo riprendendo le considerazioni di Ovidio sulle tesi di Pitagora che egli ammira. Secondo l'interpretazione di Ovidio, la dottrina pitagorea – esposta nel XV libro delle *Metamorfosi* – culmina nella identificazione della metafora con il divenire di ciò che appare. Ma come sperimentiamo questo originario e inaudito divenire della metafora?

Essenzialmente nell'esperienza ininterrotta del non ancora, dell'ora e del non più, nella passionalità gioiosa o dolorosa del corrispondere o non corrispondere all'appello, nella desolata o liberatrice sofferenza dello scomparire di ciò che urge.

Questa costante passione della richiesta è intimamente connessa con il mutarsi di ciò che appare. Il corrispondere o non corrispondere avviene mediante i nostri organi, i nostri sensi. Il problema originario che sorge a questo riguardo non è né la definizione razionale degli enti né quella degli strumenti dell'apparire, ma ciò per cui gli organi operano, per cui avviene l'apparire.

A che cosa mira Ovidio quando nelle *Metamorfosi* parla di Pitagora? Si tratta solo di considerazioni poetiche, letterarie, distraenti da ogni filosofare, come generalmente il testo viene inteso? Pitagora si ritiene felice quando può « posare sulle possenti spalle di Atlante, guardare dall'alto e da lungi gli uomini, che qua e là vanno errando, privi di ragione » (XV, 149). Non dimentichiamo che nell'incendio del mondo causato dal carro di Fetonte, la Terra, supplicando « l'onnipotente padre » dice che « Atlante stesso... soffre e a stento con le sue spalle sostiene l'asse celeste infuocato. Se i mari, se le terre, se la reggia del cielo periscono, ci sommer-

giamo nell'antico Caos. Se ancora qualcosa si salva, strappalo alle fiamme e provvedi all'universale salvezza » (II, 296). Dato che Pitagora – secondo Ovidio – si erge sulle spalle di Atlante, allora gli compete di salvare il mondo. Ma come? Pitagora dichiara che il proprio compito è di « guardare dall'alto e da lungi gli uomini, che qua e là vanno errando, privi di ragione, inquieti, impauriti dalla morte, e in questa guisa rianimarli e far scorrere davanti ai loro occhi l'ordine del fato » (XV, 149).

Pitagora pretende di considerare con disprezzo gli uomini impauriti che temono il naufragio, la fine del loro mondo, senza riconoscere che non si trovano di fronte alla scomparsa definitiva, ma solo all'*obitus*, ossia a un tramonto come quello del sole o della luna, e quindi allo stesso tempo di fronte a un ritorno, a un rinnovarsi. Questo Pitagora, nell'interpretazione di Ovidio, è colui che pretende di « *seriem evolvere fati* », di « far scorrere davanti ai loro occhi l'ordine del fato » (XV, 151).

Le sue asserzioni pretendono di avere la funzione di un oracolo, di annunciare l'immutabile ordine stabilito dalla natura (*omnia fato fieri*, Cicerone; *sic erat in fatis*, Ovidio), di esortare, spronare gli uomini. Ma come possiamo individuare il fondamento delle affermazioni metaforiche di Ovidio con cui Pitagora viene presentato?

A questo proposito è necessario tenere distinto il problema storico da quello teorico. Non dobbiamo chiederci se l'interpretazione che Ovidio dà di Pitagora è storicamente esatta. Il nostro problema consiste nel vedere se l'interpretazione del mito di Eco e Narciso viene confermata dalle tesi di Pitagora, esposte nel XV libro delle *Metamorfosi*.

« E poiché un dio muove la mia bocca, devotamente asseconderò il dio che guida le mie parole »

(XV, 143). Dunque il fondamento dell'ammirazione di Ovidio per le tesi di Pitagora non è un pensare né un linguaggio razionale, ma il patire una richiesta, un appello che non ha nulla a che fare con una metafisica. Si tratta di corrispondere a una richiesta, di assecondare « devotamente » un dio (*rite deum*).

Le parole di Pitagora diventano sempre piú precise: « aprirò lo spirito di Delfi che è in me, la stessa ispirazione celeste, e rivelerò gli oracoli della divina mente » (XV, 144).

Oracolo è il luogo degli dèi, il santuario, e cioè un preciso « qui » (*domus iuris consulti oraculum civitatis*, come dice Cicerone): dunque l'annuncio di queste immagini richiede poi che vi siano vissute le passioni cosí evocate.

Pitagora si propone dunque di annunciare ciò che ha un carattere mantico ed ingegnoso, con cui si proclamano le piú differenti richieste: « Canterò grandi cose, mai investigate dall'intelletto dei predecessori e che a lungo rimasero nascoste » (XV, 146). Secondo l'opinione di Pitagora si tratta di richieste e annunci originari, obliati, *quæque diu latuere*, esiliati là dove non dovrebbero essere risospinti, dietro premesse razionali. Cosí Pitagora pretende *ire per alta astra*, pervenire a ciò che sempre splende: « Felicità è per me procedere attraverso le sublimi stelle » (XV, 147).

Le metafore di Ovidio sorgono nell'ambito del divenire esistenziale, del tramutarsi continuo di ciò che noi patiamo. Non si tratta quindi di far seguire un'immagine dopo l'altra, ma di indicare in esse situazioni e problemi sempre nuovi.

Il palesarsi degli enti in forme metaforiche non porta Pitagora a una teologia come dottrina dell'Essere distinto dagli enti: anche se « pur cosí distante dalle regioni celesti, con la mente riuscí a salire sino

agli dèi » (XV, 63); ciò che si manifesta e che non è razionalmente spiegabile, cioè l'abissale, è per lui reale solo nel concreto. Proprio in questo senso Ovidio afferma di Pitagora che « con la mente riuscì a salire sino agli dèi: e quanto la natura negava agli umani sguardi, egli lo attinse con gli occhi della intelligenza » (XV, 63).

Ma la tesi di Pitagora, che per Ovidio è fondamentale per la sua teoria del divenire metamorfico e metaforico, viene ribattuta in diverse forme: « In tutto il mondo non v'è nulla che resti fisso: ogni cosa trascorre, ogni aspetto prende forma in modo fuggevole. Pure il tempo stesso scorre con incessante moto, non diversamente da un fiume: né infatti può arrestarsi il fiume, né lo può l'ora alata; ma, come l'onda dall'onda è spinta, e la medesima che giunge è incalzata e incalza la precedente, così parimenti fugge il tempo e parimenti sopraggiunge e sempre si rinnova: ciò che prima è stato, non ha più rilevanza; ciò che non è stato ancora, ora avviene; ad ogni istante altro ne sottentra » (XV, 177).

La dottrina di Pitagora – sempre come viene presentata da Ovidio – è dunque costituita da due momenti essenziali: da un canto dal problema del divenire degli enti inteso come *phyein*, originario sorgere, fiorire, e d'altro canto come problema del patire temporale nell'urgere dell'*artus spiritus*, tenendo presente che il termine *artus* implica la tensione in un ambito del quale il significato dei termini, del loro divenire, viene sempre differentemente patito.

Ma perché rifarsi ai miti? Perché ricorrere a immagini invece che a concetti? Il pensare con concetti è un pensare astratto, al di fuori di un accadere situazionale, di un patire, di una esperienza vissuta, ora e qui. Se noi viviamo veramente la realtà

possiamo solo patirla nell'istantaneo accadere, nell'istantanea richiesta. Il manifestarsi degli enti vive in una indicazione, non nella dimostrazione. L'oracolo di Delfi non parla mai dimostrando, ma solo indicando: questa è la tesi fondamentale di Ovidio.

Le *Metamorfosi* di Ovidio sono così rappresentazioni di apparizioni indicative, semantiche, cioè di parole con sempre nuovi significati, mai arbitrari ma sempre suscitati dalla tensione di un appello.

L'essenza, la struttura e la funzione dell'*artus spiritus* vengono esemplificate con la figura della cera: « E come la malleabile cera prende le forme di figure novelle, né rimane quale essa fu, né mantiene l'aspetto medesimo, ma tuttavia essa la medesima è sempre » (XV, 169).

Ovidio è affascinato dall'esperienza della identità e non identità del divenire degli enti, dottrina che diventa il fondamento della preminenza accordata alla metafora. Nell'ambito del continuo divenire dobbiamo continuamente attribuire a ciò che si rivela nuovi significati. L'esperienza del continuo mutarsi del reale richiede l'intima connessione dell'identico e del non identico, cioè l'imporsi della contraddizione, dell'inseparabilità di dolore e gioia. L'intima connessione tra passione e parola quale radice dell'apparire del nostro mondo viene proposta in particolare dal discorso di Orfeo negli inferi. Figlio della musa Calliope, è elevato dalla sua tragedia a simbolo del destino umano. Da Apollo riceve la lira come strumento per evocare l'abissale, il recondito: « O voi, numi del mondo che si trova sotto la Terra, nel quale, noi tutti creati mortali, siam destinati a cadere: se è lecito e se mi consentite di esprimere il vero, lasciando le oscurità di un parlar fittizio, non sono qui disceso per visitare il buio Tartaro » (X, 17).

Ma allora qual è il motivo della discesa agli inferi? La morte di Euridice, cioè una passione, una nostalgia. La tragica compassione: « Causa del mio cammino è la mia sposa... mi proposi di reggere al soffrire; non negherò di aver tentato: ma Amore ha vinto » (X, 23). La sposa di Orfeo muore per il morso di una vipera. Tutto era pronto per la festa matrimoniale, ma i presagi non erano fausti: « Anche la fiaccola che egli impugnava, continuamente crepitò con fumo che dava lagrime e, pur agitata, non riuscì a prendere fuoco » (X, 519). Morta la sposa, Orfeo si decide a scendere negli inferi solo per esporre una richiesta che riguarda il suo rapporto con Euridice, riuscire a mantenere in vita quella passione: « Per questi luoghi pieni di terrore, per questo Caos immane, per questo vasto regno del silenzio, vi prego, tornate a tessere la trama degli anni, troppo presto troncati, di Euridice » (X, 29).

La passione della inseparabilità di piacere e dolore è governata dal volere degli dèi: « Tutti gli esseri mettono capo a voi: dopo la breve sosta del vivere, chi tardi o chi presto, tendiamo rapidi verso un'unica sede. Qui tutti noi siam diretti; questa è l'ultima dimora, e voi reggete il regno senza fine del genere umano. Anch'ella, quando, compiuto il suo tempo, avrà vissuto gli anni normali, sarà vostra di diritto: io chiedo un prestito al posto di un dono » (X, 35). Orfeo desidera Euridice solamente in « prestito »: se la preghiera non verrà esaudita allora anche Orfeo sceglierà la morte e tacerà per sempre. Così gli inferi sono un'esistenza che astrae dalla storicità per avvolgersi nel silenzio. Ma anche sulla terra a volte le immagini possono essere vissute nella tenuità di un rapporto, nell'esperienza sottomessa alla parentesi di due istanti, rivelando così

l'importanza di una interruzione, di una breve anticipazione degli inferi.

Occorre allora ricordare come Ovidio voglia accennare, al di là delle molteplici apparenze, a un ordine immutabile che evidenzia ciò che nel corso del lavoro apparve sotto il termine « appello » o « richiesta ». Anche qui infatti emerge il dovere di annunciare un oracolo allo stesso modo con cui Cassandra o Tiresia dovevano dare un'indicazione all'accadere degli eventi, che non è casuale proprio perché le cose assumono continuamente un nuovo significato. Il fato determina l'ordine delle cose e non sarà certo la spiegazione a dirigerne il corso, ma va semplicemente riconosciuto nel suo avvenire. Da qui dipende l'oggettività dell'annuncio del singolo. Il fato governa azioni, parole e forme della realtà allo stesso modo con cui, nei tragici, la necessità incatenava il sapere e l'agire di uomini e dèi. Quando si corrisponde a un appello della legge del mondo si compie un'azione particolare, un rito.

L'uso della metafora e le descrizioni delle metamorfosi invitano a precisare il senso del termine simbolo. Questo termine non va inteso come indicante una realtà che rinvia a qualcosa oltre e al di là di se stessa e in funzione di quest'ultima. Non c'è nella vita di una figura sottoposta a metamorfosi alcun oltre di sé rispetto al quale essa risulterebbe una pura possibilità. La figura raccoglie in sé totalmente l'ordine che essa esprime e ne indica pertanto la necessità, necessaria essa stessa all'ordine del tutto. Parallelamente a questa concezione del simbolo anche nell'immagine vive totalmente la passione che dirige il corso delle azioni umane.

Secondo Ovidio solo una teoria del divenire metamorfico può farci comprendere la realtà: *nihil est toto, quod perstet, in orbe* (XV, 177). Corri-



spondentemente anche il linguaggio deve assumere questa struttura conformandosi in modo metaforico. Anche qui bisogna precisare che il nominare non avviene a caso né concepito razionalmente, bensì risponde passionalmente all'ineluttabilità dell'ordine delle cose: questo ordine delle cose e delle parole costituisce l'originaria ontologia situazionale. Come abbiamo detto, la totalità degli enti non è dunque identificabile con i principî della logica, ma solo tramite quell'esperienza che riconosce i singoli aspetti e ad un tempo l'unica origine che li manifesta: « E come la malleabile cera prende le forme di figure novelle, né rimane quale essa fu, né mantiene l'aspetto medesimo, ma tuttavia essa la medesima è sempre; così io vi insegno che l'anima è sempre la medesima, ma trasmigra in varii aspetti » (XV, 169).

Il racconto della passione per Euridice richiama la morte di Alceste e il dolore, la ricerca di Admeto. Entrambi i miti concludono tragicamente nel riconoscimento della indissolubilità di piacere e dolore, e come Edipo ammette che il luogo della sua morte non può essere detto, così pure Orfeo rinuncia alla parola.

## La passione contraddittoria: Dafne e Apollo

Come giungere al sapere? Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi* e nel mito dell'amore di Apollo per Dafne, propone un racconto quale risposta a questa domanda. Con un mito egli presenta il fondamentale problema del divenire e il corrispondente modello del sapere con il quale l'uomo giunge in rapporto con la realtà.

Con la metafora del morente Narciso, Ovidio ha trattato il problema della unità di passione e parola, di soggetto e oggetto. Le esperienze vengono vissute nell'ambito delle richieste esistenziali, nella passione situazionale.

L'amore non divampa né nel soggetto né nell'oggetto, ma nell'originaria e abissale richiesta nella quale urge l'accadere. La storia del patire non è quella di un singolo che da un cerchio estraneo viene tratto nell'ambito della passione, ma fin dall'inizio sorge nell'originaria unità della loro differenza. Così Ovidio può sostenere: « quanto si oppone agli amanti è un nonnulla » (III, 453).

Solo nell'ambito della passione l'altro può giungere a presenza. Infatti da dove potrebbe sorgere l'altro se non dall'appello nel quale viviamo qui e ora? Anche l'acqua – Ovidio diceva – ciò che scorre, l'instabile, ciò che patisce tante trasposizioni, rinvia sempre all'appello del momento.

Il significato del reale si palesa nella urgenza di

corrispondere all'appello dell'abissale: la passione è l'esperienza di questa richiesta. Ora, dobbiamo chiederci se, in connessione con questo problema, Ovidio distingue le diverse passioni.

Nel primo libro delle *Metamorfosi*, Ovidio narra il mito dell'infelice amore di Apollo per Dafne, tratta il problema della passione non corrisposta. Il testo di Ovidio parte dall'affermazione: « amore primo di Febo fu Dafne » (I, 453). Il fatto che la ninfa non corrisponda all'inclinazione ha un motivo. Apollo è superbo (I, 454) perché dopo il diluvio ha ucciso l'orrendo pitone, nato dall'umida terra, che terrorizzava gli uomini (I, 460). Apollo ammonisce Cupido, che è fiero del proprio arco: « Sii contento di inasprire con le tue fiamme quegli amori di cui io non mi curo, e bada di non arrogarti la mia gloria » (I, 461).

In risposta a questo ammonimento Cupido estrae dalla propria faretra due frecce che hanno un differente effetto: una spegne l'amore, l'altra l'accende (I, 468). Secondo il mito di Ovidio patiamo la possibilità di due atteggiamenti. L'uno che nasce dalla freccia che spegne la passione sensuale e l'altro che sorge dalla freccia che invece l'accende. La problematica si approfondisce: il fatto che Cupido possa usare le due frecce per realizzare o non realizzare la passione è a sua volta motivato da una passione da lui sofferta: la sua « rivalsa crudele » (I, 453) contro il potere di Apollo.

Ora il non corrispondere di Dafne all'amore di Apollo nasce dal fatto che viene colpita da quella freccia che spegne i suoi sentimenti. La problematica che ne nasce riguarda la metamorfosi che, durante la fuga di Dafne dalla passione di Apollo, trasforma la ninfa. L'implorazione di Dafne: « Amatissimo padre... concedimi di vivere sempre

nella mia verginità; a Diana il padre dianzi lo concesse » (I, 485).

Il rifiuto della passione sensuale, e cioè l'implorazione della verginità che ne consegue, porta alla metamorfosi che trasforma Dafne in un alloro, la pianta simbolo della fama, della gloria umana.

Consideriamo questo divenire, questa passionalità della non passionalità. Di fatto essa è sempre nei limiti di un atteggiamento legato al fenomeno della mutazione. Dafne è colpita dalla freccia che spegne la passionalità sensuale, tanto da farle rifuggire perfino il nome di Apollo: « *fugit altera nomen amantis* » (I, 474). Questa fuga di Dafne non nasce dunque solo da una sua insensibilità, ma da un'altra passione.

Identità di passione e significato del reale obbligano lo stesso Apollo a ricordare a Dafne, che lo rifugge, la propria freccia, la propria potenza, nel dubbio che ella non lo riconosca: « Non sai, o incauta, non sai chi fuggi, e per questo mi fuggi » (I, 515). Apollo afferma di non vivere tra i monti (I, 512), di non essere un pastore. Categoricamente sostiene la propria potenza: « per me si svela ciò che sarà, ciò che fu, ciò che è; per me fanno armonia i carmi con le corde della cetra » (I, 517).

Ma Apollo ammette che la freccia di Cupido non ha rivali per precisione: « La mia freccia di sicuro non fallisce; una sola tuttavia è piú infallibile: quella che ha impresso una piaga nel mio cuore che non amava » (I, 520). Perciò l'amore non è sanabile con nessuna erba.

La tensione tra l'inclinazione sensuale di Apollo e il rifiuto di Dafne è dunque irrazionale. Cupido ammonisce: « Trafigga pure ogni essere il tuo arco, o Febo; te trafigge il mio; e quanto gli esseri

animati tutti sono inferiori a un dio, tanto minore è la tua gloria rispetto alla mia » (I, 463).

Si è costretti così a riconoscere che la passione agisce come principio, *arché*, potenza elenchica, che ci espone perché non possiamo liberarci da essa, incombe come destino e nella sua luce fa apparire il significato di ogni ente.

Ma allora si tratta solo di esporre l'infelice sentimento che contemporaneamente si oppone a un altro? Che cosa testimonia l'uno, che cosa l'altro? Il non corrispondere, il contraddire una passione, è pure una passione?

Apollo e Dafne devono anzitutto soffrire una richiesta che deve essere esaudita. Sono legati all'urgere di compiti che nei differenti organi premono diversamente. Il testo di Ovidio: « Febo ama; brama l'unione con Dafne appena vista; ciò che desidera egli spera; ma il suo potere divinatorio lo illude. Come, falciate le spighe, si dà fuoco alle stoppie leggere; come brucia una siepe per una fiaccola, che un viandante per caso ha troppo accostato, o che vi ha abbandonato allo spuntare del giorno, così il dio è tutto fuoco, così nel cuore totalmente brucia e alimenta sperando una passione senza frutto » (I, 490).

Il fuoco della passione è vivere della richiesta? Lo svelarsi della realtà genera il soffrire, la continua mutazione degli enti: amore. Apollo « osserva spargersi sul collo i di lei capelli disadorni e: "Che sarebbe" egli dice "se fossero acconciati?" Vede i suoi occhi vividi di fuoco, pari a stelle; vede le tenere labbra, che non basta soltanto aver viste; loda le dita, le mani, le braccia, le membra più che a mezzo nude: immagina migliore quanto si cela » (I, 497).

Ma è questa l'angoscia di Dafne dinnanzi ad

Apollo? « Dafne con una benda teneva a freno i capelli lasciati senza cura; molti la richiesero; ma essa, sdegnosa verso i pretendenti, intollerante e ignara del maschio, si aggirava per inaccessibili selve, né si domandava che cosa fosse Imene, che cosa Amore, che cosa l'unione maritale » (I, 477).

Dafne fugge più celermente del vento udendo le parole di Apollo (I, 504), che parla per una inclinazione sensuale. Sempre più misteriosa diventa l'esperienza di ogni passione, in quanto realizza sempre una doppia funzione: di attrazione o ripulsa, di richiesta o di rifiuto. È questa la situazione nella quale costantemente si trova l'uomo, l'ambito originario e necessitante della metafora.

Il mito di Apollo e Dafne presenta il problema della passione connesso con quello della trasformazione dell'uomo, rilevando che non esiste un'unica passione.

La descrizione dell'inseguimento che Dafne patisce da parte di Apollo indica quale sentimento soffra Apollo: « Bella apparve proprio allora (nella fuga): svelava il corpo nudo il vento, e spirando all'incontro agitava le gonfie vesti, mentre l'aria leggera spargeva all'indietro i fluttuanti capelli: la fuga esaltava la bellezza » (I, 529).

Ma se Dafne fugge da Apollo non può però sottrarsi al suo desiderio: « "Poiché", il dio le disse, "non puoi essere mia sposa, certamente tu sarai la mia pianta; il mio capo, la mia cetra, la mia faretra, avranno te sempre, o alloro; tu sarai compagno ai condottieri del Lazio, quando liete voci inneggeranno al trionfo e il Campidoglio contemplerà lunghi cortei" » (I, 559). Con la trasformazione di Dafne l'alloro diventa il simbolo di una nuova realtà storica, non più solo sensuale, ma realtà sociale: quella

di Roma. Il contraddire è allora un momento essenziale per il differente apparire dei significati.

E così viene descritta l'inaudita trasformazione di Dafne in un alloro: « [Apollo] distesa la mano destra sul tronco, ancora avverte, sotto la recente corteccia, palpitare il petto; poi, avvolgendo con il suo corpo i rami, come fossero membra, imprime baci al legno; ma il legno resta sordo ai baci » (I, 553).

La molteplicità del divenire, la sua metamorfosi, costituisce l'originario problema filosofico. Si nuota in un mare di mutazioni, si fa continua esperienza dell'impossibilità di « trattenerne » una forma degli enti per impossessarsene.

I ricordi si trasformano, il presente appare come costante esperienza del divenire, in ogni termine bisogna ricercare i vari significati: ogni colore, ogni passione, si trasforma per destare differenti piaceri, differenti dolori. Nell'ambito di questa esperienza tutto si infiamma intorno a noi.

Ovidio ammira Pitagora, le esperienze alle quali si riferisce; le sue parole risuonano come un ammonimento divino: « Poiché veleggio sopra un vasto mare e piene ho spiegate le vele ai venti: in tutto il mondo non v'è nulla che resti fisso » (XV, 177).

La tragedia di Eco e Narciso rinvia alla preminenza della parola; l'incontro di Apollo e Dafne evidenzia invece un momento essenziale che finora non abbiamo sufficientemente rilevato: la contraddizione come fonte originaria del manifestarsi della realtà. Dafne non corrisponde alla intensità di sentimenti di Apollo. Ma si tratta di una contraddizione? Non sperimentiamo continuamente nella nostra vita passionale questo contraddire? Ovidio, rifacendosi a questa esperienza, ci indica qualcosa di essenziale sulla struttura manifestativa della realtà?

Il mito di Apollo e Dafne assomiglia a quello di Siringa e Pan. Siringa è una naiade, vaga per i boschi dedita alla caccia (I, 691). Dall'alto di una collina il dio Pan osserva e insegue Siringa; per sfuggire il pericolo di venire violentata invoca l'aiuto delle sorelle per tramutarsi, non in una pianta come Dafne, ma in una canna palustre: « Mentre [Pan] pensava di avere ormai ghermito Siringa, invece del corpo della ninfa, a sé strinse canna di palude » (I, 705). Qui non è piú in primo piano il problema della passione ma quello della trasformazione nel contraddire, già ricordato nell'incontro di Dafne e Apollo. La trasformazione va intesa come divenire di una nuova forma, condizione per il realizzarsi di una metafora. Ma quale ne è la struttura? Evidentemente temporale in quanto tale divenire è l'esperienza dell'attesa di un non ancora, poi del realizzarsi di questo nell'ora e infine della sofferenza per il suo scomparire, del non piú. L'esperienza di questi tre momenti implica un duplice soffrire: in primo luogo quello dell'incalzare di una richiesta alla quale corrispondiamo o non corrispondiamo; in secondo luogo che questo *pháinesthai*, questo palesarsi, appare nell'ambito del patetico e sotto il segno del piacere o del dolore.

Da qui nasce il nostro problema: il non corrispondere a una richiesta è un contraddire? Il mito di Ovidio dà una risposta?

Nei momenti del non ancora, dell'ora e del non piú, nei quali la richiesta si impone, si palesa l'identità o non identità del fenomeno, il nostro riuscire o fallire. I tre momenti del divenire indicano che essi sorgono nell'ambito di un processo organico, cioè in funzione dei sensi come strumenti di ciò che urge. Rinunciare al richiamo significherebbe rinunciare al manifestarsi del significato degli enti.



Il contraddire di Dafne e Siringa alla passione non è una negazione della richiesta, ma l'esperienza del patire diverse urgenze. Il contraddire è l'imporsi di una nuova trasformazione, di un nuovo appello, quindi il palesare una differente identità.

Apollo la riconosce nella forma dell'inclinazione sensuale e Pan nella forma di un'esperienza completamente nuova: quella della musica.

Apollo, rassegnato di fronte al contraddittorio atteggiamento di Dafne, dice: « Poiché non puoi essere mia sposa, certamente tu sarai la mia pianta » (I, 557). Ma come una pianta? Dafne e l'alloro, la stessa e qualcosa di differente, cioè non logicamente definibile, perché nasce da una contraddizione, dall'apparire di qualcosa di identico e non identico, da una metafora: « tu sarai... il mio capo, la mia cetra, la mia faretra... tu sarai compagno ai condottieri del Lazio, quando liete voci inneggeranno al trionfo » (I, 557).

Ma nella similitudine tra il contraddire di Dafne e Siringa, si avvera il miracolo: « mentre [Pan] sospirava, il fiato agitandosi entro le canne produsse un debole suono, simile a lamento; che il dio, stupito per l'arte ignota e commosso dalla dolcezza del suono, disse: "Questo colloquio avrò sempre io teco" » (I, 707).

Il miracolo consiste nel corrispondere a un contraddire: è grazie a questo che si palesa il nuovo; si tratta dell'apparire di un'*ars nova*, che patita e tralata suscita un nuovo piano della realtà. La canna palustre è organo di un risonante lamento, è — come tale — qualcosa di differente da una semplice canna, diventa strumento di un dialogo con Pan: « il dio stupito... disse: "Questo colloquio avrò sempre io teco"; che in tal modo, con canne diseguali fra di

sé connesse con la saldatura della cera, egli perpetuò il nome della ninfa » (I, 710).

Il riferimento al colloquio con il dio diventa testimonianza di un nuovo divenire, propone la musica come metafora: le canne palustri sono strumenti di un colloquio musicale con ciò che urge nella richiesta di un contraddire ciò che è. Ma si contraddice il puramente sensibile, che si palesa nel sospiro di una passione?

Le frecce di Cupido accendono diverse passioni destinate a non essere soddisfatte, che restano in sé, l'una all'altra preclusa, finché una figura non si trasforma assumendo un nuovo senso e conferendo un nuovo diverso assetto al reale. Quindi Apollo e Dafne incarnano in sé diverse forme dell'identica passionalità originaria, superiore alle manifestazioni derivate. Queste possono anche seguire l'una all'altra nel tempo, apparentemente scontrarsi, comunque dipendere dall'istituzione di questa unità. L'arrestarsi alla passione di Apollo o alla non passione di Dafne, significa sottrarsi alla totalità. Apollo è dogmatico in quanto vuole solo la passione sensuale, ma se Dafne la accettasse, la città e la storia rimarrebbero prive di un momento essenziale.

Il susseguirsi non è una contraddizione, bensì sarebbe una contraddizione rispetto alla passionalità, all'istanza originaria, se non si ammettesse la successione degli eventi e delle forme.

Bisogna notare inoltre che la passionalità originaria, istituendo le differenti passioni, pone il tempo della loro esistenza, in situazioni differenti, e quindi della loro legittimità o inadeguatezza. Si giunge così a una concezione della realtà che non avviene dialetticamente o che non è interpretabile con un metodo dialettico.

È questa di Ovidio una posizione fondamentale diversa da quella che si può rinvenire nel successivo pensiero occidentale, che perciò non poteva valorizzare il nostro autore e in generale la tradizione latina.

La metafora disperata di Fetonte:  
il cocchio divino

Fino a questo punto abbiamo trattato il problema delle metamorfosi ovidiane nell'ambito dell'esperienza della passione e del suo rapporto con la parola, nel luogo dell'argentea cenere in cui continuamente si trasforma la diveniente metafora di ciò che appare. Ma così la ricerca dell'intero e in tal senso del sacro è sempre più ineludibile: Ovidio tratta questo problema? Tutto ciò che fino a questo punto abbiamo detto dell'intero e dell'originario si identifica con l'appello in funzione del quale soffriamo le nostre passioni. Ma Ovidio si è chiesto che cos'è l'intero in quanto sacro? Se sí, nell'ambito di quali appelli vissuti e in tal caso con quali miti, quali metafore? Il problema della passione come espressione dell'appello in cui sorge si va a questo punto spostando verso quello dell'uno, del tutto e richiede, per giungere a parola, nuovi miti, nuove metafore. L'esperienza individuale di doversi continuamente separare dalle figure che appaiono in funzione degli appelli, che viviamo e che cerchiamo di corrispondere, è tragica. Il dramma della caducità delle nostre concezioni dell'intero, del tutto, dell'intero – continuamente discusso e vissuto – nasce dall'esperienza del continuo crollo dei progetti storici realizzati. Si deve riconoscere allora con spavento che anche l'infrangersi, il disintegrarsi, continuamente vissuti, non devono esaurirsi solo in

una nostalgia per il passato, ma anche nell'attesa del nuovo, ossia nell'inatteso.

Alla fine del primo libro delle *Metamorfosi*, Ovidio, lontano da ogni astrazione, pone un problema fondamentale: quello del manifestarsi del sacro e dell'originario grazie alla figura mitica e metaforica di Fetonte.

Fetonte, figlio di Climene e del dio Sole, esprime un dubbio fondamentale che apre una problematica completamente nuova nella riflessione metamorfica e metaforica finora trattata: sono figlio di dio?

Rivolgendosi alla madre chiede una prova del proprio lignaggio divino: « Ma tu, se io veramente sono disceso da stirpe celeste, offrirmi una prova di così illustre discendenza, restituiscimi il diritto al cielo » (I, 762). Con tale domanda non ne va solo di un dubbio – l'essenza divina di Fetonte – ma dell'esito di un duplice problema: la metaforicità della realtà è legata al problema del sacro, ossia Fetonte è figlio di dio? In secondo luogo: la sacralità, l'integrità degli enti può venire dimostrata?

In altri termini: il mito di Fetonte implica problemi che riguardano anche noi in modo essenziale? Esiste un mondo sacrale, originario, nel quale l'uomo vive, al cui ambito Fetonte pretende di appartenere? Esiste al riguardo la possibilità di una dimostrazione? È per questi problemi che Ovidio ricorre alla metafora di Fetonte? Il figlio di dio richiede alla madre una *nota* riguardo alla propria discendenza divina. Anche la comprensione delle *notæ* di un linguaggio richiede un codice che libera dai dubbi linguistici; ma esiste un codice sacro, originario, che può venire dimostrato e che come tale assicura l'intelligenza originaria della parola?

La prima risposta alla domanda di Fetonte da

parte della madre non è dimostrativa, ma si riferisce al miracolo inaudito rivelatoci dai sensi. Ma una semplice indicazione è sufficiente per manifestare il carattere sacro e divino del reale? Non va ridotto entro i limiti di una argomentazione passionale, materna, per fugare i dubbi sofferti da un figlio? « Per questo fulgore adorno di raggi corruschi », disse, « io ti giuro, o figlio – ed egli ci ascolta e vede – che tu sei nato da questo Sole che tu contempi, da questo Sole che sostiene il mondo » (I, 770). *Jubar*, termine al quale Climene fa riferimento, è lo splendore, la luminosità, la luce del fuoco, dell'oro ma anche l'aurora mattinatale. *Coruscus* è il brillare dei corpi celesti, ma anche il tremolare delle parole. Allora Climene fa un giuramento come argomentazione? Chi ne garantisce la validità? Dove sta la sicurezza? Nell'amore di una madre per il figlio? Si presenta la passione al posto di una dimostrazione razionale? Riferendosi a un mito Ovidio rinuncia a un siffatto problema? Si pretende di dare alla natura un carattere originariamente sacrale?

La veemenza patetica della risposta materna alla domanda di Fetonte indica che la problematica alla quale Ovidio rinvia è fondamentale e può venire riassunta nella domanda: possiamo parlare di un figlio di dio? Con quale genere di argomentazione possiamo trattare questo problema?

Dopo il primo tentativo, chiamiamolo materno, di persuadere Fetonte sul suo carattere divino, la madre propone un'altra via. Suggerisce al figlio di rivolgersi al padre per ottenere una prova della sua natura: « Non devi faticarti a lungo, se brami conoscere i penati paterni: la sede da dove egli sorge, è confinante con la terra nostra. Se il tuo cuore lo comporta, mettiti in cammino e domanda a lui stesso » (I, 775).

Ma il mettersi in cammino dipende da quel « *si modo fert animus* » con cui Ovidio, all'inizio delle *Metamorfosi*, spiega la ricerca metaforica del reale: solo l'esperienza, la passione di un appello vissuto legittima la ricerca. Nella formulazione della proposta materna incontriamo un altro termine essenziale. La decisione del figlio viene indicata dalla madre come un « *nec longus labor* ». Nel nostro testo, questa fatica non è pesante, corrisponde alla nostra natura, le è propria, è il corrispondere a una richiesta non arbitraria, astratta, ma di fatto naturale. Il *labor*, la ricerca circa la propria natura ci porta ai penati, ai difensori della famiglia, della comunità, tenendo presente che la casa divina non trascende quella umana (*domus est terræ contermina nostræ*).

Nella domanda sulla sacralità della nostra esistenza ne va quindi di un processo di identificazione della nostra natura. *Scitabere ab ipso: scitum* è l'originario, il principio, ciò in cui tutto riposa. Il mito di Fetonte, la sua problematica, la sua tragedia, riguarda il problema dell'integrità, della sacralità del reale. Dopo il riferimento della madre all'incanto della natura nella discussione con il figlio, il motivo della luminosità, dello splendore di tutto ciò che si manifesta, viene ripreso: « Alta si ergeva la reggia del Sole su elevate colonne, splendente per i bagliori dell'oro e per piropro che pare effondere fiamme: nitido avorio ne copriva il sommo fastigio e la porta a due battenti raggiava il luccichio dell'argento » (II, 1).

Come mai Ovidio insiste su questo tema? Per indicare sempre l'assurdità dei dubbi di Fetonte sul carattere sacrale della realtà? Nel palazzo solare primeggiano i simboli del tempo, delle stagioni, degli anni, cioè dell'ordine della mutazione, della trasformazione del reale. « A destra e a sinistra apparivano

il Giorno, il Mese, l'Anno, i Secoli, le Ore disposte a uguali intervalli, la Primavera novella, cinta da corona di fiori, l'Estate nuda, recante un serto di spighe, l'Autunno arrossato per l'uve pigiate e l'Inverno ghiacciato, con gli ispidi capelli canuti » (II, 25). Non si tratta solo di mostrare l'ordine della natura, ma anche le opere d'arte: « Ma piú preziosa della materia era l'arte: infatti Mulcibero (Vulcano) vi aveva cesellato i mari che cingono le terre interposte, l'orbe terrestre e il cielo che sopra l'orbe incombe » (II, 6). Si tratta di indicare la magnificenza della natura, la sua disponibilità per l'uomo, ma tutto ciò può essere ancora oggetto di dubbi, di tentazioni, di speranze per Fetonte. Si deve palesare la realtà concreta non farne astrazione, tanto che per mostrare la sacralità del reale non vengono addotti altri argomenti oltre quelli proposti da Climene.

Si giunge così al punto decisivo del mito, all'incontro di Fetonte con il dio che gli pone la domanda cruciale: « "Qual è" disse "la ragione del tuo viaggio? Che cosa vai cercando in questa rocca, o Fetonte, progenie che il padre non può misconoscer" » (II, 34). Fetonte confessa il proprio dubbio di non essere suo figlio, non una creatura sacra, e che a questo riguardo anche la madre lo inganni e così supplica il padre, il dio Sole: « dammi, se davvero mi hai generato, sicure prove per cui io sia ritenuto tua vera discendenza: strappa dal mio cuore questa incertezza » (II, 37). La risposta è categorica: non solo Febo rassicura Fetonte di essere suo padre, ma è disposto – a riprova – a esaudire ogni desiderio (II, 44). Non solo, a conferma della propria affermazione, si appella con un giuramento al mondo degli inferi che egli stesso confessa di non avere mai visto: « alla mia promessa sia testimone quella palude per cui giurano gli dèi, occulta al nostro sguar-



do » (II, 45). Ma qual è il desiderio che Fetonte vuole realizzato come prova della propria divinità? « Il paterno aureo cocchio e il diritto di reggere per un giorno gli alipedi cavalli » (II, 47).

Ma, stando al racconto, il divino può venire garantito appellandosi al mondo sacro dei morti? Come mai? Immediatamente – dopo la richiesta di Fetonte – il padre si pente di aver giurato e riconosce: « incauta... si è fatta la mia proposta a causa della tua. Fosse mai lecito non mantenere le promesse » (II, 50). Che intende Ovidio con questa affermazione? Chi si serve, come testimone di un giuramento, del mondo degli inferi – diverso cioè dal mondo storico diveniente, e come tale definitivamente fissato – diventa ineluttabilmente spergiuro allorché il giuramento non viene mantenuto.

Il mondo dei morti chiamato in causa da Apollo con il proprio giuramento è un mondo astorico, cristallizzato, che non rende più possibile una qualsiasi mutazione. Un giuramento sacro non può più essere mutato in forza di mutate condizioni: il mondo dei morti è astorico. Anche in un altro mito, quello di Giove e di Semele (III, 253), Ovidio definisce irrevocabile il giuramento fondato sugli inferi, cioè sacrale. Un giuramento siffatto lega il mondo storico all'astorico, cioè al fondo di ogni storicità, al perenne, al giudicato, fissato, legame inaudito che non può venire infranto e perciò deve sussistere integro. Per questa ragione il padre di Fetonte fa presente che l'unica possibilità concessa è quella di cercare a tutti i costi di sottrarsi al giuramento: « Fosse mai lecito non mantenere le promesse! » (II, 51). Nell'ambito del mito che stiamo analizzando, la tragedia di Fetonte nasce proprio dal fatto che il cocchio celeste non gli può venire affidato, ma il dio glielo concede, infrangendo così egli stesso l'unità sacrale

che lo vincolava a una specifica e non demandabile funzione divina.

Ma il desiderio di Fetonte di volere ciò che non può avere, di tentare un dio affinché realizzi ciò che non può essere realizzato, dimostra sia la non sacralità di Fetonte, perché chiede oltre ogni legge, sia del padre suo, in quanto cede al desiderio del figlio: ecco la tragedia di questo mito. L'unità originaria viene infranta: l'intero si spezza. Ma quali sono le conseguenze che derivano dalla realtà non sacrale di Fetonte e di Apollo?

Quando Fetonte « chiede il paterno cocchio e il diritto di reggere per un giorno gli alipedi cavalli » (II, 47), in che cosa consiste il possesso e l'arte di dominare l'aureo cocchio? Ambedue, il possesso e l'arte di dominare, costituiscono un'unità in quanto sono strumenti dei quali Fetonte vuole servirsi: ma per raggiungere e realizzare che cosa? Ovidio non dà immediatamente una risposta. Solo tenendo presente i pericoli a cui Fetonte va incontro è dato comprendere perché il possesso e l'arte di moderare quelle forze non possano essere concessi a un singolo.

L'impossibilità di affidare il possesso e il governo del cocchio viene introdotta con la seguente considerazione: « Colma di rischi è la tua decisione; gran cose chiedi, o Fetonte, e un dono quale non si addice a codeste forze e ai tuoi verdi anni. Tu sei nato mortale; quanto brami si addice a un immortale » (II, 52). Qual è dunque l'essenza e la finalità del possesso e della guida del cocchio celeste? Un compito divino o umano?

Nessuna catastrofe, nessuna esperienza permette trarre delle conseguenze. Solo dopo aver espresso la propria riluttanza, il padre trae il figlio a vedere il cocchio sublime: « D'oro era l'asse, d'oro il ti-

mone, d'oro gli estremi cerchi delle ruote, d'argento i fitti raggi » (II, 107).

Fetonte deve innanzitutto compiere un « volo erto » (II, 64). Ma per raggiungere che cosa? Di che esperienza si tratta a questo riguardo? « I cavalli, di mattina appena desti, si affannano con spassimo » (II, 63). Si presenta così una fatica, uno sforzo e poi la necessità di superare un limite, in quanto ha inizio qualcosa di nuovo, il dover corrispondere a una richiesta. Questo « sforzo di procedere », di imboccare una via e più precisamente di raggiungere una determinata « altezza » (II, 64), mira a salire e ciò implica una angoscia, una paura: « Il tratto a metà del cielo è altissimo e da lí, spesso, rabbrivisco io stesso nello scorgere mari e terre, e il cuore mi sobbalza di mortificante spavento » (II, 66). La funzione del volo non è tanto un guidare, ma un vedere, un contemplare in base al quale deve venire decisa la via.

La terza esperienza, dopo la prima della partenza e la seconda della teoria, della contemplazione, è il ritorno nell'ambito del quotidiano: la più pericolosa esperienza, che richiede la maggiore attenzione. Perfino Teti che accoglie Apollo in quel punto è solita temere che egli cada precipitando dal carro (II, 67). Apollo non è dunque solo nella sua fatica: una dea lo attende, è pronta ad accoglierlo. Abbiamo dunque una vera fenomenologia dell'uso del carro celeste, una continua metafora della nostra ricerca, del salire verso una visione superiore, verso una teoria del reale. Ma dove porta la strada del carro celeste, di che « altezza » si tratta, di che visione? Ovidio risponde a tale domanda rifacendosi alla pericolosa esperienza del tragitto che attende Fetonte.

L'astronomia antica ritiene che la sfera celeste – e con essa gli astri – si muova da occidente a oriente, con moto quindi contrario a quello del sole che va da oriente a occidente. Ovidio spiega che chi usa il cocchio, muovendosi in direzione contraria alla sfera celeste, corre un grave pericolo: l'universo rotando « con eterno moto vorticoso... trae seco le sublimi costellazioni e le piega in orbite veloci » (II, 70). Da qui viene il pericolo che il veloce asse terrestre trascini chi è sul cocchio, in questo caso Fetonte, e lo faccia precipitare. Solo Apollo può dire che « il mio sforzo è in contraria direzione: non trascina me la forza che trascina il tutto; io trasvolo opponendomi al rapido moto universale » (II, 73).

Il cocchio celeste non segue il divenire universale, ma gli si oppone e lo trascende per raggiungere e mantenere la propria altezza. Il percorso del cocchio è « solare », controlla ogni giorno, il movimento universale. Nessun singolo può pretendere di ottenere questa funzione divina di controllo, che affidata a un nocchiero mortale infrangerebbe l'unità, l'integrità del tutto, la sua sacralità. Già il desiderio è di fatto delittuoso: « presuma pure ciascuno per sé, tuttavia nessuno, me escluso, riuscirebbe a reggersi sul carro di fuoco » (II, 59).

L'uno e il tutto si manifestano grazie al percorso solare. Tale contemplazione costituisce l'inaudito sacrale: l'oscurità e la luce vanno superate nella loro opposizione. Esse non sono elementi opposti ma due momenti del processo di manifestazione e costituiscono il percorso e la finalità del carro celeste. « Ecco che, dal sereno oriente, vigilante l'Aurora spalanca le rossastre porte e gli atrii colmi di rose: se ne vanno le stelle, che Lucifero raduna a schiere; ed esso, ultimo, lascia la guardia del cielo » (II, 113).

L'intero, l'integro è l'uno e si manifesta dominando e radunando i vari momenti del tutto. L'intervento di un mortale, anche solo per la durata di un giorno, cioè il desiderio di Fetonte, è dissacrante. Così Apollo ammonisce: « Colma di rischi è la tua decisione; gran cose chiedi, o Fetonte, e un dono quale non si addice a codeste forze... tu sei nato mortale; quanto brami si addice a un immortale » (II, 53). Ovidio si rapporta all'unità originaria quando considera le potenze del tutto: chi domina il carro celeste non deve venirne tratto, ma durante il percorso deve costantemente considerare l'unità del tutto e non come mortale, perché in tal caso può avere solo una visione momentanea, non comprendente il tutto. Ora il problema della sacralità o non sacralità di Fetonte, cioè se sia o no figlio di dio, non può venire discusso in funzione di una dimostrazione logica, ma solo in riferimento a una passione, che è tragica. « Chiedi tu una prova certa, che ti convinca di essere nato dal mio sangue? Io ti offro questa prova col mio timone; con paterna paura mi confermo tuo padre » (II, 91). Ora il legame tra padre e figlio non è razionale, logico, ma una passione che si manifesta: « Su, guardami in viso: potessi tu figgermi lo sguardo nel cuore e cogliere dentro di me le mie ansie paterne! » (II, 93).

È però impossibile, per una passione, il timore, l'ansia paterna, infrangere l'unità, venendo meno a un giuramento sacrale, che pretende legare una situazione passionale, affettiva alla realtà storica degli inferi, dei morti: un mondo cristallizzato, impietrito. Lo spergiuro di Apollo apre la via della libertà che può portare solo alla de-sacralizzazione del reale, cioè al suo infrangersi. Apollo concede a Fetonte che un singolo posseda il carro celeste per contemplare la realtà, contemplazione che non può

e non deve essere quella di un mortale. Tale favola implica la non sacralità e quindi la conseguente catastrofe di chi pretende come mortale non solo di possedere, ma anche di governare, di moderare il carro celeste. Infine è la possibilità di un dio, il Sole che manifesta la realtà, che dà la libertà all'uomo, libertà individualistica che lo può portare solo alla distruzione, alla catastrofe: la catastrofe ha allora un carattere divino perché è resa possibile da uno spergiuro divino, da una de-sacralizzazione concessa alla debolezza paterna di un dio. È quindi assurdo parlare di sacralità – in quanto visione di un mortale – del reale. Fetonte sale sul carro e inizia la sua esperienza tragica: « Ora vorrebbe non aver toccato mai i paterni destrieri... Che dovrebbe fare? Dietro la schiena è molto lo spazio del cielo percorso, ma ancor più è quello dinnanzi agli occhi... ora spia l'occidente, che il fato gli vieta di raggiungere, ora si volge a guardare l'oriente: resta attonito non sapendo che fare, non allenta né riesce a tendere i freni » (II, 187).

La catastrofe ha inizio, l'incendio con la distruzione totale del mondo: « i destrieri uscirono di strada, senza freno di alcuno irruperono negli spazi di una ignota plaga... si avventarono alle stelle fissate nella somma volta dell'etere, trascinarono il cocchio per tratti inaccessibili... e per tratti precipiti sprofondarono entro uno spazio troppo vicino alla Terra... la Terra... divenne esca alle fiamme... arsero con le fronde gli alberi... grandi città insieme alle loro mura crollarono e incendi mutarono in cenere » (II, 201-15).

L'amore di dio per l'uomo è per i suoi figli la possibilità di vivere l'inaudito, l'orribile storia, i continui dolori, l'inarrestabile metamorfosi degli en-

ti? È questo l'inaudito avvertimento che Ovidio ci lascia?

Il problema del sacro, di ciò che si mantiene in sé in modo non infranto, e che raccoglie le parti in unità, viene subito eluso allorquando sorge la domanda sulla sua legittimità e costituzione. Il luogo della domanda, in realtà, non può essere diverso dall'integrità stessa, non esiste un fuori dell'integrità. La posizione della domanda implica già un uscire dall'integrità, un situarsi di chi interroga in una posizione diversa dal tutto. Ma il senso, cioè la direzione del domandare, potrebbe legittimamente proporsi solo se esso fosse un ridire una voce originaria che interpella in vista di un riconoscimento. La domanda di Fetonte rappresenta il dubbio della separazione, il timore della distanza. Il tutto è ormai infranto, le parti senza senso cercano una prova dell'unità che non può essere data ma solo riconosciuta. Fetonte vuole che il problema della sua natura venga risolto con una prova. La madre tenta di esaudire questo desiderio rinviando però alla bellezza del cosmo e offrendo un giuramento personale. Bisogna notare come ambedue le istanze siano ben lontane dal fornire una dimostrazione: esse indicano l'origine comune che bisogna riconoscere.

Inoltre anche Apollo non può sottrarsi all'ordine supremo della sacralità. Egli infatti, rompendo il giuramento per amore del figlio e concedendogli ciò che non poteva venirgli affidato, il cocchio divino, tenta di infrangere l'ordine sacro. E tutto questo avviene per una passione, appunto per amore. Ma l'ordine universale non viene neppure scalfito dall'apparente decisione sovversiva di Apollo. Il movimento dell'intero, prima che il giorno giunga al suo termine, ripristina l'unità. Ora la tragicità del de-

stino umano viene affermata da Ovidio proprio in questa considerazione non sacrale del mondo: l'esperienza della sofferenza nasce dal non riconoscimento dell'unità.



## Il soliloquio di Medea

Nel libro settimo delle *Metamorfosi*, Ovidio descrive il « violento fuoco d'amore » che Medea « concepí » dentro di sé. L'amore s'impossessa di Medea e la ragione non riesce a « sedare quella follia »: « Invano... o Medea, ti ribelli; un dio, non so chi, te lo impedisce; mi stupirei se questo non fosse quel che si dice amare, oppure qualcosa ad esso certamente simile » (VII, 12). Ovidio sembra voler seguire passo per passo la passione, i dubbi di Medea sulla sua relazione con Giasone: « Perché io pavento che perisca colui, che soltanto da così poco tempo ho visto? Quale il motivo di spavento così grande? » (VII, 16).

Passione e ansia: che cosa è questa realtà che si impone, che angoscia, che suggestiona e allo stesso tempo scatena una storia che coinvolge? Va respinta, posta da parte? Nelle considerazioni di Medea Ovidio interroga se stesso. « O sventurata, scaccia, se lo puoi, dal tuo cuore di vergine l'ardore che hai accolto. Se potessi, sarei piú ragionevole » (VII, 17). Il teatro del dramma di Medea – con i suoi problemi, impulsi e dubbi – è ormai delineato; Ovidio quasi con avidità è chino sulle fiamme che divampano in Medea: sono le stesse fiamme che spaventavano Dafne? Ci troviamo su un piano patetico ancora piú profondo? La celebre confessione di Medea: « Se potessi, sarei piú ragionevole. Tuttavia

contro voglia mi trascina un ignoto desiderio: altro mi suggerisce la passione, altro la ragione: vedo il meglio e l'approvo, ma mi appiglio al peggio » (VII, 20).

La celebre confessione di Medea va riletta tenendo presente tutti gli elementi passionali che contiene: la sua affermazione dipende da una nuova potenza (*nova vis*), da una passione sensuale (*cupido*) che a differenza della ragione (*mens*) si accende e persuade (*suadet*) e di conseguenza implica il divergere tra ciò che si impone e ciò che si riconosce.

Non ne va di una teoria, ma dell'esperienza vissuta di potenze reali e discordanti, delle differenti fiamme di un unico appello nell'ambito del quale Ovidio crea il teatro di una tragedia presentato indipendentemente da ogni concezione astratta, moraleggiante, metafisica.

Che cosa sono questi differenti appelli, che vengono prima vissuti e solo poi pensati, elaborati in un astratto filosofare? « Perché tu, vergine figlia di re, bruci d'amore per uno straniero e fantastichi su nozze venute da un mondo lontano? Pur questa terra potrebbe offrirti motivo d'amare. Che egli viva o perisca, è in mano agli dèi. Che egli viva, tuttavia: si potrebbe far questa supplica anche se non si ama » (VII, 22).

Medea si presenta sulla scena del mondo non per rappresentare una *mimesis tēs práxeos* (Aristotele, *Poetica*, 1450 a 4; 1451 a 31), l'imitazione di una storia, ma per svelarla in tutta la sua originarietà e indeducibilità vissuta: il soliloquio di Medea è al tempo stesso un nostro colloquio in funzione del quale nessuno degli interlocutori viene logicamente e astrattamente illuminato.

Contro le nostre considerazioni si potrebbe obiettare che non è necessario riferirsi continua-

mente alla passione, e questo, tra l'altro, potrebbe indicare l'incapacità di innalzarsi all'altezza del concetto. Perché, inoltre, lasciar cadere la domanda fondamentale di Fetonte: sono figlio di dio? Bisogna sempre ricadere nelle braccia di un poeta?

Questa concezione è motivata dal fatto che il riferirsi alla passione è un situarsi continuo nel concreto appello nel quale si impone ciò che ci riguarda a differenza di ogni considerazione astratta, del tutto neutra e impersonale. Ovidio ne è cosciente e continuamente propone e descrive questo mondo lontano da ogni considerazione razionale. Ogni problema della determinazione logica degli enti, della metafisica, scompare: si ricordi invece la celebrazione di Pitagora, inteso come il profeta di Delo.

L'oggetto della meraviglia di Medea trascende la realtà degli enti: « un dio, non so chi, te lo impedisce; mi stupirei se questo non fosse quel che si dice amare » (VII, 12). Grazie a questa esperienza irrompe la parola, il soliloquio per riunire nella voce i diversi sentimenti di piacere e dolore sotto l'egida di suoni indicativi. Chi non segue questa esperienza e si dedica solo all'astratta identificazione logica del reale si abbandona a una interlocuzione senza senso, noiosa. Ovidio si contrappone apertamente a essa, alla sua astrattezza: « *Video meliora proboque...* » (VII, 20).

Come il problema di Fetonte, che voleva sapere se era figlio di dio e quindi un essere di per sé sacro, non veniva posto e risolto da Ovidio nell'ambito di una metafisica, così il processo di autocoscienza nel monologo di Medea progredisce indipendentemente dalla razionalità astratta, sebbene l'apparire della realtà venga comunque descritto come in un atto di magia. L'esperienza personale di Medea appare con la decisione di abbandonare il proprio

paese insieme a Giasone, tradendo i propri impegni, ad esempio già ponendosi con la fantasia delle domande vaghe: « Che egli viva o perisca, è in mano agli dèi. Che egli viva, tuttavia: si potrebbe far questa supplica anche se non si ama » (VII, 23).

Le confessioni di Medea appaiono in apparenti contraddizioni, a volte anche lamentele, suscitate dal tumulto della passione e mai in affermazioni categoriche: « Qual è del resto la colpa di Giasone? E chi, se non duro di cuore, non sarebbe toccato dalla sua giovinezza, dalla sua stirpe, dal suo coraggio? E ammesso che tutto questo non sia, chi non sarebbe affascinato dal suo volto? Di certo esso ha affascinato il mio cuore » (VII, 25).

È questa una fenomenologia della passione? Molto di più. Nel mito di Eco e Narciso, legato al problema della parola, l'amore si univa al rifiuto nell'equivoco che nasce quando il significato della parola rimane astratto. Ma tutto ciò ora appare quasi un gioco di fronte alla tragedia di Medea.

Nel mito di Narciso la passione annuncia una potenza che di per sé rinvia alla trattazione di un altro problema — quello della parola. L'analisi dell'esperienza patita da Medea non avviene per chiarire un altro fenomeno, ma esclusivamente in vista dell'interpretazione della passione in sé e per sé.

La fantasia si accende e nel suo fiammeggiare sorgono pericoli immaginari sulla sorte dell'amato: « Ma se non gli darò aiuto, sarà investito dai tori spiranti fiamme dalla bocca » (VII, 29). Se Medea dovesse abbandonare Giasone, con estrema severità non esiterebbe a giudicarsi: « ammetterò di essere nata da una tigre, ammetterò di avere in cuore ferro e pietra » (VII, 32).

Si scatena una duplice fantasia. La prima è una gelosia che non è ancora attuale: « Col mio soc-

corso uscirà indenne un misterioso straniero, affinché salvato da me, ma senza di me spieghi ai venti le vele, sia l'uomo di un'altra donna, e io, Medea, rimanga sola alla pena? » (VII, 39). Ma lo sguardo, la nobiltà dell'amato vanificano tale incertezza: « Perché sei incerta su un certo futuro? » (VII, 47).

E poi l'altra fantasia, il timore della fuga con Giasone nell'avventura marina: « Ma che dire di quanto si racconta, di rupi che si scontrano nel mezzo del mare, e di Cariddi, nemica alle navi, che ora ingoia ora rigetta i flutti, e di Scilla rapace... Certamente col possesso di ciò che amo navigherò per i perigliosi mari lontani, aggrappata al petto di Giasone: abbracciata a lui non temerò nulla, o, se temerò, temerò solo per il mio sposo (VII, 63).

Ovidio parla sempre di passione, ma qui ci pone di fronte alla sfrenatezza che sconcerza, a fantasia e furori che possono anche distruggere.

Ma nell'ambito delle metafore, delle metamorfosi, dove possiamo trovare un rifugio sicuro? A cosa attenersi? All'amore che suscita tutte le altre possibili passioni come il timore, la speranza, la gelosia? Il contributo dato da Ovidio per rispondere a queste domande è innegabile. Egli ci guida con i suoi miti al confronto con la realtà di ciò che diviene, che accade, che si trasforma e che impone continui problemi.

Così ad esempio tutta la personalità di Medea viene costruita intorno al fenomeno dell'amore. Ma Giasone, durante la peregrinazione, tradirà Medea sposando Glauce, la bellissima figlia del re di Corinto: *Incipit tragœdia!* Medea si vendicherà atrocemente uccidendo la rivale e i figli avuti con Giasone. Ovidio analizza con somma cura la figura della

avvelenatrice, che mescola veleni, prima dell'amore, durante l'amore e a conclusione della passione per Giasone. Medea, la tenebrosa barbara, si avvolge in segreti e forze naturali che esorcizza e che a noi, murati nella concatenazione di piacere e dolori in vista di chiare finalità, sono ignoti.

Ovidio ci offre la figura di Medea: dobbiamo spostarla, metterla da parte solo perché è un'immagine e non un concetto? Ci inoltriamo così nell'ambito inaudito del mistero? Ma come intrattenersi, senza cognizioni, su di esso? Ovidio non spiega, ma solo indica.

Anche il passare del tempo viene posto nelle mani di Medea e da qui nasce la preghiera di Giasone: « "O, sposa, a cui confesso di essere debitore della mia salvezza: anche se tutto mi hai dato, anche se la somma dei meriti tuoi ha superato il credibile, nondimeno, se questo possono le tue magiche formule – ma che cosa esse non possono? – togli a me una parte dei miei anni e, quelli tolti, aggiungili agli anni di mio padre". E non riuscì a frenare il pianto » (VII, 164). Esaudisce Medea il desiderio di Giasone?

Di nuovo Ovidio apre il sipario del teatro dove appare la misteriosa Medea: palcoscenico del silenzio, dell'assenza della parola. Eppure gli inferi non rimangono avvolti nella taciturnità: essi comunque parlano, nella oscurità della notte, nell'ambito segreto dell'assenza della parola, nel mistero: « Tre notti mancavano al congiungersi dei corni della Luna, perché apparisse piena: e quando la Luna rifuse al suo colmo e col suo pieno disco mirò le terre, Medea uscì all'aperto, indossando vesti senza cintura, a piedi nudi, a testa nuda, coi capelli sparsi sulle spalle; e attraverso l'assoluto silenzio della not-

te a metà del suo corso, senza compagne, senza meta spinse i suoi passi » (VII, 179).

La figura di Medea nella notte lunare appare come un ammonimento, una diffida. Ma diffida di che cosa? Dell'annuncio di una realtà inaccessibile ai processi razionali, ma che va svelata. È il mistero di una conoscenza pre-logica alla quale Ovidio rinvia e che tratteggia come forma originaria del filosofare. È il progetto di una unità, di una totalità non ancora infranta, che precede il sorgere di ogni domanda, la dualità di soggetto e oggetto. L'inaudito è il problema fondamentale al quale Ovidio vuole condurre? Il suo appello originario precede il linguaggio, ogni spiegazione, e intenziona perciò la realtà ancor più di ogni processo argomentativo. Ovidio ci introduce all'estraneo, all'oscuro, alla realtà del sacro a cui si riferiva Fetonte, ma su un piano nettamente diverso. Medea – così continua il testo – si inoltra nell'assoluto silenzio notturno, *per muta silentia noctis*, senza compagne, sola. Che cosa è questo mondo di solitudine senza parole? « Quiete profonda aveva liberato nel sonno uomini, uccelli e fiere; senza rumore alcuno ella andava strisciando, simile a un dormiente; senza brusio alcuno immobili stavano e siepi e fronde; umida taceva l'aria: solitarie brillavano le stelle. A queste tese le braccia » (VII, 183).

Ma questo non è il mondo della parola: che significa allora una simile indicazione? Il mondo senza parola, la potenza dell'oscurità, dell'incombente silenzio, tutto ciò che tradizionalmente viene ricercato e definito dalla metafisica, vengono cancellati. Ci troviamo nell'ambito del desueto, restiamo attoniti, perché solo mediante la parola giungiamo al concreto, alla storia.

Esistono allora delle potenze a noi sconosciute che ci circondano nell'ora dell'oscurità, dell'incombente silenzio? Al riguardo, che cosa possiamo dire e fare? Esiste un mondo alogico che si impone come mistero, che nel segreto, rivela passioni oscure in vista di rivelazioni inaspettate?



Conclusione:  
le teorie arcaiche della storia

L'aggettivo arcaico e il sostantivo *arché* hanno un senso innanzitutto temporale, poiché indicano l'epoca in cui, a nostro avviso, furono posti i principî per una teoria storiografica. In secondo luogo vengono usati in un senso teoretico: come vennero intesi i principî di una teoria della storiografia, agli inizi del pensiero occidentale e perché è per noi importante chiarirli?

Il problema al quale abbiamo atteso nel corso del nostro lavoro riguarda il dramma greco e la metafora ovidiana. Entrambe implicano il rifiuto della preminenza del pensiero e della parola razionale per identificare il significato di ciò che si svela, di ciò che appare, del *phainesthai* nel quale viviamo. La concettualizzazione della realtà – come ha insegnato la tradizione umanistica, e Vico in particolare, con l'analisi non metafisica degli enti, con la ricerca della parola – ci obbliga a individuare come vennero concepite inizialmente le *archai* della storicità dell'uomo. Mediante delle teorie metafisiche e riferimenti puramente logici o in funzione di esperienze pre-logiche? I temi approfonditi nel corso del lavoro ci invitano ad avvicinare tre autori che tradizionalmente non sono accomunati in una comune teoria arcaica della storia e della parola. Tucidide, Esiodo, Pindaro.

Tucidide identifica l'*arché*, il principio della sto-

ria con la necessità di dover corrispondere alle richieste che la natura pone all'uomo per il proprio sostentamento — ossia innanzitutto la nutrizione, da cui sorgono le passioni e le azioni umane.

Per Esiodo le radici del divenire storico dell'uomo sono le opere, gli *Érga*, che si impongono come corrispondenza, che avviene nel patire, a una originaria *Éris*, una contesa nella manifestazione della realtà che va superata appunto con le opere.

Pindaro si riferisce alla potenza e indeducibilità della parola metaforica e agonica, che non ha solo la preminenza sul linguaggio logico-razionale, ma si impone come *arché* della storia umana e quindi rivendica la propria funzione originaria rispetto a ogni altra opera.

Riferendoci a Tucidide e a Esiodo ci limiteremo ad alcuni brevi accenni per giungere al punto centrale della teoria di Pindaro riguardante l'originarietà e abissalità della parola metaforica come principio della storicità umana.

Nel primo capitolo delle *Storie* — di solito inteso dagli interpreti come l'« archeologia » di Tucidide, poiché in quel luogo tratta dell'*arché* del divenire, della storia umana — egli afferma: « Giacché gli avvenimenti precedenti alla guerra e quelli ancora piú antichi erano impossibili a investigarsi perfettamente per via del gran tempo trascorso e, a giudicar dalle prove che esaminando molto indietro nel passato mi capita di riconoscere come attendibili, non li considero importanti né dal punto di vista militare né per il resto » (Tucidide, *Le storie*, tr. di Claudio Moreschini in *Erodoto e Tucidide*, Firenze 1967, I, 1.3).

Qual è per Tucidide il grande indizio, il grande « evento » della sua ricerca storica? L'apparire dell'Ellade che « non era una volta stabilmente abi-

tata » (I, 2). Tucidide specifica « che prima avvenivano migrazioni e facilmente ciascun popolo lasciava il suo paese cedendo di volta in volta a uno che era piú numeroso... pensando di poter ottenere ovunque il nutrimento necessario per ogni giorno » (*tés te kath'eméran anankaíou trophés*) (I, 2).

È dunque la necessità del nutrimento, cioè di sussistere in situazioni sempre differenti, la radice delle migrazioni e con esse della storia umana. Tucidide insiste su questo punto essenziale: « E la seguente è una prova significativa dell'affermazione che proprio per via delle emigrazioni le altre parti della Grecia non ebbero un uguale accrescimento di potere, il fatto che di quelli che erano stati scacciati da qualche altro paese della Grecia in seguito a una guerra o una contesa interna, i piú potenti si rivolgevano agli Ateniesi, persuasi di trovare un posto sicuro in cui abitare » (I, 2.6).

Da una simile tesi nascono per Tucidide delle precise conseguenze: una ricerca storica sull'Ellade, che ancora non esisteva per le migrazioni, partirebbe da una realtà inesistente: da qui deriva la necessità di iniziare la storia dalla guerra del Peloponneso, con la quale si costituisce l'evento dell'Ellade. Da questa situazione fondamentale, identificata da Tucidide, sorgono le sue considerazioni sulla tirannide, sulla democrazia, sull'aristocrazia, la spiegazione del desiderio del potere e le sue conseguenze tragiche, la violenza e i disperati tentativi di difesa, di sicurezza, gli sforzi di realizzare nella storia orti conclusi di pace — Atene — sempre accompagnati dalla coscienza e dall'esperienza tragica del loro infrangersi: teniamo presente a questo riguardo il discorso di Pericle. Infine risulta che una storia concreta non può nemmeno partire dalla guerra di Troia, che si

sviluppa in funzione di una mitologia. Ne segue dunque la necessità di demitizzare la ricerca storica.

Quindi tutti gli eventi passionali della storia umana — amore e odi, distruzione e edificazione, guerra e pace — hanno la loro *arché* nell'*anánke trophés*, cioè nell'esperienza della necessità del proprio sussistere.

È stato affermato che la teoria e l'opera storica di Tucidide deve essere interpretata e letta come una tragedia greca: certamente, però con la differenza che invece di partire da una teogonia mitica, invece di miti progettati da drammaturghi, in luogo di considerazioni metafisiche sulla struttura degli enti, irrompe il problema dell'esperienza sofferta dalle richieste, dagli appelli della natura.

Da questa concezione segue la famosa tesi, in un certo senso conclusiva, di Tucidide: « La mancanza del favoloso in questi fatti li farà apparire, forse, meno piacevoli all'ascolto, ma se quelli che vorranno investigare la realtà degli avvenimenti passati e di quelli futuri (i quali, secondo il carattere dell'uomo, saranno uguali o simili a questi) considereranno utile la mia opera, tanto basta. Essa è un possesso che vale per l'eternità piú che un pezzo di bravura, da essere ascoltato momentaneamente » (I, 22.4).

Esiodo, all'inizio del suo poema *Le Opere e i giorni*, parla in prima persona della contesa giuridica con il fratello Perse, partendo così da un caso concreto. Certamente questo potrebbe benissimo essere il modo artistico con cui egli cerca di conferire efficacia al suo discorso. Ma, come vedremo, c'è anche un motivo piú profondo.

Mentre Tucidide nelle sue considerazioni sulla storia parte da una universale teoria della *ananke trophés*, considerandola *arché* della storia umana,

Esiodo nel suo lavoro precisa l'appello della natura all'uomo come esperienza di un dissidio originario che l'uomo risolve con le proprie opere, unico superamento di questa tragica esperienza.

Esiodo, iniziando il poema con un caso concreto, cioè il dissidio con il fratello, propone un principio (*arché*) della storia: l'*Éris*, la contesa, la cui struttura non è univoca. Egli la indica come avente un duplice carattere (Esiodo, *Le Opere e i Giorni*, tr. it. di Lodovico Magugliani, Milano 1988<sup>4</sup>, vv. 11-12).

L'*Éris*, la contesa, la dissonanza, il conflitto – che per il suo carattere arcaico è indeducibile, abissale – viene vissuta pateticamente in una duplice esperienza: da un lato come negativa e perciò criticata, rifiutata, e dall'altro come fonte di una esperienza profondamente positiva e come tale lodata. Ma allora dobbiamo parlare di un'originaria contraddittorietà della struttura arcaica della storia? Non è la razionalità la fonte del divenire storico?

Esiodo risponde a questa domanda riferendosi semplicemente a una diversa esperienza che comporta l'unica lode o riprovazione (v. 13).

Il primo effetto patetico è negativo: « L'una, la trista, favorisce la guerra luttuosa e la discordia: nessun mortale l'ama di sicuro » (v. 15) perché appare come fatica, dolore, male. In una simile esperienza arcaica soffriamo la necessità dell'appello dell'*Éris* come negativa. Sorprendentemente però patiamo anche l'*anánke* del dissidio come una passione essenzialmente positiva e cioè come necessità di realizzare opere, *érga* per costruire il *kósmos*, l'ordine, l'armonia, la bellezza che si rivela all'uomo.

Dobbiamo dunque concludere che la contraddizione, l'intima unione di esperienza positiva e negativa, è l'*arché* della nostra storia?

Proprio da questa contesa sorge il problema di

Esiodo. Quale passione è l'*arché* della storia umana? L'*Éris* negativa, ossia la dissonanza come passione originaria, oppure la necessità di superarla nel lavoro con l'opera, che in tal caso diventa simbolo vissuto e sofferto della necessità di liberarsi dalla pigrizia, dall'inerzia? Ma sono separabili queste passioni in sé contraddittorie? Non costituiscono forse una arcaica unità?

Prima tesi di Esiodo: la Notte, la contraddizione, il dissidio, il dolore – che originariamente l'uomo patisce – sono arcaicamente radicati nell'ambito di ciò che sperimentiamo come oscurità della terra: « il Cronide dall'alto trono... la pose nelle radici della terra » (v. 18).

La seconda tesi di Esiodo: la precedente esperienza sofferta ha una funzione positiva nella lotta che l'uomo intraprende contro l'inerzia e l'inoperosità: « molto migliore è questa, per gli uomini: essa, infatti, esorta anche il neghittoso al lavoro » (v. 20).

Esiodo spiega: « Buona Contesa è questa per i mortali: il vasaio gareggia col vasaio, l'artigiano con l'artigiano » (v. 24). Da questa lotta verso il meglio che ogni uomo intraprende deriva la tesi fondamentale di Esiodo: « Gli dèi tengono infatti nascosti agli uomini i mezzi di vita: se così non fosse, in un sol giorno ti procureresti agevolmente di che vivere magari per un anno e rimanertene in ozio; e subito al focolare appenderesti il timone, tralasciando il lavoro dei buoi e delle mule pazienti » (v. 42).

Con queste considerazioni esiodee siamo ben lontani da una concezione della storia umana come verrà piú tardi sviluppata dalla onto-teo-logia, che ha le sue radici nell'interpretazione platonica del pensiero socratico.

Il fatto che Esiodo in questo scritto riproponga subito dopo il mito di Pandora per legittimare l'*Éris*, la Contesa nella quale l'uomo continuamente soffre, significa che egli ricade in una teogonia mitica già superata dalla teoria della *Éris*.

Nella tradizione greca troviamo l'indicazione di un'altra funzione eristica, oltre quella di Tucidide e di Esiodo, specifica per l'uomo e la sua storia?

Pindaro identifica l'*agón*, cioè la competizione, la lotta, nell'ambito di una festa, quella dei giochi olimpici. In questa esperienza misteriosa e istantanea – nel senso di *in-stans*, di *hic-stare* – si manifesta una potenza che nello sforzo agonale svela la presenza e la indeducibilità arcaica della parola.

L'*agón*, la competizione non è guerra, non distruzione, ma nell'ambito della parola, è musica, metafora, rivelazione dell'originario, dell'Abisso indeducibile.

Il linguaggio traslato è espressione di una *métis* – di un'acutezza, di una ingegnosità – che rivela la propria superiorità arcaica sulla parola razionale. La parola metaforica esprime a un tempo la struttura fondamentale del continuo mutarsi di ciò che appare e l'unico modo per identificarla. Essa è anche espressione di un'acutezza, di una rapidità intimamente collegata con il *kairós*, l'istante giusto. Ogni realtà è piena di mistero, in quanto evento della parola nel suo aspetto indeducibile, sofferto, abissale, di fronte al quale restiamo attoniti. Ogni realtà è anche armonia, unità nella differenza: la sua bellezza non si realizza in un'opera qualsiasi, ma in quella della parola traslata.

Seguiamo le indicazioni di Pindaro: i primi versi della seconda *Olimpica* confermano l'originarietà, l'indeducibilità di questa passione dell'*Éris*, della parola come gara. « Inni dominatori delle cetre, /

celebreremo un Dio, un Eroe, / un forte? » (Pindaro, *L'opera superstite*, I, *Le Olimpiche*, tr. di Enzo Mandruzzato, Milano 1989, II, 1/155.).

La risonanza, l'eco originaria, è la parola musicale che il dio Apollo e l'eroe dell'agone paleseranno nell'ambito dell'*Éris*, di una disperata gara: questa gara non è piú né la necessità della nutrizione sostenuta da Tucidide e la sua guerra e nemmeno solo la contraddittoria *Éris* cantata da Esiodo.

I versi della prima *Olimpica* non solo confermano la preminenza del problema dell'agone, della gara della parola, del canto metaforico come *arché* originaria che invita a superare nella propria passione i limiti del cosmo: « Preziosa è l'acqua, l'oro / spicca come il bivacco della notte / fiore della ricchezza e del potere: / mio cuore, / se brami celebrare gare d'uomini / non cercherai nel cielo solitario / un astro piú del sole chiaro e ardente » (*Olimpiche*, I, 1/155.).

Il sole con il quale l'eroe desidera raggiungere il premio, non va cercato in un empireo esteriore: questo ne è vuoto. Bisogna rifarsi all'esperienza vissuta dell'uno originario che si impone nella preminenza della parola metaforica. « Nella gloria della gioia / la penna muore, / se la sorte divina / solleva al cielo la felicità / è vinta la vendetta del dolore » (*Olimpiche*, II, 35/305s.).

Pindaro afferma che « fiumi di bene e fiumi / di sventura ci portano » ma che « l'esito affranca / dall'angoscia colui che l'ha tentato » (*Olimpiche*, II, 62/535s.; 92/785s.).

Dunque solo cercando nell'agone della parola metaforica e non in un *érgon*, in un lavoro qualsiasi, si può trovare l'*arché* della nostra storia. Nella *Éris* del linguaggio agonale, nella *métis* e nella sua funzione metaforica, raggiungiamo i segni, le indica-



zioni storiche con le quali realizzeremo il nostro divenire.

Bisogna sottolineare che con la gara agonale della parola metaforica e non con la guerra, non con il lavoro della terra, appare — secondo Pindaro — il pacifico confronto tra popolazioni differenti, presupposto per una realizzazione storica di comuni valori indicativi e originari: « Neppure il Tempo che ogni cosa genera, / può fare che non siano piú le opere / compiute o giuste o ingiuste, / se furono: ma la sorte felice / è muta » (*Olimpiche*, II, 32/26ss.). Nell'agone della parola traslata si può cercare se stessi, identificarsi, trovare la propria personalità, scoprire il senso dell'accadere: un accadere originario, agonale, eristico, come esperienza del continuo agire della parola che si rivela come presente eterno. Nell'agone linguistico, proposto da Pindaro, l'integro, il sacro, si palesa come unità nella molteplicità, nelle continue mutazioni del significato della parola, frutto dell'*Éris*. Così Pindaro può dire: « Un Dio ti guarda e pensa / ai tuoi disegni e se ne prende cura, / Ierone. E se presto non mi lascia / spero di celebrare con un canto / piú gradito il tuo agile carro, / verrò sul Cronio limpido di sole / in cerca del sentiero generoso / della poesia » (*Olimpiche*, I, 171/144ss.).

Il gareggiare è così inteso come rivolgersi all'altro nell'incedere con le parole, con suoni pieni di nostalgia patita per una possibilità che può anche venir meno per una falsa lode. « Ma ingiusto / è il cuore sazio: si oppone, aggredisce / la lode, i maligni / mormorano perché le belle opere / dei buoni siano ombra: ma la sabbia / non sfugge sempre al numero? / e chi dirà le gioie che ha donato? » (*Olimpiche*, II, 173/147ss.).

Tutto ciò si fonda nell'appello che si impone

nelle passioni delle nostre speranze esistenziali, storiche, nelle illusioni, inclinazioni e ripulsioni che vi sono connesse e che si esprimono nella parola agonica, *arché* della nostra storia.

Nella gara con l'altro nasce il bisogno di superare la povertà di una situazione di depressione, di vecchiaia e la conseguente necessità di esorcizzare parole e immagini.

« Un grande pericolo », ci dice Pindaro « non vuole / un mortale senza coraggio. / Se morire è destino, / perché riposare nell'ombra / fino a un'ignota e inutile vecchiaia, / senza nessuna di tutte le bellezze? / Ma ecco la promessa di questo premio. / Concedimi la bella impresa! / Queste parole non furono vane » (*Olimpiche*, I, 129/112ss.).

Queste immagini sono indicative anche se non dimostrano, sono vissute per sfuggire alla vita avida della morte, come esorcizzazione dell'opera della vita, sperimentata da un canto nella speranza dell'*érgon* della parola e d'altro canto in vista della paura che la foglia d'alloro, della quale vogliamo essere incoronati, si secchi troppo presto. Bisogna quindi ricercare, nella gara della parola traslata, l'unità che dà senso alla situazione nella quale, durante lo sforzo agonico, ci agitiamo. « Il piú alto dei beni ad ogni uomo, / quello di sempre, giorno dopo giorno » (*Olimpiche*, I, 163/138ss.).

La parola che nasce dall'*Éris* agonale esprime il tentativo storico di superare le tensioni dei vari gruppi etnici nella festa olimpica dell'unità ellenica da raggiungersi senza la guerra devastante. In tal senso Alessandro Magno aveva dato ordine di distruggere Tebe, ma di risparmiare la casa di Pindaro.

La natura pretende che l'uomo corrisponda alle proprie richieste secondo il volgere delle stagioni, la lotta dei venti, la luce, le ombre; ma senza la pa-

rola indicativa, metaforica, tutto è inutile. « Spesso agli uomini occorre / il vento; o l'acqua del cielo / nata dall'umida nube; / e nella fatica della gara vinta / un inno di dolce suono, / origine di remoti racconti, / sacra testimonianza / di virtù grandi » (*Olimpiche*, XI, 1/1ss.).

La parola è *kairós*, che Pindaro identifica con la misura di tutto: « Ogni cosa ha il suo ritmo, / e l'attimo migliore lo conosce » (*Olimpiche*, XIII, 67/63ss.).

Implorare il *kairós* è razionalmente impossibile proprio per la sua indeducibilità, per il suo carattere misterioso e abissale: in questo ambito si vive e respira, si tradisce e si compete. Questa esperienza, che implica il contributo del luogo e del tempo, affascina e tormenta Pindaro sempre piú. Il *kairós* è l'evento che rivela nel nostro patire la parola: questa è sempre, nella sua radice, metaforica, un traslato dell'abissale che ci suscita e chiama. Le parole – quando non ne intendiamo le piú profonde indicazioni – sono allora onde che corrono travolgendo le pietre sulle quali continuamente inciampiamo nella sterilità della vita quotidiana.

Il ritrovarsi nel dedalo della luce, della parola, non ha nulla a che fare con il piacere dell'erudizione. Anzi è nell'agone della conversazione, nella festa con l'amico, che si nega ogni sapere astratto, si cerca cioè di distruggerlo per giungere all'essenziale sofferenza, vera e unica *ousía*, sostanza della nostra povera esistenza: « Madre di prove che hanno serti d'oro, / signora della verità, Olimpia, / in te profeti ai segni delle vittime / arse cercano a Zeus dal lampo rosso / quale decreto serbi / per uomni che anelano d'avere / la virtù grande e pace alle fatiche » (*Olimpiche*, VIII, 1/1ss.).

Questa esorcizzazione di un luogo – Olimpia –

può sempre rinnovarsi ovunque si attenda alla gara, all'agonismo del canto e della parola – giochi, non guerre, non distruzioni, ma festa – gare nelle quali si realizza la più profonda svelatezza. Qui gli interpreti, nella loro fatica agonistica, sono testimoni, bruciano nell'afflato divino, implorano ciò che li incendia, distruggendoli e facendoli rinascere, per sapere se l'abissale e misterioso Zeus abbia una parola, una indicazione propizia per raggiungere pateticamente la grande arte che ordina il mondo, che è il sollievo all'affanno, al tormento, alla tragedia continuamente vissuta.

La sacralità come integrità dell'agone poetico, affermato da Pindaro, salva il palesarsi dell'uno nella metafora della molteplicità della parola: nella loro armonia – che è vittoria e bellezza e non tragedia, non distruzione, ma pace – rifugge la luce di un istante arcaico.

L'uno come assoluto si impone nella *métis*, nella acutezza della parola metaforica, di ciò che, secondo la formulazione eraclitea, continuamente si trasforma; *én diaphéron eautó*. È questa la concezione veramente arcaica della storia?

La sacralità dell'*érgon* della parola, che Pindaro propone come *arché* della storia, assurge a testimonianza dell'unità che si impone nella molteplicità del linguaggio. L'uno come assoluto urge nell'esperienza della parola, che, annunciando sempre qualcosa di nuovo, è essenzialmente sempre traslata.

Hölderlin affermava nell'*Iperione* che solo un greco poteva sostenere l'unità originaria della differenza e prima di questa invenzione, di questa esperienza, non poteva esserci la filosofia: « La grande parola *én diaphéron eautó* (l'uno in se stesso diviso) di Eraclito, la poteva trovare soltanto un greco, poiché è l'essenza della bellezza e prima che fosse

trovata non vi era filosofia » (Hölderlin, *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, in *Werke und Briefe*, a cura di Friedrich Beissner u. Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 1969, Bd. I, p. 367; tr. it. di Giovanni Angelo Alfero, *Iperione*, Torino 1968, p. 109).

Sia consentita un'ultima riflessione. La radicale, necessaria distinzione tra *epistème* e *noûs* e la preminenza dell'« indicazione » drammatica, teatrale e metaforica, ci ha costretti a ricercare le tracce non logiche, ma passionali, della tradizione filosofica.

In tal senso il filosofare non è piú centrato su un pensiero e un parlare metafisici – ai quali si dedica l'insegnamento socratico tramandato da Platone – ma lo si intende originato e caratterizzato dallo « svelamento » del « *theoreîn* », vissuto nel « teatro » e sofferto nella passione della parola metaforica e poetica.

La preminenza dell'indicazione *non* dimostrativa e *non* metafisica, l'*arché* del « *theoreîn* » greco – per i drammaturghi greci e per Ovidio nell'ambito del mondo latino – pongono in primo piano il problema della passione e del « *noûs* » e non quello dell'*epistème*.

Ma cosa significa divenire coscienti di questa problematica?

Vuol dire riconoscere che il metodo drammatico e le sue indicazioni, non le *dimostrazioni logiche*, insieme svelano un differente *metodo* del filosofare. In tal caso la « via » da seguire non è quella di una metafisica: si tratta piuttosto di « patire » la ricerca di segni « indicativi ». L'urgenza di un « *noeîn* » vissuto, di una « impellenza », di un « appello » pre-razionale, noetico, è fondamentale: la « passionalità » drammatizzata testimonia la preminenza del carattere non esplicativo che « cede »,

rende possibili i problemi dell'*epistème* metafisica e infine svela un mondo storico sempre nuovo.

Da qui sorge la domanda: raggiunge già il dramma della metafora – nel primo e originario « *theorein* » proprio del « teatro » greco e della metafora ovidiana – con delle « indicazioni » e non con « concetti », lo svelamento dell'originaria abissalità della nostra realtà?

Si impone qui il « teatro », con il dramma greco, come un *primo* filosofare non razionale, non epistematico, non metafisico, ma come urgenza dell'abissale *noûs* tutto passionale per svelare la situazione umana? Le metafore mitiche, che il drammaturgo compone, corrispondono originariamente alle differenti urgenze noetiche umanamente patite? Ogni « dimostrazione », ogni « spiegazione », svelerà in varie epoche noetiche e storiche, « cosmi », mondi storici differenti?

Il filosofare non ha qui inizio con una metafisica, ma con l'indicazione dell'istanza misteriosa noetica che urge differentemente in ogni situazione storica. Tutta la terminologia del dramma greco e della successiva metafora ovidiana non è quella di una logica, ma è quella di una « indicazione », di una passione costantemente vissuta: tutto il nostro sforzo interpretativo per chiarificare i testi ai quali ci siamo riferiti voleva rilevare solo questo.

## Postfazione

### L'ultima metafora di Ernesto Grassi

L'argomento centrale del presente libro è stato svolto da Ernesto Grassi il mese di marzo del 1991 nel suo ultimo seminario su *Ovidio e la parola metaforica* presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Nell'aperta istituzione internazionale di Napoli, Gerardo Marotta e Antonio Gargano hanno accolto da anni la parola e l'opera del filosofo milanese scomparso a Monaco di Baviera il 22 dicembre del 1991. Nelle collane promosse dall'Istituto sono apparsi due saggi di Grassi: *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica* (1989) e *Vico e l'umanesimo* (1992).

Vivere nel mondo implica secondo il nostro autore patire incessantemente la mancanza del significato dell'essere. Già nei suoi libri *La preminenza della parola metaforica* (1987) e *La metafora inaudita* (1990) ci offriva una lettura umanistica della funzione speculativa del linguaggio originario, metaforico, indeducibile e passionale, rivolgendosi allo Pseudo Longino, a Meister Eckhart, Salutati, Freud, Leopardi, Proust, Novalis, Nerval o all'*Ecclesiaste*.

Quest'ultimo lavoro suo, *Il dramma della metafora*, rappresenta lo sforzo finale di Grassi per rispondere ancora una volta alla necessità impellente che ha determinato per piú di mezzo secolo il com-

pito della sua riflessione, cioè lo svelamento dell'essere sempre nuovo della nostra realtà.

Secondo l'attento ermeneuta della tradizione filosofica latina e dell'umanesimo italiano, il parlare metaforico e il pensare noetico costituiscono il modo piú originario e proprio di far fronte al nostro dramma quotidiano. L'esperienza metaforica e noetica del manifestarsi della realtà, la morte, la tragedia esistenziale e la passione umana illustrata e patita nel teatro, sono gli argomenti in funzione dei quali l'autore ricorre adesso alla drammaturgia presocratica e alle *Metamorfosi*.

Ogni rappresentazione teatrale richiama la premienza del *noûs* sulla *epistème*, della passione sul discorso logico. L'essere si manifesta tramite la parola poetica e la metafora sofferta nella passione. Per introdurre il lettore alla funzione originaria e drammatica della parola metaforica, Grassi interpreta *Il divenire nel trapassare*, frammento di Hölderlin sulla continua trasformazione metaforica della realtà storica. In questa sua *ultima metafora* l'allievo di Martinetti e di Heidegger avverte e palesa le tre radici essenziali d'un sapere non metafisico: il linguaggio indicativo-metaforico, il *noûs* e la passione.

Dopo la sua lunga e faticosa ricerca del significato speculativo dell'umanesimo, Grassi ci fa vedere come e perché un *theoreîn* noetico e non logico-concettuale mette in evidenza l'abissalità del mondo umano sia nel teatro di Euripide, Eschilo e Sofocle, sia nel linguaggio metaforico di Ovidio. Si tratta di un filosofare metaforico-retorico, cioè di quella stessa attività inventiva dell'ingegno che in *Potenza della fantasia* (1990) e *La filosofia dell'umanesimo* (1988) appare come il contributo fonda-



mentale della tradizione umanistica e dell'opera di Vico al pensiero occidentale.

Ogni indicazione e il sapere originario hanno un carattere noetico e non dimostrativo. Se per Aristotele « il *noûs* è proprio dei principî », il linguaggio razionale e il pensiero metafisico non possono indicare il divenire dell'essere, il quale richiede la parola ingegnosa e traslata. Per capire la funzione filosofica della parola poetica e della metafora, del dramma greco, della tradizione latina e dell'umanesimo bisognerà riconoscere l'originarietà del *noûs* e la storicità del filosofare inventivo e noetico.

Una parte dell'introduzione di questo volume è apparsa in redazione differente sotto il titolo *Hölderlin e il divenire come trapasso*, in: *Pensare l'Arte*, a cura di Luigi Russo, Aesthetica Preprint, Palermo 1990, pp. 17-22. Sono stati pubblicati in serbocroato due articoli che riassumono l'argomento del primo capitolo della seconda parte e della conclusione: *Vico e Ovidije. Problem prvenstva metafore*, in: *Filozofska istrazivanja*, 10, 2, (1990), pp. 305-16, e *Arhajske teorije provijesti - Tukidid, Heziod, Pindar*, in: *Filozofska istrazivanja*, 11, 2, (1991), pp. 483-88. L'ultima lezione di Grassi in Italia, tenuta all'Università di Lecce il 22 marzo 1991, riguarda il capitolo primo ed è apparsa con il titolo *Il problema della morte: l'Alceste di Euripide*, in: E. Grassi - H. Hidalgo, *Filosofare noetico non metafisico. L'Alceste e il Don Chisciotte*, Congedo Editore, Galatina 1991, pp. 15-30.

Emilio Hidalgo-Serna

*Wolfenbüttel, giugno 1992*



## Indice

p. 7 Introduzione

PARTE PRIMA: *La tragedia umana*

35 Il problema della morte: l'*Alceste* di Euripide

48 La drammaticità del mito della passione: le *Baccanti*

61 La città assediata: la Tebe di Eschilo

72 La passione di Prometeo

79 Sofocle: Edipo e la tragicità umana

PARTE SECONDA: *Metafora e metamorfosi*

100 Eco e Narciso: linguaggio adeguato e inadeguato

117 Il profeta di Delo: Pitagora

128 La passione contraddittoria: Dafne e Apollo

138 La metafora disperata di Fetonte: il cocchio divino

151 Il soliloquio di Medea

159 Conclusione: le teorie arcaiche della storia

173 Postfazione - *L'ultima metafora di Ernesto Grassi*, di Emilio Hidalgo Serna

Finito di stampare il 18 luglio 1992  
presso L'OFFICINA TIPOGRAFICA  
via degli Aurunci 35, Roma (tel.: 491738)















1. RENATO LAURENTI, *Introduzione alla Politica di Aristotele*.
2. MANFRED BUHR, *Ragione e rivoluzione nella filosofia classica tedesca*.
3. ARBOGAST SCHMITT, *L'autorappresentazione del pensiero moderno e la sua interpretazione dell'antichità* (in corso di stampa).
4. ERNESTO GRASSI, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*.
5. IMRE TOTH, *I paradossi di Zenone nel Parmenide di Platone* (in preparazione).
6. AA.VV., *L'esperienza e l'uomo nel pensiero di Franco Lombardi*.
7. ARMANDO RIGOBELLO (a cura di), *La Critica della Ragion pratica duecento anni dopo*.

Lire 30 000

ISBN 88-85391-10-9