

Ritorno ad Atene

Studi in onore di Umberto Galimberti

A cura di Gianluigi Pasquale

*A Tatjana Simonič
(1946-2008)*

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>



Carocci editore

Catastrofi dell'esistenza. Figure dell'umano e del divino nella tragedia greca

di Giorgio Brianese*

Dimmi Tiresia
Quali stratagemmi dovrò ordire
In quale forma mi dovrò nascondere
Dimmi Tiresia
Ma è meglio sapere o non sapere
E non poter più credere
Sapere e poi dovere
Portare fino in fondo il compito

Vinicio Capossela, *Dimmi Tiresia*¹

Quando ci si confronta con il discorso di Umberto Galimberti è quasi impossibile mantenersi indifferenti, conservando quella "freddezza" un po' asettica che, secondo taluni, dovrebbe accompagnarsi all'indagine "scientifica" (qualsiasi cosa quest'ultima espressione possa significare) e a quella razionalità calcolante alla quale Galimberti, anche sulla scorta della lezione di Heidegger e di Jaspers, ha dedicato notevole attenzione². È ancora più difficile farlo quando quel discorso, anziché accostarlo solamente alle pagine dei molti libri che egli ha dato alle stampe nel corso degli anni, lo si è appreso in prima battuta dalla sua viva voce nelle aule universitarie. È quello che è accaduto a me parecchio tempo fa, nella seconda metà degli anni Settanta. Studente del corso di laurea in Filosofia a Ca' Foscari, ho avuto la fortuna di imbattermi assai presto nelle lezioni di Galimberti, il quale, all'epoca, insegnava Filosofia morale e Antropologia culturale nell'allora giovanissima facoltà di Lettere e Filosofia, che oggi le discutibili riforme che hanno aggredito l'università italiana hanno finito per cancellare. Rimasi come "catturato", affascinato dalle sue parole: scenari inconsueti si aprivano dinanzi ai miei occhi di studente alle prime armi, nuove parole aiutavano emozioni sopite a emergere. Già, emozioni, perché se c'era e c'è una qualità specifica immediatamente percepibile, nelle lezioni di Galimberti, è proprio la capacità di emozionare e, emozionando, di invitare a pensare. Le due cose, in effetti, non vivono l'una senza l'altra, ma il mio ricordo di quelle sue lezioni, ascoltate ormai più di trent'anni or sono, è innanzitutto quello di un'emozione. D'altra parte, c'è qualcuno che crede davvero che praticare la filosofia avrebbe senso qualora questa pratica non avesse la capacità di emozionarci, oltre a quella di avviarc

* Giorgio Brianese è professore associato nel settore di Filosofia teoretica all'Università Ca' Foscari di Venezia.

alla disciplina del pensiero? Anche perché – lo dico con le parole dello stesso Galimberti – «non si dà apprendimento senza gratificazione emotiva»³. Platone, in alcune celebri pagine del *Simposio*, lo ha mostrato meglio di chiunque altro prima e dopo di lui⁴.

In quegli anni frequentavo, contemporaneamente a quelle di Galimberti, anche le lezioni del nostro comune maestro, Emanuele Severino, dalle quali, ugualmente, ricavo emozioni forti, nonostante le due prospettive filosofiche, quella di Galimberti e quella di Severino, già allora apparissero, persino ai miei occhi di neofita, fortemente diversificate l'una rispetto all'altra. La mia impressione era che Galimberti avesse fatto tesoro della lezione di Severino, ma che – lo avrebbe peraltro confermato egli stesso diversi anni più tardi – avesse deciso, assecondando i propri interessi e la propria sensibilità, di occuparsi d'altro:

Ogni via ha le sue devianze e, nelle devianze, il richiamo della ricchezza del paesaggio che, sottraendosi all'ontologia, si consegna alla *geo-grafia*, alla grafia della terra, la più dicente, la più descrittiva, colei che non accorda privilegi ontologici, perché alla formalizzazione del discorso preferisce l'ambivalenza delle cose, il cui spessore materiale oppone sempre una certa resistenza e una sua irriducibilità ai processi di formalizzazione⁵.

In ciò, a me pare, Galimberti si è dimostrato degno discepolo di quel maestro: sarebbe davvero un ben povero allievo quello che si limitasse, in modo pedissequo, a ripetere la lezione del proprio maestro rinunciando a procedere camminando sulle proprie gambe. Ecco, Galimberti ha imboccato assai presto la propria strada, l'ha seguita con passione e con tenacia per molti anni, e continua anche oggi a percorrerla. E io, per parte mia, ho incrociato la sua, rimanendone affascinato e percorrendone un tratto insieme a lui, sia pure, a mia volta, decidendo infine di seguire la mia via, assecondando la mia sensibilità e il mio modo di guardare alle persone e alle cose. Nel corso del cammino ho portato con me la sua lezione di pensiero e ho letto uno dopo l'altro i suoi scritti principali (ricordo che, da principio, Galimberti un poco se ne meravigliava. "Davvero leggi i miei scritti?", mi chiese un giorno nel vecchio Dipartimento di Filosofia a San Sebastiano). Diversi anni più tardi sarei diventato suo collega a Ca' Foscari; ma, prima e più che un collega, Umberto è un caro amico, ed è una festa, per me, partecipare, con questo mio piccolo contributo, al volume che viene pubblicato in occasione del suo 70° compleanno.

Il tema di fondo che ho scelto per il mio intervento è quello che mi accompagna posso dire da sempre, che è poi lo stesso che, anche in questo caso credo da sempre, ha ispirato e tuttora ispira anche la riflessione di Galimberti. Il tema di fondo è cioè il senso dell'esistenza, sul quale gli uomini (filosofi o meno che siano o pretendano di essere) s'interrogano da sempre, e che al giorno d'oggi pare assumere una coloratura affatto particolare:

Nella casa di psiche ha preso dimora un ospite inquietante che chiede, con una radicalità finora sconosciuta, il *senso dell'esistenza*. Gli altri ospiti, che già abitavano la

casa, obiettano che la domanda è vecchia quanto il mondo, perché, dal giorno in cui sono nati, gli uomini hanno conosciuto il dolore, la miseria, la malattia, il disgusto, l'infelicità e persino il "disagio della civiltà" a cui prima le pratiche religiose, e poi quelle terapeutiche, con la psicoanalisi in prima fila, hanno tentato di porre rimedio. L'ospite inquietante però insiste nel dire che nell'età della tecnica la domanda di senso è radicalmente *diversa*, perché non è più provocata dal prevalere del dolore sulle gioie della vita, ma dal fatto che la tecnica rimuove ogni senso che non si risolva nella pura funzionalità ed efficienza dei suoi apparati⁶.

Quel tema di fondo ho scelto di affrontarlo, in queste pagine, alla luce di una "esperienza" particolarissima, che è filosofica, letteraria e teatrale insieme (ma anche psicologica e, in senso lato, culturale), ossia quella della tragedia greca, la quale sembra sancire in modo inappellabile la destinazione dell'esistenza umana (e magari non solo di essa) al più radicale non-senso gettandola nella disperazione. Scrive in proposito Galimberti:

La tragedia greca, che pensa il destino al di sopra degli uomini e degli dèi, presenta le sue decisioni come irrevocabili, e la serie degli accadimenti che ne derivano come regolati da una necessità così rigorosa da rendere inutile la preghiera degli uomini [...]. Ma proprio la tragedia greca tenta una prima razionalizzazione del destino, una sorta di spiegazione in grado di ridurne l'arbitrarietà imprevedibile, e la trova nel contesto esistenziale della *colpa* e della *pena*, che connette in un rapporto *conseguenziale* così rigido da non conoscere alcuna limitazione, nemmeno la morte⁷.

Ed è sulla scena tragica che interagiscono – per dirlo con il sottotitolo di un libro recente di Galimberti – le cose umane e le cose divine⁸.

Comincio con il rendere esplicita una mia convinzione di carattere generale, ossia che, per tentare di comprendere il senso della nostra esistenza e del nostro presente, sia necessario rivolgere lo sguardo a quella dimensione che Fëdor Dostoevskij ha battezzato «sottosuolo»⁹ (potremmo anche dire, con qualche cautela, al «cosiddetto inconscio»¹⁰) che li rende possibili. C'è bisogno, cioè, di una sorta di vera e propria discesa agli inferi, la quale sembra rivelarsi (analogamente a quel che accade, in direzione rovesciata, per l'ascesa verso la luce nel racconto platonico della caverna che apre il libro VII della *Repubblica*) come qualcosa di faticoso e di doloroso, oltre che come un'operazione insidiosa e tutt'altro che agevole da portare a termine. Come scrive Sigmund Freud a proposito della terapia psicoanalitica, si tratta di «un lavoro lungo e faticoso», e potrebbe addirittura rivelarsi come un compito eseguibile solamente all'infinito, ossia effettivamente ineseguibile¹¹. Certo, la «discesa agli inferi» filosofica non può essere assimilata in tutto e per tutto a quella che viene proposta dalla psicoanalisi. E tuttavia, se la terapia psicoanalitica è, come scrive Freud, l'«opera di liberazione di un essere umano dai suoi sintomi nevrotici, inibizioni e anomalie del carattere»¹², la filosofia non è forse (anche o anzitutto) opera di liberazione della coscienza dalle ombre e dai simulacri (Platone), se non addirittura da quella vera e propria «follia» nichilistica che abitiamo per lo più in modo del tutto inconsapevole (Severino)?

Inoltre, così come lo psicoanalista ritiene necessario porre il problema di quando l'analisi possa essere considerata conclusa¹³, così il filosofo dovrebbe porsi il problema se e quando l'analisi filosofica possa considerarsi compiuta, da un lato con lo smascheramento del sottosuolo nichilistico che abita, oltre a quella che a torto o a ragione riteniamo essere la nostra anima individuale, anche il nostro tempo e la nostra storia; dall'altro, e in modo consequenziale, con la conquista di una diversa visione dell'uomo e del mondo, non più animata dalla persuasione inconscia che gli essenti siano o possano essere, come tali, niente, e per ciò non più condannata alla disperazione.

Ma è davvero possibile (ed è una domanda che vale tanto per l'approccio psicoanalitico quanto per quello filosofico) liquidare in modo permanente e definitivo quel conflitto, che nel caso della psicoanalisi ha a che fare con l'ambito delle pulsioni¹⁴, e che è invece un contrasto principalmente logico-ontologico nel caso della filosofia? La questione diventa tanto più complessa quanto più (e anche in questo caso la lezione freudiana è particolarmente preziosa) «la guarigione stessa è trattata dall'Io alla stregua di un nuovo pericolo»¹⁵. Anche nel caso dello smascheramento della nostra anima nichilistica potrebbe in effetti verificarsi qualcosa di analogo, tanto più quanto più ciascuno di noi considera come un'evidenza (addirittura come l'evidenza originaria, nemmeno più bisognosa, come tale, di essere posta in questione) quello spettacolo del divenire che – come mostra Severino nei suoi scritti – richiede necessariamente che la nostra anima sia abitata e governata dalla follia estrema, dalla persuasione che ciò che è sia, in quanto tale, niente. C'è in ogni caso una resistenza da superare, nella terapia psicoanalitica come anche nella «terapia» filosofica. Per inciso, non sono affatto certo che la parola «terapia» sia, in questo contesto, quella più opportuna, anche se l'esplicitazione delle ragioni di questa mia incertezza porterebbe il discorso decisamente fuori strada¹⁶. In ogni caso è sufficiente, per quello che qui mi propongo, osservare che quella parola ha a che fare anche con lo spazio della tragedia greca, come ci confermano, ciascuno a proprio modo, Aristotele e Schopenhauer.

Aristotele, in una celeberrima pagina della *Poetica*, scrive:

Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e conclusa, dotata di grandezza, con un discorso reso piacevole, differentemente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono direttamente e non tramite narrazione, la quale imitazione, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la *catarsi di siffatte passioni*¹⁷.

Schopenhauer, dal canto suo, considera la tragedia come la realizzazione più alta dell'arte poetica¹⁸, anzitutto perché essa ha la capacità di raffigurare «il lato spaventoso della vita» e di mettere dinanzi ai nostri occhi «il dolore senza nome», «il beffardo predominio del caso», «la rovina senza scampo dei giusti e degli innocenti». La tragedia, in una parola, mette in scena, sia pure in modo allusivo e attraverso figure, quella che Schopenhauer considera come la condizione insuperabile del mondo e della nostra esistenza. È noto che Scho-

penhauer ha indicato nella *volontà* il nocciolo profondo dell'uomo e del mondo. E che nella volontà egli ha visto la radice più profonda di ogni sofferenza e di ogni negatività. La sua interpretazione della tragedia greca si colloca su questo sfondo "metafisico" (uso le virgolette poiché quella di Schopenhauer intende essere una "metafisica" affatto diversa da quelle della tradizione, orientata all'immanenza anziché, come di consueto, alla trascendenza) e ontologico complessivo: la tragedia rende sensibilmente percepibile, rappresentandolo sulla scena, il dolore generato dal conflitto della volontà con sé medesima, il quale «si rende visibile nelle sofferenze dell'umanità, prodotte in parte dal caso e dall'errore, che si presentano come le dominatrici del mondo e che, per la loro perfidia, che si spinge sino al punto di avere l'apparenza dell'intenzionalità, vengono personificate nella figura del Destino» (anche se, precisa Schopenhauer, per un altro verso quelle sofferenze provengono «dall'umanità stessa, attraverso l'incrociarsi delle mire volontaristiche degli individui, attraverso la malvagità e la stoltezza dei più»). La tragedia, mettendo in scena quell'insuperabile conflitto interiore, agisce come una sorta di «quietivo» della volontà e, in questo modo, «produce la rassegnazione, la rinuncia non semplicemente alla vita, quanto piuttosto alla volontà di vivere nella sua interezza».

Schopenhauer propone, in questo contesto, una rapida tassonomia delle forme e dei modi in cui, sulla scena tragica, si produce quella «grande sventura» che risulta essenziale alla tragedia classica: essa può verificarsi «per la straordinaria malvagità, spinta sino agli estremi limiti della possibilità, di un carattere che diventa il motore della sventura»; oppure «può accadere per cieco destino, ossia per caso o per errore»; o, infine, può essere prodotta «dalla semplice situazione reciproca dei personaggi, dalle loro relazioni», senza che vi sia bisogno dell'intervento «di un qualche mostruoso errore o di un caso inaudito», senza che debba essere presente e attivo «un carattere che, quanto a cattiveria, si spinga sino agli estremi confini dell'umanità»: al verificarsi della sventura, al prodursi della catastrofe, sono sufficienti in quest'ultimo caso «dei caratteri come dal punto di vista morale ce ne sono tanti, in circostanze che si verificano di frequente, che vengano posti l'uno di fronte all'altro». È quest'ultima la tipologia che a Schopenhauer interessa maggiormente, poiché:

[Essa] ci presenta la più grande sventura non come un'anomalia, non come qualcosa dovuto a circostanze eccezionali o a caratteri mostruosi, ma come qualcosa che consegue facilmente e da sé dalle azioni e dal carattere dell'uomo, come se fosse una loro parte essenziale, e proprio per questo ce la fa sentire paurosamente vicina.

Quest'ultima tipologia presenta cioè la catastrofe sotto il segno della normalità e della "banalità", anziché sotto quello dell'eccezione e della mostruosità. Tutto questo ci aiuta a comprendere che la catastrofe non è qualcosa che ci appartenga solo accidentalmente o che accada per una qualche misteriosa casualità, e neppure una minaccia distante, che è sempre altrove e mai qui,

bensi una realtà che abita nella nostra anima più profonda e che perciò incombe a ogni passo sul nostro cammino, mettendolo costantemente a rischio. La rappresentazione tragica mostra «che le forze che distruggono la felicità e la vita possono a ogni istante aprirsi il cammino anche verso di noi, dal che comprendiamo che il dolore più grande è prodotto da un intreccio di circostanze la cui essenza potrebbe appartenere anche al nostro destino».

La tragedia, detto altrimenti, ci appartiene. E la rappresentazione tragica, per ciò, ci aiuta a conoscere più a fondo noi stessi e a prendere in considerazione la possibilità, niente affatto remota, che la catastrofe, radicandosi in noi, appartenga al destino stesso di un'esistenza che, più ancora che a rischio, sembra destinata senz'altro all'estinzione. Ci aiuta insomma a discendere in quel "sottosuolo" al quale mi riferivo poc'anzi, per raggiungere il quale mi pare necessario rivolgere lo sguardo anzitutto al passato, magari al passato più lontano, alle origini stesse del pensiero occidentale e della nostra storia, là dove ci imbattiamo, oltre che nella razionalità filosofica, precisamente nella rappresentazione tragica. Si deve insomma poter gettare uno sguardo nel «pozzo del passato», come lo chiama Thomas Mann, a rischio di scoprire che la sua profondità è tale da renderlo in effetti del tutto «insondabile»¹⁹ e che affacciarsi a esso non può non suscitare in ciascuno «un senso di vertigine», proprio come accade «quando ci sporgiamo sull'orlo di un pozzo»²⁰. Anche perché il passato (come il sogno, le cui figure sono così decisive per la prospettiva e la terapia psicoanalitiche) parla sempre e solo al presente: «L'essenza della vita è il presente», scrive ancora Mann, «e solo miticamente il suo mistero si mostra nelle forme temporali del passato e del futuro [...]. Perché il passato è, è sempre, anche se l'espressione del popolo suona: *fu*. Così parla il mito, che è soltanto la veste solenne del mistero»²¹.

Così parla il mito, così parla il sogno. Erich Fromm, con ragione, ha accostato in modo esplicito la dimensione onirica alla narrazione mitica, poiché miti e sogni, nonostante le differenze specifiche che distinguono gli uni dagli altri, «sono tutti "scritti" nello stesso linguaggio, che è il "linguaggio simbolico"», un linguaggio «retto da una logica diversa da quella convenzionale di cui ci serviamo durante il giorno, una logica cioè in cui non tempo e spazio sono le categorie dominanti, ma intensità e associazione», un linguaggio che «è forse l'unico linguaggio universale che mai sia stato creato dall'uomo, rimasto identico per ogni civiltà e nel corso della storia. Un linguaggio [...] che bisogna comprendere [...] se si vuole cogliere il significato dei miti, delle favole e dei sogni»²².

Nella tragedia greca, tuttavia, i simboli stessi sembrano esplodere e non lasciare spazio ad alcuna conciliazione: il gioco che viene giocato sulla scena tragica è imprevedibile, anzitutto perché «nessuna determinazione posta in gioco conosce la sua destinazione. L'unica certezza è quella che non ci si può sottrarre alla necessità del gioco, non si può dire l'ultima parola sul gioco e fermarlo per sempre»²³. In aggiunta, la santificazione misterica del dolore, della quale ci parla Nietzsche nelle pagine del *Crepuscolo degli idoli*, sembra trovare sulla scena tragica la propria raffigurazione più peculiare nella figura multiforme di Dioniso²⁴, la quale racchiude nei propri tratti e nelle proprie

maschere una vera e propria ontologia della sofferenza e del divenire che sempre di nuovo la produce e la occulta. Come ha scritto Salvatore Natoli in un libro dedicato al grande tema del dolore, «il tragico non è relativo a eventi più o meno dolorosi, ma costituisce una dimensione ontologica: è, più propriamente, un evento ermeneutico che apre una nuova scena per il dolore»²⁵. In questo senso, a me pare, il senso del tragico può emergere fino in fondo solo all'interno dell'orizzonte del nichilismo, ossia a partire da un'ontologia che tratta l'essente come un niente, e che è per ciò destinata ad abbandonare l'essente in quanto tale (e dunque anche quegli essenti particolarissimi che sono gli esseri umani e le loro vicende singolari) a un'esistenza precaria ed effimera, segnata dal tempo e sempre di nuovo minacciata dall'annientamento. È anzitutto perché l'essere come tale e l'essere dell'uomo vengono pensati sotto il segno del tempo e della destinazione al non-essere che diventano possibili vicende anche simbolicamente così significative ed efficaci come sono l'esperienza del tragico e il racconto mitico.

Mito e tragedia sono strettamente imparentati, non vi è dubbio. Anzi – come ha scritto Dario Del Corno – possiamo dire che la tragedia «si afferma come l'interpretazione genuina dell'evento mitico, che grazie alla forma tragica diventa esemplare e universale»²⁶. Le tragedie greche, infatti, mettono in scena, con eccezioni solo sporadiche, soggetti ed eventi che derivano dalla mitologia: «Non è dato sapere come e perché fosse avvenuta l'esclusione dei fatti della storia dalla tematica della tragedia», ma certo, prosegue lo studioso, «la scelta che assegna al mito l'esclusiva dei soggetti della tragedia si identifica con il fondamento stesso dell'idea tragica» e si realizza intorno a uno spartiacque che può essere individuato principalmente «nella diversa immagine del tempo, che all'uno e all'altro è sottesa nell'età che vide il fiorire della tragedia»²⁷. Il discrimine che ci può consentire di cogliere lo specifico della tragedia greca, distinguendolo da quello della narrazione storica, sembra insomma avere a che fare precisamente con quella questione del tempo che, come accennavo, si dimostra decisiva per intendere il senso della tragedia classica e della sua relazione con la storia dell'ontologia e della civiltà occidentale in quanto tale:

Il tempo della storia non si addice alla tragedia, perché esso è continuo. Il segmento temporale del passato rientra in una progressione rettilinea che si protrae nel presente; ma appunto tale progressione rettilinea fissa una cronologia relativa, in cui queste due dimensioni del tempo risultano irreversibili – e tanto meno consentono di venire trasposte e combinate in una figura “alternativa” della realtà²⁸.

Il tempo della storia si sviluppa in modo rettilineo, e nel suo svolgersi ciò che è accaduto è accaduto una volta per tutte e in modo irrevocabile. Ma il tempo tragico è qualcosa di radicalmente differente:

L'invenzione del teatro consisteva nella mimesi di un evento durante il suo stesso svolgersi. Nella realtà alternativa della scena il tempo di quest'evento è il presente: e soltanto l'attualità “assoluta” del tempo scenico consente di rappresentare il momento problematico della scelta che determina la natura e la sorte dell'eroe tragico²⁹.

Il tempo della tragedia, come il tempo di quel mito che essa porta sempre di nuovo sulla scena, ripetendolo e insieme rinnovandolo, è un già da sempre accaduto che però, insieme, è ora ed è sempre un accadere al presente. Niente a che vedere dunque con la progressione lineare della storia, con l'idea che ciò che accade accada per la prima e unica volta, aprendo la strada a un più o meno problematico e incerto futuro.

L'istante già da sempre accaduto che la tragedia porta qui e ora sulla scena è però – ecco il punto che qui m'interessa maggiormente – l'istante della catastrofe: l'evento che essa conduce dinanzi agli occhi dello spettatore è evento catastrofico; un evento al quale nessuno – uomo o dio, alla fine non fa differenza – può illudersi di sottrarsi anche se, paradossalmente, nessuno può rinunciare a (tentare di) opporvisi.

[L'eroe tragico] decide e agisce momento per momento, in un'attualità che corrisponde a quella stessa degli spettatori. Egli fronteggia esiti, che alla sua consapevolezza e alla sua intenzione risultano “aperti”: i suoi atti e le sue parole si collocano nella dimensione temporale del presente [...]. Tuttavia l'esistenza dell'eroe tragico rientra nel tempo “chiuso” del mito, in cui la sua vicenda ha ricevuto una conclusione preliminare quanto definitiva. L'autonomia del suo presente scenico incontra un limite invalicabile nell'immutabilità di una tradizione [...]. L'incontrovertibile verità dell'“accaduto” si combina con l'immagine dinamica dell'“accadere” nella dimensione anfibia che il teatro rivendica alla propria realtà alternativa [...]. La tragedia coniuga l'opposizione e la simultaneità di passato e di presente: poiché l'accaduto viene confutato dalla riattualizzazione del suo accadere, e tuttavia questo accadere non può che essere identico all'accaduto. Ma l'assurdo implicito in questa sfida si risolve in un livello superiore di consapevolezza, che nella forma della tragedia individua un modello fondamentale per l'interpretazione della condizione umana – l'idea del “tragico” come conflitto inconciliabile fra libertà e necessità³⁰.

Libertà e necessità. Un binomio cruciale per intendere il senso della tragedia greca (e non solo di essa, com'è chiaro) e per cogliere la qualità di quella “mutazione psicologica” dell'essere umano che la tragedia greca ha forse provocato e reso possibile³¹. Una “mutazione” che, secondo Nietzsche, sembra fare tutt'uno con la capacità da parte di ciascuno di vivere pienamente e affermativamente, anche nella catastrofe, la propria esistenza e di accogliere senza resistenze (e, anzi, gioiosamente) il fluire inesauribile del divenire; con la capacità, detto altrimenti, di dare «l'assenso alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più duri», ossia di vivere secondo l'insegnamento di Dioniso³². Ciò che quella “mutazione” antropologica porta con sé, spiega Nietzsche, non è tanto o soltanto sgomento e compassione, ma soprattutto la capacità di godere fino in fondo del piacere del divenire, persino quando il divenire si manifesta nella forma della distruzione e dell'annientamento:

Non per liberarsi dallo sgomento e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della stessa – così lo intese

Aristotele —: ma, al di là dello sgomento e della compassione, per essere *noi stessi* l'eterno piacere del divenire, — quel piacere che comprende in sé anche il *piacere dell'annientamento*...³³

Aristotele dunque, secondo Nietzsche, ha frainteso il senso della tragedia e del sentimento tragico. Ma anche l'“educatore” di Nietzsche, l'irrinunciabile Schopenhauer, ha finito per travisarlo, poiché la tragedia, diversamente da quel che pensa quest'ultimo, non dimostra alcunché a proposito del pessimismo, tutt'altro. Il senso del dionisiaco e della tragedia vanno messi piuttosto in relazione con la trasvalutazione di tutti i valori, con la volontà di potenza, con l'eterno ritorno dell'eguale, ossia con quelle che per Nietzsche costituiscono le figure fondamentali dell'essere in quanto essere; e dunque, anche da questo punto di vista, l'uno e l'altra appaiono come fenomeni connotati ontologicamente che alludono al fondo più profondo dell'essere e dell'essere dell'uomo. In questo senso, come scrive Hölderlin, è vero che nel tragico «emerge ciò che è originario», «il celato fondamento di ogni natura»³⁴, anche se, come osserva Galimberti, la posizione di Nietzsche va tenuta distinta dall'esperienza tragica così come si presenta in Hölderlin:

Non ci si intende, e perciò è tragedia. Per evitare la tragedia l'uomo, dice Hölderlin, ha cercato di ri-creare la natura a propria misura, conferendo a essa il volto dell'uomo [...]. Sotto l'impronta dell'uomo, teso a salvarsi dal tragico, la natura è divenuta ordinata, ripartita, organizzata, pronta per l'uso a cui il progetto dell'uomo la destina [...]. E allora il caos non è sparito, ma ha solo cambiato dimora: dalla natura all'anima dell'uomo³⁵.

La questione del tempo e del divenire è anche il nodo cruciale del nichilismo, così come lo intende Severino, il quale lo ricollega in modo esplicito all'orizzonte aperto, oltre che dalla filosofia, proprio dalla tragedia greca: «Il sentiero lungo il quale ormai cammina tutta la terra», che viene aperto da Eschilo e da pochi altri, è precisamente il sentiero del tempo e del divenire, che sembra destinare uomini e dei e cose alla precarietà, al dolore, infine all'annientamento³⁶. Esso è, appunto, il sentiero del nichilismo, lungo il quale i mortali vivono nella persuasione di soffrire e di provenire da quello stesso nulla al quale si convincono di essere destinati. Eschilo (come anche, sin dall'inizio, la filosofia greca) intende, nella lettura proposta da Severino, precisamente allontanare con verità (ossia in modo epistemico, in modo incontrovertibile) il dolore dall'esistenza: vuole allontanare *veramente* il dolore. E per questo Eschilo e la tragedia sono solidali con la filosofia delle origini (e poi, in effetti, con l'intero sviluppo della storia della filosofia occidentale): il cacciar via con verità il dolore «esprime l'originario significato essenziale della filosofia», perché è proprio questa la via sulla quale «la filosofia si mette sin dall'inizio»³⁷. Osserva Galimberti, a questo proposito, che:

Per il greco il dolore è tale quando si mostra alla mente e la possiede sino a renderla folle. Nella follia non c'è rimedio al dolore []. Sarà dunque sufficiente recupera-

re “per intero la mente” “per gettar via veramente il vano peso del dolore”. Così parla la tragedia greca, che non esita a stabilire un nesso rigoroso tra *dolore* ed *errore della mente*, per cui è sufficiente padroneggiare la mente per porre rimedio al dolore³⁸.

Anche per questo aspetto la tragedia greca sembra avere in più di un senso a che fare con la filosofia e con l'ontologia: vuoi perché — come suggerisce Nietzsche — essa ha la capacità straordinaria di esprimere l'autentico spirito greco, del quale la filosofia, intesa come socratismo, costituirebbe viceversa il declino e la dissoluzione; vuoi perché — come suggerisce Severino — la tragedia attica, e quella di Eschilo in modo particolare, condividono con la filosofia l'essenziale, ossia l'idea che l'esistenza sia dolore e che il sapere (la verità incontrovertibile) abbia la capacità di mettere al riparo dal dolore. Ma la tragedia e il tragico hanno anche essenzialmente a che fare con la contraddizione. Con la contraddizione tra l'ineluttabilità del destino e la libertà umana, senza dubbio, ma anche, più ampiamente, con la contraddizione estrema che si istituisce tra l'essere e il non-essere, i massimamente opposti che l'inconscio dell'Occidente tuttavia identifica, facendo della propria storia la storia della follia più radicale. Certo, la tragedia greca è (anche) un genere letterario e drammatico; ha (anche) una storia delimitata in modo preciso nel tempo; rappresenta vicende che prendono forma sulla scena a partire, come si accennava, quasi sempre da quello sfondo mitico che costituisce la sostanza stessa dell'anima greca. E tuttavia — vale la pena ribadirlo — essa ha anche ed essenzialmente a che fare con la filosofia, segnatamente con l'ontologia, e con la storia della cultura e della civiltà occidentali. Di più: la coscienza tragica, quale emerge in un momento determinato della storia della cultura greca, è in più di un senso una costante dell'umano. Non solo, infatti, come ha scritto Søren Kierkegaard, i caratteri del tragico antico possono effettivamente essere incorporati nel tragico moderno³⁹, ma, più ampiamente, la necessità del limite e il tentativo reiterato di oltrepassarlo, con la punizione che ne consegue⁴⁰, che sono decisivi per il costituirsi della tragedia⁴¹, sembrano appartenere ai tratti dell'umanità d'Occidente come tale, prigioniera della contraddizione che si annida nella sua anima nichilistica.

Definisce perfettamente, a me pare, la condizione tragica dell'umano una pagina dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij⁴². In effetti tutti i grandi romanzi di Dostoevskij sembrano muoversi sotto il segno della contraddizione e del tragico; nei *Fratelli Karamazov*, tuttavia, c'è una pagina che a me sembra più efficace di altre nel delineare il profilo e la sostanza di questa condizione. Il procuratore Ippolit Kirillovič, nell'arringa che pronuncia nel corso del processo contro Dmitrij Karamazov, accusato di parricidio, afferma, alludendo all'imputato ma parlando in effetti anche di sé stesso e di ciascuno di noi, che gli esseri umani sono:

[Nature] capaci di mescolare insieme i più opposti contrari che immaginar si possa, e di ficcar lo sguardo, nello stesso istante, in entrambi gli abissi, nell'abisso al di sopra

di noi, l'abisso degli ideali più alti, e nell'abisso al di sotto di noi, l'abisso della più bassa, della più fetida caduta morale [...]. I due abissi, i due abissi, o signori, nello stesso identico momento, senza questo, noi siamo infelici e insoddisfatti, la nostra esistenza non è piena [...]: tutto lasciamo coesistere in noi, e a tutto ci adattiamo!⁴⁵

Ciò che è davvero inquietante, in Dmitrij Karamazov come anche in ciascuno di noi, è il fatto di poter «affondare lo sguardo nei due abissi, e in entrambi contemporaneamente!»⁴⁴. Uomini che gettano lo sguardo nell'abisso della contraddizione che noi stessi siamo, questo sono, in ultima istanza, i grandi protagonisti dei romanzi dostoevskijani. E questo, da ultimo, è precisamente il tratto distintivo del tragico: l'essere cioè esperienza della contraddizione⁴⁵, discesa nell'abisso della contraddizione. E in quell'abisso essi scoprono la colpa, il dolore, la povertà della ragione; soccombono, talvolta, alla follia; rivelano, in altre occasioni, la contraddittorietà dell'esistenza finita dell'uomo; indicano, infine, la necessità che l'uomo riesca ad andar oltre sé stesso, trascendendo l'insufficienza della propria dimensione individuale. Sono, in questo senso, veri e propri *eroi tragici*. Si possono ricordare, in proposito, anche le parole dello *Zarathustra* di Nietzsche:

Che cos'è quest'uomo? Un cumulo di malattie, che attraverso la mente dilagano nel mondo [...]. Che cos'è quest'uomo? Un groviglio di serpenti furiosi, che raramente trovano pace l'uno accanto all'altro, – e allora se ne vanno ciascuno per conto suo a cercar preda nel mondo⁴⁶.

Per questo verso possiamo ribadire il carattere tragico della nostra esperienza e della conoscenza che abbiamo del mondo, se al cuore della tragedia c'è da un lato il sentimento “karamazoviano” della contraddizione, dall'altro il contrasto tra la (presunta) libertà dell'individuo e l'implacabile ineluttabilità del destino. Conoscere il mondo e noi stessi che lo abitiamo, da questo punto di vista, potrebbe significare non altro che riconoscerne l'almeno apparentemente insuperabile tragicità.

La filosofia (segnatamente l'ontologia) interpreta il mondo. Ma, prima ancora di interpretarlo, lo rende possibile. Rende possibile un mondo che viene interpretato (e che anche noi, ne siamo o meno consapevoli, interpretiamo) come disponibile al dominio, alla manipolazione, alla produzione e alla distruzione: un mondo che, consegnato al tempo, oscilla tra l'essere e il niente. Filosofia e mito, da questo punto di vista, appaiono solidali: l'una potenza e radicalizza quel che è già presente nell'altro, ossia nell'esistenza prefilosofica. La radicalità della posizione filosofica è un portato dell'ontologia. Anche l'interpretazione che Severino ha proposto della tragedia di Eschilo si colloca nell'orizzonte della sua ontologia e della sua interpretazione della storia dell'Occidente come storia del nichilismo, ossia come storia dello spadroneggiare della volontà di potenza in un mondo che è sì un tutto, ma un tutto costituito, tragicamente, da enti che sono pensati come separati gli uni dagli altri e isolati dalla verità dell'essere. Scrive Severino che:

A incominciare da Eschilo, la grandiosa profondità della cultura occidentale si mantiene alla superficie del senso dell'individuo e della Città. Non scorge – *non può* scorgere – che l'individuo, la Città – e poi tutte le “strutture” che [sono apparse] lungo la storia dell'Occidente, dalla Polis all'Apparato scientifico-tecnologico della civiltà della tecnica – sono ciò che sta dinanzi agli occhi della volontà di isolare la terra dal destino della verità, quando tale volontà guarda *sé stessa*. Individuo e “strutture” sono il risultato dell'interpretazione che l'essenza dell'Errore (non sapendosi tale) dà di sé stessa, quando, isolando la terra dal destino, vede nella terra il terreno sicuro, reso disponibile al suo dominio⁴⁷.

Eschilo apre la strada al cammino d'isolamento intrapreso dall'Occidente e che ancora oggi lo costituisce e che segna una volta per tutte la tragicità della nostra esistenza.

[Egli] contrappone l'*episteme* alla *techne* (cioè a *hybris*); ma l'*episteme* è la prima grande forma della *techne* con cui l'Occidente – cioè la volontà che, isolando la terra, la vede minacciata dal niente – si difende da questa minaccia. Lungo la storia dell'Occidente varieranno i rimedi: dopo il giogo della verità dell'*episteme*, il rimedio sarà la “parola di Dio” e, infine, la scienza e la tecnica moderne. Ma rimarrà costante sia l'essenza del dolore, quale è illuminata dai primi pensatori greci, sia la volontà di trovare il rimedio al dolore così pensato e vissuto⁴⁸.

Il “rimedio” tuttavia, da un lato intende rimediare a un male costruito secondo la medesima logica del rimedio; dall'altro potrebbe rivelarsi, al di là delle apparenze, sempre di nuovo inefficace. La tragedia classica mette in scena precisamente questa inefficacia: il sapere che salva viene travolto insieme all'eroe che, sulla scena tragica, lotta instancabilmente per la propria salvezza, tentando, sempre di nuovo e tuttavia sempre di nuovo invano, di opporsi al proprio destino.

Il mondo è determinato dal modo in cui lo interpretiamo. E la nostra interpretazione è guidata dalle categorie fondamentali dell'ontologia classica. È perché pensiamo – platonicamente – alle cose come a ciò che oscilla tra l'essere e il nulla che ci possiamo proporre di produrle, distruggerle, modificarle, manipolarle. Ed è perché il pensiero contemporaneo pensa il tramonto degli immutabili, di *ogni* immutabile, di ogni assoluto (un tramonto che ha il carattere dell'inevitabilità), che il proposito di produrre, distruggere, manipolare gli essenti diventa in linea di principio privo di limiti. È nell'epoca della *morte di Dio*, dunque, che la tecnica può dispiegare al massimo le sue potenzialità. Nella tragedia greca, tuttavia, gli dei sono ben presenti. E la tecnica, in essa, pare realizzarsi sotto il segno della debolezza. Un esempio per tutti, particolarmente significativo, è quello che riguarda Prometeo, il quale, per aver consegnato agli uomini le *technai*, viene punito. L'intento di Prometeo è quello di alleviare le affezioni degli esseri umani:

Sentite invece che pena era la vita degli uomini: erano come dei bambini prima che io li rendessi intelligenti e capaci di ragionare. Non intendo criticarli. Voglio solo

spiegarvi l'affetto che mi ha spinto a fare quei doni. All'inizio, avevano gli occhi e non erano capaci di vedere, sentivano ma senza capire, erano come le ombre di un sogno: vivevano tutta la vita a caso, nella confusione più completa [...]. Facevano tutto senza alcun criterio⁴⁹.

Per mettere in atto il proprio progetto, egli dona loro conoscenze, invenzioni, tecniche: «Per dirla in breve: Prometeo ha dato agli uomini tutte le arti»⁵⁰. Prometeo, però, non è stato in grado di liberare sé stesso e di sottrarsi alla tortura che Zeus ha escogitato per lui:

Il delinquente in catene è un dio, è un essere immortale. La tortura è destinata a protrarsi come un incubo per un tempo infinito: secoli di orrore inaudito nella fissità assoluta di una carne che può soffrire, ma non essere distrutta. La tragedia greca ha saputo articolare, a più riprese e con implicazioni differenti, il linguaggio della sofferenza e la rappresentazione di corpi umani stretti dalla morsa del dolore, feriti e piagati fino agli estremi limiti della sopportazione. Meno consueta [...] è la rappresentazione diretta di un corpo divino che, nell'impossibilità di agire, occupa lo spazio con l'ostensione di una pena indicibile e inaggirabile⁵¹.

Secondo Galimberti il nodo della questione riguarda quel carattere specifico della tecnica che è costituito dall'agire in conformità a uno scopo, calcolando e valutando l'idoneità dei mezzi messi in opera per raggiungerlo. La tecnica, in questo modo, si capovolge e diventa da mezzo fine:

Alla simbologia della tragedia greca, che inquieta assiste all'insorgenza dell'evento tecnico, non sfugge questo possibile futuro, e perciò si congela dalla filantropia prometeica, lasciando il suo eroe sulle rocce del Caucaso incatenato alla sua stessa scoperta [...]. A incatenare Prometeo alle rocce del Caucaso è un gesto di *autonomia* [...]. Il risvolto negativo della tecnica, la sua capacità di incatenare l'uomo nell'illusione di liberarlo, risiede nella sua *autonomia*, nel suo operare indipendentemente dal *retto consiglio* e dal buon uso della saggezza che per il mito sono prerogative di Zeus, e per la successiva filosofia prerogative del "politico". Ciò non significa che la tecnica sia priva di ragione, ma semplicemente che la tecnica dispone solo di una ragione *strumentale* che controlla l'idoneità di un mezzo a un fine, senza pronunciarsi sulla scelta dei fini [...]. La tecnica, dunque, è *ragione calcolante* che segna la differenza tra l'animale e l'uomo [...]. Con la tecnica l'uomo si emancipa dalla divinità perché ottiene da sé ciò che un tempo era costretto a implorare dal dio [...]. Il sapere tecnico segna l'atto fondativo dell'umanità, la sua emancipazione dalla condizione animale e dalla sudditanza al dio, ma anche la sua condanna, la sua condanna⁵².

Ciò che libera è allo stesso tempo ciò che incatena. Prometeo ha donato agli uomini le *technai*, ma la sorte non gli riserva un premio, bensì un tormento infinito: «I decreti del destino (*Moirai*) hanno stabilito altrimenti. Solo dopo infinite sofferenze e infinite sventure potrò liberarmi dalle catene. Tu puoi inventare di tutto, ma il destino è più forte!»⁵³. Queste ultime parole traducono efficacemente un verso tra i più celebri (celebre anche tra i filosofi) di Eschilo, «τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶν», la tecnica è troppo più debole

della necessità, come per lo più si traduce. Al destino nessuno, né uomo né dio, può sfuggire; a guidarne il corso sono le Moire e le Erinni, che da questo punto di vista appaiono più potenti persino dello stesso Zeus: «Neanche lui può sfuggire al destino», sentenza Prometeo rivolgendosi al coro⁵⁴. Un'idea di "destino" che non è lontana, per questo aspetto, da quella che Severino da tempo va proponendo nei suoi scritti⁵⁵: il destino come una "legge" immanente alla quale nessuno, sia esso un uomo o un dio, può sottrarsi. Zeus comanda, non c'è dubbio («Ma il destino di Zeus non è di regnare per sempre?»), chiede il coro al verso 19: egli «domina su tutto», come si legge al verso 526). E tuttavia nemmeno Zeus può sottrarsi ad *Ananche*, al destino della necessità.

Il nodo cruciale dell'interpretazione severiniana della tragedia di Eschilo è che in essa è già presente il pensiero ontologico fondamentale dell'Occidente, ossia «il pensiero che scorge l'infinita opposizione dell'essere e del niente e quindi vede nel divenire l'uscire dal niente e il ritornarvi»⁵⁶. Un pensiero che in Eschilo è presente, secondo Severino, in modo del tutto palese e non ha perciò bisogno di essere ricavato in modo congetturale da altro, forzando il testo in una direzione che di per sé non gli apparterebbe, come dimostra la considerazione esplicita, nella tragedia eschilea, del carattere irrevocabile della morte:

In Eschilo la convinzione dell'irrevocabilità della morte è del tutto esplicita. Non si vede il ritorno di ciò che dal regno del visibile esce in un certo modo (ad esempio quando «il sangue nero di un uomo sia stato versato sulla terra da una ferita mortale» (*Agamennone*, vv. 1019-1020; *Eumenidi*, vv. 647-648). Il regno del visibile è l'esperienza, il manifestarsi delle cose, l'«essere informati dai propri occhi» (*Agamennone*, v. 988), l'essere «testimone diretto» (v. 989), la testimonianza di cui parla Empedocle nel frammento 21⁵⁷. Ed Eschilo, tra i primi nel pensiero greco, crede che ciò che esce dall'esperienza in certi modi specifici, non possa più ritornarvi. Già questa convinzione è una fede che impone un proprio senso a ciò che si manifesta. Chi muore non può più ritornare ad essere quello che era prima, non può più ritornare allo *stare*, all'essere [...]. Ma questa impossibilità è un tratto esplicito del pensiero ontologico, solo se il cader fuori dall'essere è pensato come un cadere nell'assoluta negatività del niente. Generazione e distruzione sono cioè categorie ontologiche solo se l'assoluta negatività del niente è pensata come il punto di partenza della generazione e come il punto di arrivo della distruzione⁵⁸.

Siamo arrivati al dunque, alla contraddizione più profonda e più radicale, che ci rinvia direttamente all'ontologia parmenidea, ossia alla proibizione che l'essere sia non-essere, che ciò che è possa essere, essere stato o tornare a essere niente. Ma la stessa ontologia parmenidea, come anche la tragedia greca, è animata da un contrasto: «Dicendo che l'essere (ciò che è) non è, la via dell'errore afferma che l'essere e il non essere sono identici, e insieme afferma che l'essere diviene»⁵⁹. Ecco il senso ontologico più profondo della tragedia greca: la messa in scena del contrasto più radicale, della contesa che oppone l'essente al niente, per mezzo della quale essa rende esplicito, evocandolo sulla scena, il sottosuolo più profondo dell'uomo greco (ma poi, in effetti, dell'uomo occi-

dentale come tale), ossia la persuasione che l'essente e il niente (vale a dire i massimamente opposti) siano identici: quella persuasione che l'essente sia niente che costituisce l'essenza più profonda del nichilismo, ossia della follia più radicale. La tragedia greca (quella di Eschilo in modo particolare) mette in scena questo conflitto incompontibile mostrando che le forme della non verità «sono dominate dal senso mitico del mondo»⁶⁰ e che il sapere che salva non può essere quello della narrazione mitica, ma deve essere quello della verità epistemica: «La coscienza mitica è la dimensione onniavvolgente da cui si allontana l'*episteme* della verità. Le forme della non verità sono cioè le forme della coscienza mitica»⁶¹. Inoltre, nella tragedia, la tracotanza (*hybris*) si manifesta come «il chiudersi in sé della parte, che si separa dal Principio»⁶², ossia come una forma di quel processo di isolamento e di frammentazione al quale facevo cenno poc' anzi, laddove l'*episteme*, ma anche il mito, sia pure in modo diverso⁶³, hanno l'ambizione di proporre (di produrre) il senso unitario del Tutto. Il mito «è la forma preontologica del rimedio contro l'angoscia dell'esistenza», la quale «tenta anch'essa di ricondurre il mondo a un senso unitario». Il mito, tuttavia, «non è il vero rimedio: resta nella non verità e le forze che in esso guidano il mondo rimangono contrastanti e incapaci di comporsi in una unità stabile»⁶⁴. Si aggiunga che *hybris*, la tracotanza, «si illude di poter prendere la strada che, al di fuori della sventura, lo porti al dominio del mondo»⁶⁵. E si aggiunga ancora che il mortale, il quale si solleva al culmine della sapienza, sembra conseguire la vera potenza e riuscire a realizzare il vero dominio del mondo:

Per la prima volta nella storia dell'Occidente, Eschilo pensa che la potenza non illusoria – capace di liberare con verità dall'angoscia del divenire – è la verità, la luce dell'*episteme* in cui appare Dike, il Senso immutabile del Tutto. Le *Eumenidi* sono il testo in cui Eschilo mostra il rapporto tra la verità e la vera potenza. Chi è al culmine della sapienza [...] può cacciare con verità il dolore e possedere la vera potenza, perché comprende che Dike è la Legge che, inevitabilmente, punisce ciò che essa stessa ha prodotto [...], ma è insieme l'Essere in cui è eternamente custodita e salvata dal niente l'essenza di tutte le cose⁶⁶.

Il problema è sempre di nuovo lo stesso, ed è duplice (anche se si tratta di una duplicità che si costituisce all'interno di una solidarietà di fondo): da un lato il problema del dolore e della felicità, dall'altro il problema della verità e del suo rapporto con il dolore, con il dominio del dolore e, da ultimo, con il dominio del mondo. Come scrive ancora Severino:

Dando alla mente la potenza di salvare dall'angoscia del divenire, la verità dà insieme, alla mente, la potenza sul mondo. Salvezza e potenza si implicano reciprocamente. La verità è il giogo luminoso che domina il divenire della vita. La verità è cioè l'*arché*, il principio, la guida, il comando che rende potenti la città e il mortale [...]. Ogni altro dominio, ogni altro giogo, che non sia quello della verità, è la prevaricazione di una forza (di una *techné*) dispotica che, come quella di Zeus olimpico rispetto a Prometeo, è inevitabilmente travolta dal sommo dominio della necessità⁶⁷.

Ascoltiamo in proposito alcuni versi delle *Eumenidi*, la tragedia che chiude la trilogia dell'*Oresteia*, con i quali mi piace concludere questo mio piccolo scritto:

Chi di sua volontà, senza costrizioni, sta nel giusto
non sarà mai infelice:
mai verrà travolto dalla rovina.
Ma chi si ribella, trasgredisce giustizia
e si procura una caterva di beni, alla rinfusa
con prepotenza raccolti, con il tempo ammainerà
la sua vela: quando l'affanno ti prende
perché l'albero della nave si schianta⁶⁸.

L'ontologia contribuisce a far sì che ciascuno di noi comprenda pienamente sé stesso. Proponendo un cammino non facile, spesso faticoso, rischioso, doloroso persino. Chi lo ha detto che il dolore debba essere cancellato o esorcizzato dalla nostra biografia? Può essere non solo che esso sia parte costitutiva dell'esistenza, ma che conoscere sé stessi significhi anche accogliere «positivamente» il dolore dell'esistenza, come la tragedia greca sembra insegnare. Meglio non essere nati, come dice Sileno a re Mida, o essere capaci di dire-sì persino alla sofferenza, al dolore, alla distruzione? La tragedia greca mette in scena lo spettacolo del dolore e di una morte che annienta, e lo rifiuta, come ciascun essere umano lo rifiuta: «Sin dall'inizio l'uomo rifiuta la morte: non crede che la vita di cui egli ha esperienza debba finire»⁶⁹. Sin dall'inizio «la morte si presenta così: come dolore e angoscia. E innanzitutto in questa sua forma viene rifiutata. L'uomo agisce perché il dolore finisca»⁷⁰ e «vuole che questa vita non finisca»⁷¹. Se è vero che a questa angoscia e a questo rifiuto, a questa volontà, hanno tentato di dar risposta, ciascuna a proprio modo, religioni, filosofie, scienze, va detto che la tragedia greca riesce a metterli in scena nella sua forma più radicale, come conflitto tra il carattere ineluttabile della sorte che ci destina alla morte e la volontà, da parte dell'eroe tragico, di ribellarsi al proprio destino. La circostanza che, sulla scena, questa ribellione si riveli nei fatti inefficace e che l'eroe tragico venga travolto, significa solo che quella tragica è, in senso radicale e non solo letterale, una messa in scena. Perché i mortali che lottano per non morire potrebbero – questo il senso profondo e profondamente inattuale dell'ontologia di Severino e della sua interpretazione della tragedia greca – non essere affatto destinati alla morte. Potrebbero essere, piuttosto, dei veri e propri Don Chisciotte che lottano contro i mulini a vento, contro i fantasmi di una morte da loro stessi evocata:

Lungo la loro «storia» i mortali vogliono vincere la morte mantenendosi all'interno della fede [nel divenire], cioè all'interno della fede nell'impossibile: all'interno della follia estrema [...]. Nel destino della verità, l'apparire della follia estrema della fede nel [divenire] e nella «vittoria» sulla morte è invece unito con necessità all'apparire dell'eternità di ogni essente [...]. Nel destino della verità, la «storia del mortale» e il «tempo» [...] sono il sopraggiungere degli eterni (cioè degli essenti) nel cerchio eterno dell'apparire del destino della verità⁷².

Discutere l'essenza dell'Occidente significa anzitutto discutere la concezione che l'Occidente ha del divenire. E per discuterla è necessario comprenderla e, comprendendola, metterla in questione. Anche in questo senso lo sguardo che l'ontologia di Severino rivolge alla filosofia delle origini e alla tragedia di Eschilo è uno sguardo che guarda al passato al fine di comprendere il presente e di indicare la possibilità di un futuro diverso, non animato e guidato dal nichilismo e dalla volontà di potenza:

Il teatro – e la parola greca *thèatron* è etimologicamente affine a *theoria* – è per Eschilo il luogo in cui il popolo contempla non avvenimenti e racconti fantastici, “poetici”, o “mitici”, ma il contenuto più essenziale di tutti, cioè la *verità* e la sua capacità di salvare l'uomo dall'angoscia per il dolore provocato dal divenire e dalla morte. E il *thèatron* consente di conoscere il rapporto tra la vita dell'uomo e la verità, ponendo di fronte ai grandi eventi già presenti nella memoria storica del popolo greco: le guerre contro i Persiani, la guerra di Troia e ancor prima, nel più lontano passato, il tentativo di Prometeo di ribellarsi, per migliorare la sorte dell'uomo, alla volontà degli dèi⁷⁴.

Ma il teatro tragico, proprio per questo, ci può consentire di scorgere, nelle tracce della follia, le tracce della verità: «Nella verità salvatrice appare il Principio divino del Tutto, che onnipotente guida i mortali alla verità che salva e che consente la vera potenza, e alla Persuasione che accompagna la verità»⁷⁵. La tragedia, in questo senso, “persuade” i mortali a partire dall'esibizione, sulla scena, della contraddizione più profonda che li anima. Anche per questo, credo che Galimberti abbia ragione quando, riferendosi in particolare all'*Edipo re* di Sofocle, scrive che il tragico «è una lotta continua fra l'apparenza e la verità»⁷⁶. Di questa lotta i mortali e i divini, ciascuno a proprio modo, sono a un tempo testimoni e protagonisti.

Note

1. V. Capossela, *Dimmi Tiresia, in Marinai, profeti e balene*, La Cupa/Warner 2001.
2. La ragione, come diventa evidente soprattutto a partire dall'avvento della razionalità scientifica, appare come «una tecnica per il calcolo delle disponibilità, dei mezzi, delle possibilità e delle probabilità per il conseguimento di un dato scopo che non è razionale in sé, ma lo diventa se il calcolo lo stabilisce [...]». Alla ragione, sia essa filosofica o scientifica, non spetta più segnalare i fini ultimi dell'esistenza umana, ma la bontà della correlazione mezzo-fine, dove un fine è “buono” solo se a sua volta è un mezzo per un fine ulteriore, nella logica di quella “cattiva infinità”, come vuole l'espressione di Hegel, che noi oggi chiamiamo “progresso”» (U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 374-5).
3. U. Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano 1996, p. 150.
4. Cfr. in particolare Platone, *Simposio*, 212d ss., dove Alcibiade, dopo aver fatto irruzione, ubriaco fradicio, in casa di Agatone, spiega che, quando uno ascolta i discorsi di Socrate, ne rimane sbigottito e come posseduto, mentre la sua anima è scossa nel profondo da emozioni dinanzi alle quali non è possibile rimanere indifferenti.
5. U. Galimberti, *Emanuele Severino e la filosofia della prassi*, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell'essere. Per Emanuele Severino*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 269.

6. U. Galimberti, *La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 9.
7. Id., *Psiche e techne*, cit., p. 81.
8. Cfr. Id., *Il segreto della domanda. Intorno alle cose umane e divine*, Apogeo, Milano 2008.
9. Mi riferisco, com'è chiaro, anzitutto (ma non solo) a F. Dostoevskij, *Ricordi dal sotto-suolo* (1864), a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2002.
10. U. Galimberti, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 147.
11. S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile* (1937), in Id., *Opere scelte*, a cura di A. A. Semi, Bollati Boringhieri, Torino 1999, vol. II, p. 1441.
12. *Ibid.*
13. «L'analisi è terminata quando paziente e analista smettono di incontrarsi in occasione delle sedute analitiche. E lo faranno quando si siano all'incirca realizzate due condizioni: la prima che il paziente non soffra più dei suoi sintomi e abbia superato sia le sue angosce, sia le sue inibizioni; la seconda che l'analista giudichi sia stato reso cosciente al malato tanto materiale rimosso, e siano state chiarite tante cose inesplicabili, e debellate tante resistenze interne, che non c'è da temere il rinnovarsi dei processi patologici in questione» (ivi, p. 1445).
14. Cfr. ivi, p. 1451.
15. Ivi, p. 1466.
16. Per qualche prima riflessione in proposito mi permetto un rinvio a G. Brianese, *Mi fa male il mondo. Figure filosofiche della solitudine*, in I. Adinolfi, M. Galzigna (a cura di), *Derive. Figure della soggettività*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 275-93.
17. Aristotele, *Poetica*, 1449b 24-29, trad. di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 59 (corsi-vo mio).
18. Le citazioni schopenhaueriane che seguono provengono tutte dal par. 51 del *Mondo come volontà e rappresentazione*: A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), a cura di A. Hübscher, A. Hübscher, in Id., *Zürcher Ausgabe*, Diogenes, Zürich 1993³. La traduzione dal tedesco è a cura dell'autore.
19. T. Mann, *Le storie di Giacobbe* (1933), Mondadori, Milano 1980, p. 23.
20. Ivi, p. 31.
21. Ivi, pp. 59-60.
22. E. Fromm, *Il linguaggio dimenticato* (1951), Bompiani, Milano 1982, p. 11. Parzialmente diverso il punto di vista di Galimberti, secondo il quale vi è piuttosto una prossimità essenziale tra il mito e la scienza: «Il mito racconta la regolarità della successione degli eventi che consente la prevedibilità e il dominio dell'uomo sull'evento, che è esattamente ciò che la scienza offre a partire da un'altra visione del mondo. La differenza tra mito e scienza non è nella struttura logica che inferisce l'evento particolare a partire dalla legge universale, ma è nella forma linguistica adottata per esprimere la legge universale. La differenza tra mito e scienza non è quindi di natura logica, ma storica, essendo storiche le formulazioni linguistiche» (U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 151).
23. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 14.
24. Cfr. il cap. *Quel che io devo agli antichi*, in F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli* (1889), a cura di G. Brianese, C. Zuin, Zanichelli, Bologna 1996, in particolare pp. 195 ss.
25. S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 37-8.
26. D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Raffaello Cortina, Milano 1998, p. 7.
27. Ivi, p. 8.
28. *Ibid.*
29. Ivi, p. 9.
30. Ivi, pp. 13-4.
31. Cfr. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Einaudi, Torino 1976, p. IX, che ritengono che la tragedia greca sia un «fenomeno indissolubilmente sociale, estetico e psicologico. Il problema non è di ridurre uno di questi aspetti all'altro, ma di

comprendere come essi si articolano e si combinano per costruire un fatto umano unico, una stessa invenzione che appare nella storia sotto tre aspetti: come realtà sociale con l'istituzione dei concorsi tragici, come creazione estetica con l'avvento di un nuovo genere letterario, *come mutazione psicologica col sorgere di una coscienza e d'un uomo tragici*» (corsivo mio).

32. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, cit., p. 201.
33. *Ibid.*
34. F. Hölderlin, *Sul tragico*, trad. di R. Bodei, Feltrinelli, Milano 1980, p. 68.
35. Galimberti, *Idee*, cit., p. 289.
36. E. Severino, *Il gioco. Alle origini della ragione: Eschilo, Adelphi*, Milano 1989, p. 17. Galimberti ha scritto, con ragione, che questo libro di Severino «obbliga la filosofia a cambiare le ragioni geografiche del suo avvio e le date del suo inizio» (Galimberti, *Idee*, cit., p. 59).
37. Severino, *Il gioco*, cit., p. 24.
38. Galimberti, *Psiche e techne*, cit., p. 80.
39. Per questo aspetto cfr. S. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un saggio di ricerca frammentaria* (1843), in Id., *Enten-Eller*, a cura di A. Cortese, Adelphi, Milano 1989, vol. II, p. 21.
40. Come si legge nell'*Agamennone* di Eschilo, «chi trasgredisce la giustizia è annientato da un dio», ed è solo chi si ritrova «annientato» che «non ha più forza per difendersi» (E. Severino, *Traduzione e interpretazione dell'"Oresteia" di Eschilo*, Rizzoli, Milano 1989, p. 30).
41. Su questo punto propone considerazioni interessanti A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al "limite"*, Laterza, Roma-Bari 2009.
42. Sul senso del tragico in relazione a Dostoevskij cfr. in particolare: L. Šestov, *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Marco, Cosenza 2004; L. Pareyson, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1993; Id., *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 1995; S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1983; cfr. anche Id., *Il bene di vivere*, Morcelliana, Brescia 2011.
43. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1878-80), Garzanti, Milano 1995, pp. 917-8. Cfr. anche quanto il giovane Dostoevskij scriveva al fratello maggiore nel 1838: «Un'unica condizione è stata concessa in sorte all'uomo: l'atmosfera della sua anima è formata da una combinazione del cielo con la terra» (Id., *Lettere sulla creatività*, a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2005¹, p. 23).
44. Id., *I fratelli Karamazov*, cit., p. 941.
45. Cfr. su questo S. Natoli, *Edipo e Giobbe. Contraddizione e paradosso*, Morcelliana, Brescia 2008.
46. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1883-85), trad. di M. Montinari, in Id., *Opere*, vol. VI, t. I, Adelphi, Milano 1979¹, pp. 39-41.
47. Severino, *Il gioco*, cit., pp. 383-4.
48. *Ivi*, pp. 384-5.
49. Eschilo, *Prometeo*, vv. 442 ss., trad. di D. Susanetti, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 92-3.
50. *Ivi*, vv. 505-506, pp. 94-5.
51. D. Susanetti, *Opera al nero: il dramma di Prometeo*, in Eschilo, *Prometeo*, cit., p. 9.
52. Galimberti, *Psiche e techne*, cit., pp. 252-5.
53. Eschilo, *Prometeo*, vv. 511-514, cit., pp. 94-5.
54. Cfr. *ivi*, vv. 515-518, pp. 96-7.
55. Cfr., per questo aspetto, anzitutto E. Severino, *Destino della necessità*, Adelphi, Milano 1980.
56. Id., *Il gioco*, cit., p. 83.
57. In quel frammento Empedocle invita appunto a guardare i testimoni. Rilevanti considerazioni in proposito si leggono anche in E. Severino, *Il parricidio mancato*, Adelphi, Milano 1985, in particolare pp. 63 ss.
58. Id., *Il gioco*, cit., pp. 83-4.
59. *Ivi*, p. 88.
60. *Ivi*, p. 143.

61. *Ibid.*

62. *Ivi*, p. 164.

63. «I miti devono essere considerati con molta attenzione, perché non sono racconti, favole, pure invenzioni di fantasia. Nei miti c'è scienza, c'è sapere» (U. Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 210).

64. Severino, *Il gioco*, cit., p. 167.

65. *Ibid.*

66. *Ivi*, p. 176.

67. *Ivi*, pp. 218-9.

68. Eschilo, *Eumenidi*, vv. 550-557, in Id., *Le tragedie*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano 2003, pp. 636-7.

69. E. Severino, *Oltrepassare*, Adelphi, Milano 2007, p. 29.

70. *Ivi*, p. 31.

71. *Ivi*, p. 32.

72. *Ivi*, pp. 93-4.

73. Id., *La filosofia antica e medioevale*, in Id., *La filosofia dai greci al nostro tempo*, Rizzoli, Milano 2004, vol. I, pp. 77-8.

74. Id., *Il gioco*, cit., p. 289.

75. U. Galimberti, *Linguaggio e civiltà*, Mursia, Milano 1977, p. 83.