

## INTRODUZIONE

LINDA M. NAPOLITANO VALDITARA

### *Antichi e nuovi dialoghi fra tragedia e filosofia*

*...non sappiamo nient'altro del dialogo fra il poeta e il pensatore  
che abitano vicino su monti separatissimi...*  
(M. HEIDEGGER)

Questa raccolta di saggi affronta il problema del rapporto fra tragedia greca e filosofia. Che il dialogo fra esse configuri un problema sempre affascinante, ma tutt'altro che nuovo lo conferma -se ce ne fosse bisogno- la recente comparsa nel panorama editoriale italiano di un testo, anch'esso scritto a più mani, dove si confronta una delle tragedie greche nella cultura occidentale più commentate e rielaborate, l'*Antigone*, con le letture datene da filosofi moderni eminenti, quali Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger e Bultmann: dinnanzi alla non mediabile multiformità di significati che l'*Antigone* assume nell'ermeneutica filosofica moderna e contemporanea, il problema preliminare su cui fare chiarezza sarebbe, a parere del curatore del volume, del pari "quello che riguarda i rapporti tra filosofia e tragedia"<sup>1</sup>.

Ciò che però s'intende fare qui è in qualche modo differente da quanto figura nel libro ora ricordato, anzitutto perché diversi sono gli oggetti che, ipotizzando appunto un originario dialogo fra essi, ci si prova a porre a confronto e a far di nuovo dia-

---

1. Cfr. P. MONTANI (a c. di), *Antigone e la filosofia*, Roma 2001, nella *Presentazione*, p. X. Cfr. anche, sulla tradizione di studi relativa al rapporto tra filosofia e tragedia, nel volume appena citato, D. GUASTINI, *L'Antigone di Martha Nussbaum. La tragedia della 'phronesis'*, pp. 261-77, nella bibliografia delle pp. 276-7.

logare: non solo, dunque, l'*Antigone*, ma, per quanto possibile, l'intero oggetto della tragedia greca classica, metaforizzata, nel titolo, dalla figura simbolica che ne è l'indiscusso protagonista, cioè l'eroe; ma, soprattutto, non solo la filosofia moderna<sup>2</sup>; entra invece in gioco, in *Antichi dialoghi di sapienti e di eroi*, anche e anzitutto la filosofia antica, in particolare quella di Platone e Aristotele, indicata, nel titolo, tramite la figura di quel sapiente, la cui competenza intellettuale e capacità morale costituiscono il termine della ricerca filosofica dell'epoca e il punto d'arresto della sua stessa aspirazione.

Spesso, in effetti, l'impegno a render conto del rapporto fra i maggiori esponenti della filosofia greca e la tragedia pare esaurirsi nella descrizione tradizionalissima della critica iconoclasta del Platone della *Repubblica*, da un lato, e delle prescrizioni sistematizzatrici dell'Aristotele della *Poetica*, dall'altro. Ma il mero rendiconto di queste due letture, anzitutto, potrebbe non bastare a documentare un autentico *dialogo* della filosofia dell'epoca con la tragedia, per quanto l'una e l'altra lettura potrebbero non aver di per sé presa sulla realtà storica della produzione tragica: le critiche di Platone, come le prescrizioni di Aristotele potrebbero non aver avuto influenza sui drammaturghi, consentendo loro di continuare a operare come di per sé essi già operavano, finché glielo permise la loro stessa capacità e spinta culturale, più che qualche critica oppure qualche regolamentazione filosofica. Per cogliere davvero il dialogo tra filosofia e tragedia fra V e IV secolo a. C., occorrerebbe allora approfondire il senso originario della stessa critica platonica e della prescrizione aristotelica, provando a ricostruire l'entroterra culturale comune a filosofia e tragedia che rese possibile quelle stesse letture specifiche<sup>3</sup>.

2. Il fondamentale rapporto fra l'*Antigone* sofoclea e Hegel è comunque ripreso, anche qui e con l'intento che si vedrà, nei contributi di Kenneth Westphal e di Cinzia Ferrini. Il cenno ora fatto all'"intero oggetto della tragedia greca classica" non promette certo un esame di tutte le tragedie rimasteci, quanto, senmai, significa che queste paiono tutte poter offrire ragioni di confronto con temi filosofici presenti già al pensiero antico: l'esame in questione è comunque, qui, non esaustivo e solo iniziale.

3. Quanto detto nel testo tiene ovviamente conto dello scarto temporale fra la grande stagione drammaturgica del V secolo e l'operare dei maggiori filosofi, invece, nel secolo IV: è noto che, secondo non pochi interpreti, la filosofia classica avrebbe di fatto scalzato e sostituito la tragedia. Comunque un interessante e ampio tentativo di ravvisare tratti comuni alla tragedia nel pensiero di Platone è già quello di H. KUHN, *The true Tragedy: on the Relationship between Tragedy and Plato, Part I*, "Harvard Studies in Classical Philology", 52 (1941), pp. 1-40, e *Part II*, *Ivi*, (53) 1942, pp. 37-88, in particolare il primo, pp. 11-33. Cfr. anche i saggi figuranti in G. CASERTANO (a c. di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli 2000, e, già prima, per una sede importante, per il nostro tema, delle *Leggi*, L. MOUZE, *La dernière tragédie de Platon*, "Revue de philosophie ancienne", 16 (1998), pp. 79-101, nonché *infra*, l'intero saggio di Stefania Nonvel Pieri e i contributi che ella ricorda, alla sua nota 38.

Queste, inoltre, potrebbero ridurre l'impatto della filosofia antica con la tragedia al livello limitato della semplice erudizione filologica, rilevante al più nell'ambito della storia delle idee estetiche o psicologico-morali, più che in quello della teoresi ampia, legata a una categoria filosofica o a un'idea di tragico, che sarebbe invece possibile attingere nell'ermeneutica filosofica moderna della tragedia. Quale ampio, perdurante e vero senso filosofico, anche minimamente paragonabile alla 'potenza' teoretica, per esempio, della lettura hegeliana dell'*Antigone*, potrebbe avere, infatti, la teoria aristotelica della purificazione subita da chi assiste allo spettacolo tragico, o quella dell'*hamàrtēma* in cui incorre un eroe come Edipo, o ancora la tesi platonica di una prospettiva falsata del piacere e dolore per noi possibili indotta appunto dalla rappresentazione tragica?<sup>4</sup> Ciò perché, del resto, "nel mondo greco antico, il pensiero filosofico non solo non elabora una categoria del tragico, ma anzi appare impegnato nello sforzo di neutralizzare l'orizzonte del conflitto, che della tragedia è un nucleo centrale...*la tragedia attica non ha un correlato teoretico nel pensiero antico...*"<sup>5</sup>. Non sarebbe un caso, allora, che, della "filosofia" posta in rapporto con l'*Antigone* anche nel volume sopra richiamato, non meriti di far parte nessuno dei pensatori antichi e che l'unico cenno a concetti della filosofia antica sia a quella *phrōnesis* che Aristotele teorizzò come forma della razionalità pratica e la cui flessibilità sarebbe richiamata, quantomeno per contrasto, anche nell'*Antigone*, secondo la lettura datane da Martha Nussbaum<sup>6</sup>.

---

4. La 'potenza' filosofica della lettura hegeliana dell'*Antigone* – con tutti i vantaggi e problemi ermeneutici che essa può comportare – credo risulti chiaramente dal saggio, *infra*, di Cinzia Ferrini. Le due prime tesi, poi, di Aristotele, sono molto note, ma il loro senso filosofico non va, per lo più, oltre quello del puro recupero storico; della tesi platonica qui richiamata ho tentato io stessa di occuparmi, mostrandone i possibili agganci con l'etica e la psicologia successive, in *Prospettive del gioire e del soffrire nell'etica di Platone*, Trieste 2001.

5. La riflessione è di B. MAJ, nell'*Introduzione a George Steiner e l'idea del tragico*, "Discipline filosofiche", 7 (1997), pp. 7-12, 8-9 per la citazione, corsivo mio. Vien tuttavia fatto di chiedersi se la rilevata assenza, nell'orizzonte filosofico antico, di una categoria del tragico non sia in qualche modo modernamente 'precompresa' alla luce dell'aspettativa che l'elaborazione di una tale categoria sia l'unico esito – o forse il solo degno d'interesse – di un rapporto tra filosofia e tragedia. Cfr., sul tema, anche G. GARELLI, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano 2001.

6. Il riferimento è a M. C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it. Bologna 1996 (ed. or. 1986), nella ripresa, fattane nel volume citato *supra*, alla nota 1, da GUASTINI, *L'Antigone di Martha Nussbaum* cit., pp. 261-77. Anche per me, comunque, l'attenzione ad Aristotele e alla sua filosofia pratica più che alla poetica è tratto centrale da valutare per il rapporto filosofia antica-tragedia: proprio ad esso è dedicato il mio contributo a questo volume; per le ragioni che rendono interessante approfondire il rapporto etica aristotelica-tragedia, rimando dunque *infra*, al § C del mio saggio.

Gli 'antichi dialoghi fra sapienti ed eroi' che qui ci si prova –in particolare con i primi quattro saggi- a ricostruire non ignorano l'elaborazione moderna di una categoria filosofica del tragico, né prescindono da quanto Platone e Aristotele, pur senza proporre e assumere una simile categoria, hanno scritto *sulla* tragedia: ma intendono provare a leggerlo con un filtro ermeneutico in parte diverso da quello tradizionale ora richiamato. Ciò supponendo anzitutto che vi sia, alla base di tali riflessioni sulla poesia tragica, un luogo culturale nel quale filosofia antica e tragedia greca potevano intrattenere appunto un dialogo e dove di fatto s'incontrarono, seppure in un modo diverso da quello –del resto certo non obbligato- sfociante nell'elaborazione di una categoria filosofica del tragico e a dispetto sia del proverbiale "antico disaccordo" che, per Platone (*Resp.* X, 607 B 5-6), da sempre avrebbe contrapposto filosofia e poesia tragica, sia dell'incolmabile iato fra esse teorizzato più tardi da Friedrich Nietzsche.

È, questo, un luogo originario comune a entrambe difficile da ricostruirsi e forse persino da percepirsi oggi: noi addetti ai lavori, nel campo della filosofia antica e della letteratura greca, siamo abituati infatti a pensare alla poesia e alla filosofia come a discipline differenti, ognuna dotata di strategie espressive e comunicative proprie e di specifiche e consolidate regole del gioco, che andrebbero evidenziate da tradizioni metodologiche ed ermeneutiche tanto più particolari e raffinate quanto meno disponibili all'apertura e al confronto con i metodi di altri campi disciplinari<sup>7</sup>. Purtroppo però (o forse per fortuna) tali distinzioni e separazioni di campo non paiono valere per la cultura greca classica, nella quale i primi filosofi si esprimono in poesia, i poeti hanno un compito pedagogico e dunque etico che difficilmente si può negare e persino il maggior critico della poesia tragica, Platone, non rinuncia per nulla, nel proporre le proprie teorie filosofiche, al linguaggio poetico del mito.

Nel luogo culturale comune che tale originaria indistinzione disciplinare ci costringe allora storicamente ad ammettere, il drammaturgo con il suo eroe tragico e il sapiente della filosofia si sarebbero occupati anzitutto *del medesimo problema*, un problema che pare avere *rilevanza etica*, e che si può porre, nello specifico, entro l'ambito proprio *del linguaggio*<sup>8</sup>.

---

7. Sulle aspettative metodologiche che hanno quantomeno inteso guidare la strutturazione del presente volume, tornerò in seguito.

8. Sono i tratti che si è cercato, ancora, di porre in luce nel sottotitolo di questo libro: *Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*.

Chiarisce bene il punto George Steiner, in un saggio del 1986 intitolato *Una lettura contro Shakespeare*: “La parentela fra l’uso filosofico e quello poetico del discorso risale a un’origine e a un mezzo comuni. Entrambi sono richieste di ordine, tentativi di costruire una forma intelligibile a partire dal caos suggestivo del mondo dei fenomeni. Entrambi esercitano sul linguaggio la pressione dell’attenzione ravvicinata: il filosofo e il poeta sono artigiani del linguaggio...*La filosofia e la letteratura sono elaborazioni speculative del commercio fra parola e mondo*”<sup>9</sup>.

Quello che Steiner qui segnala è dunque un luogo teoretico d’incontro fra discorso poetico e discorso filosofico, un luogo che assume però concreta esistenza storica nella Grecia del V e IV secolo a. C. Il dialogo tra filosofia e tragedia che avviene, in tale luogo culturale originario dell’approccio linguistico al mondo bisognoso di senso, non pare però interessante tanto per le soluzioni specifiche che alla fine fornisce al problema dell’uso stesso –poetico o filosofico– del linguaggio. Entro questo luogo culturale originario, non pare importare infatti *in prima istanza* la produzione di teorie estetiche in cui si stabilirebbe che cosa il poeta tragico, per riuscire nel proprio fine, deve o non deve far fare in scena al proprio eroe, oppure, di converso, l’elaborazione di specifiche visioni filosofiche ‘tragiche’ o ‘antitragiche’ del mondo e della vita umana. Il dialogo in questione si manifesta in tale luogo –prima ancora e a monte di queste stesse proposte specifiche– come fattivo scambio *dialettico* fra tragedia e filosofia nella posizione, appunto e anzitutto, *del medesimo problema, il problema del senso del mondo e della nostra collocazione in esso*: la richiesta di senso che l’eroe tragico drammaticamente formula nel corso del V secolo ha certo alle spalle quanto la filosofia presocratica e gli altri saperi tradizionali ed emergenti nella città avevano elaborato e andavano elaborando e il livello di problematizzazione concettuale e linguistico che la tragedia esprime a sua volta certo

---

9. G. STEINER, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, trad. it. Milano 2001 (ed. or. 1996), p. 49, corsivi miei (commento breve di G. ALMANZI, ‘Una lettura contro Shakespeare’ di George Steiner, “Discipline filosofiche”, 7 (1997), pp. 85-8). Cfr. analogamente, rispetto al ruolo pedagogico che avrebbe avuto il drammaturgo nella *pòlis* greca, anche M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Milano 2001, p. 78: “Il tragediografo...*esplora i problemi*, approfondisce le incongruenze, dà rilievo ai conflitti. Più delle certezze, lo interessano i dubbi, le inquietudini, le zone d’ombra. Il suo obiettivo non è convincere, ma offrire spunti di riflessione, scuotere le coscienze” (corsivo mio); egli segnerebbe perciò “uno dei momenti più alti e fecondi del dibattito contemporaneo intorno ai temi fondamentali dell’uomo: il suo rapporto con la legge, con gli dei, con lo stato, con se stesso”. Come sostenere che il compito –essenziale ed autentico– di un filosofo sia diverso da quello abbozzato in queste righe?

influenza la filosofia del periodo greco classico. È in tale luogo, quindi, è rispetto a tale problema e alle interazioni determinate dalla circostanza che i sapienti e gli eroi si pongano quel medesimo problema, è rispetto a tutto questo che, anzitutto, s'intrattiene nel mondo greco un *dialogo* fra tragedia e filosofia.

Solo una volta che si sia evidenziato, nella sua originarietà, tale problema comune, può farsi strada, quale possibile e prima soluzione a esso, la risposta, indicata poi come tipicamente tragica, della polare conflittualità che al mondo stesso per struttura apparterebbe e del dolore che su noi viventi si riverbera anzitutto come conseguenza inevitabile di quella conflittualità<sup>10</sup>. Solo dopo che sia stato formulato il problema, che sia stata posta tale radicale domanda di senso, può prender forma, come possibile risposta, la visione detta 'della tragedia assoluta', quella che reputa gli uomini "come intrusi malcapitati nella creazione, esseri destinati a subire una sofferenza e una sconfitta immeritata, incomprensibile e arbitraria"<sup>11</sup>. Da tale visione centrata sull'inevitabilità della sofferenza, muovono a loro volta altri due tratti della forma ascritta alla tragedia e dell'idea stessa del tragico: da un lato, quello che lega il dolore

10. La conflittualità o polarità strutturale del mondo, indicata come tipicamente tragica da Goethe, emerge già nel celebre frammento 53 di Eraclito: "Polemos [la guerra] è padre di tutte le cose, di tutte è re". Una visione conflittuale è ammessa alle radici della cultura greca già da Nietzsche; cfr. KUHN, *The true Tragedy...Part I* cit., pp. 1-3: "it is the nature of reality to lend itself to an interpretation in polar terms" (*ivi*, p. 1). Tale visione conflittuale creerebbe poi nei Greci l'esigenza di risolvere il problema della sofferenza e del male e di approfondire l'autocoscienza umana; il filosofo e il drammaturgo servirebbero allora a una causa comune, "the philosopher making a fresh start where the tragedians had left off" (p. 1). Cfr. anche S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Forme del patire nella cultura occidentale*, Milano 1999, il capitolo intitolato *La metafisica del tragico* (pp. 36-131): "...Esiste tragedia solo laddove si sviluppa un'antinomicità radicale e, perciò stesso, una tensione assoluta o catastrofica [p. 36, corsivo mio]... La tragedia come genere letterario è metafora di questo farsi e disfarsi delle opposizioni nell'eterno fluire del tutto. Questa visione ontologica ospita il dolore dei greci... [pp. 37-8]".

11. *La tragedia assoluta* è il titolo di uno dei saggi figuranti, ancora, in STEINER, *Nessuna passione spenta* cit., pp. 72-85 (citazione da p. 72), saggio comparso, in traduzione italiana, anche in "Discipline filosofiche", 7 (1997), pp. 27-38. Una categoria filosofica del tragico come tale è ammessa, per lo più appunto dal e nel pensiero moderno, già, ovviamente, da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, e poi da P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, trad. it. Torino 1996 (ed. or. 1961). Cfr. in merito alla posizione di George Steiner, sempre in "Discipline filosofiche", 7 (1997), il saggio di R. PADEL, *Steiner e la greicità della tragedia*, pp. 39-74.

Anche per D. DEL CORNO, *Forma della tragedia e idea tragica*, *ivi*, pp. 75-84, "la tragedia greca canta il problema universale del male e del dolore" (p. 83). Così, per V. DI BENEDETTI-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, per essenza ed anzi esclusivamente, "il tragico consiste nel sapere, nel rendersi conto della sofferenza e del lutto" (p. 364); cfr., più di recente e in modo più netto, anche N. LORAU, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. Torino 2001 (ed. or. 1999): "qualunque tragedia ricentra nella messa in scena di un lutto" (p. 82).

umano non solo alla crudeltà naturale e opaca dell'esistenza, ma anche a quella "che gli uomini stessi producono nello sforzo di porsi al riparo, e di sottrarsi al dissidio originario di vita e morte... uccidere per vivere, o aggredire per difendersi", con le diverse risposte etiche poi fornite alla questione della sofferenza inferta dall'uomo stesso all'uomo<sup>12</sup>; dall'altro, la visione, tipica della tragedia del V secolo, che finirebbe per connettere in modo stretto ed esclusivo alla coppia vita-morte il binomio piacere-dolore e quello bene-male, una visione alla quale Platone avrebbe poi opposto la sua filosofia antitragica e ascetica, ponendo la felicità e il bene non solo al culmine di un percorso di piena responsabilizzazione dell'uomo come soggetto morale, ma al di là della stessa vita corporea e delle sue gratificazioni materiali<sup>13</sup>.

Ma è anzitutto appunto nella problematizzazione del senso del mondo, prima ancora che nelle soluzioni specifiche fornite in merito da tragedia e filosofia greca, è nelle strategie linguistiche con le quali l'eroe e il sapiente esprimono e lamentano la difficoltà, l'insicurezza, il timore, la tensione impliciti nella posizione originaria di quel problema, è in tutto questo che pare non esservi opposizione e neppure vera differenza tra filosofia antica e tragedia greca e che esse paiono perciò intrattenere un autentico e originario dialogo.

Il problema del senso del mondo che tragedia e filosofia originariamente condividono avrebbe poi -lo si è accennato, ma occorre approfondirlo- *una rilevanza etica*. Ciò emerge non solo in rapporto al ruolo tradizionalmente etico-didattico ascrivito alla poesia nella cultura greca e in particolare alla poesia tragica, ma per alcuni basilari altri tratti del discorso che questa viene facendo<sup>14</sup>. Subito, infatti, al

---

12. La citazione è, ancora, da NATOLI, *L'esperienza del dolore* cit., p. 42: si ricorda anche la riflessione di Nietzsche, nei *Frammenti postumi 1888-1889*, su quelli che si opporrebbero come "senso cristiano" e "senso tragico" del dolore dall'uomo subito e provocato (*ivi*, p. 47).

13. Per la filosofia 'antitragica' di Platone, cfr. S. HALLIWELL, *The 'Republic's two Critiques of Poetry (Book II 376 c-398 b, Book X 595 a-608 B)*, in O. HÖFFE (hrsg. v.), *Platon 'Politeia'*, Berlin 1997, pp. 313-31; già NUSSBAUM, *La fragilità del bene* cit., pp. 257-79, e poi GUASTINI, *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Roma 1999, pp. 99-150. Mi permetto di rinviare alle mie puntualizzazioni circa la parzialità di tale visione, peraltro tradizionale, della filosofia platonica, in *'Prospettive' del gioire e del soffrire nell'etica di Platone* cit., pp. 41-2.

14. Per il ruolo etico-didattico della poesia e della stessa tragedia greca, rimando a quanto provo a documentare *infra*, nel mio saggio, § A, nota 3; cfr. anche *infra*, il § iniziale del saggio di Stefania Nonvel Pieri, e quello finale del saggio di Kenneth Westphal. Il termine 'etico' è usato qui in senso generale, vicino all'etimo originario connesso ad *èthos* ("costume, abitudine, uso") e ancora interscambiabile perciò con il termine 'morale', derivante dal latino *mos*, senza le distinzioni fra i due poste in luce successivamente, come, per esempio, nel pensiero hegeliano (cfr. *infra*, ancora il saggio di Cinzia Ferrini, in particolare il suo § B).

problema originario di dar senso al mondo si lega, come visto, quello della collocazione dell'uomo stesso in quel mondo e poi, nelle risposte che la tragedia fornisce a quella richiesta di senso, emerge, divenendo centrale, il tema del dolore. Questo, a sua volta, pare implicare *comunque lo si consideri e di per sé* un'apertura di ordine morale: esso, nell'eschileo "conoscere soffrendo" (*Ag.* 177), diviene fonte eminente per l'uomo di consapevolezza e spinta a una conseguente regolazione della propria condotta sui parametri, voluti e tutelati dalla divinità, di equa e ordinata distribuzione delle parti nel mondo.

Ma non è questo, di Eschilo, l'unico legame possibile fra il dolore che si patisce e un qualche – comunque eticamente rilevante- livello di consapevolezza morale. La sofferenza, infatti, non perde di rilevanza etica neppure dove si dubiti o perfino si smetta di credere in un giusto ordine del mondo e dunque nell'inevitabile punizione divina di chi violi quell'ordine, macchiandosi di tracotanza. Neppure in un mondo che tragicamente si mostri privo di ogni senso e ordine possibile, la sofferenza pare limitarsi a pesare, inevitabile e inconsolabile, "senza uno sbocco ulteriore", sui personaggi della tragedia; neppure allora essa è leggibile solo come "realtà che...si pone di per sé e che per il suo lacerante impatto emotivo rigetta -con prepotenza- l'avvio stesso di un processo di generalizzazione"<sup>15</sup>.

La sofferenza, anzitutto, trova uno sbocco significativo nel momento in cui si esprime nel lamento e dà vita al canto stesso, come luogo condiviso di un dolore comune ad altri e perfino universale, e proprio nell'espressione poetica di tale comunanza o universalità trova una prima consolazione<sup>16</sup>. Ma essa pesa sul personaggio tragico anche con il suo essere problema, il che raddoppia, acuendola, la pena: e anche in ciò trova sbocco ulteriore, poiché travalica in qualche modo il suo riguardare solo la vittima di quello specifico dolore. La sofferenza, infatti, benché segni la massima e disperata chiusura nella propria individualità, non per questo

---

15. DI BENEDETTO-MEDDA, *La tragedia sulla scena* cit., pp. 350 e 351 per le citazioni. È questo un punto su cui non posso concordare con la lettura proposta dagli autori alle pp. 343-53, per la limitatezza della nozione di "etico" usata, come tento di mostrare anche *infra*, nel mio saggio (alle note 4, 61, 69 e 74).

16. Il punto è messo bene in luce *infra*, da Davide Susanetti, nel § A del suo saggio, e di nuovo, ancora più icasticamente, nel testo, nel paragrafo che segue la nota 28.

La strategia usata dal Coro, nell'*Antigone* sofoclea (vv. 943-87), -per esorcizzare l'orrore della condanna alla sepoltura da viva, inflitta da Creonte alla giovane protagonista- di ricordare quanti prima di lei morirono per una pena identica, ha un precedente illustre e codificato già nell'epica: la stessa dea Afrodite, ferita in battaglia da Diomede, viene consolata da Dione proprio col ricordo di quanti, fra gli dèi, come e prima di lei, dovettero soffrire per colpa degli uomini (*Il.* V 382-415).



rinuncia a siglare una qualche apertura verso il mondo -fosse pure per porre il problema dell'amara eccezionalità, in esso, del proprio dolore ("perché *proprio a me?*")- e una qualche apertura verso l'altro -fosse pure, alla fine, quella, patologica e distruttiva, della ritorsione aggressiva sugli altri della sofferenza che per primi si è patita-. Il dolore, allora, "comprimendoci nel limite ci pone in relazione alla totalità. Vincolati all'estremo della nostra individualità apriamo una relazione privilegiata col senso del tutto: la pena, l'affanno, la costrizione in cui il dolore confina si rende dimensione ontologica e sentimento morale..."; la sofferenza -anche nella duplice valenza di quella che, come accennato, si può patire e di quella che si può infliggere, come di quella sofferta sulla propria pelle e di quella che si è vista soffrire da altri- non solo secondo la versione eschilea del *pàthei mǎthos*, ma *comunque*, è allora "da ritenersi la circostanza idonea ed il luogo proprio entro cui si annida e matura il sentimento dell'angoscia come *preoccupazione dell'universale*"<sup>17</sup>.

È allora il dolore anzitutto, posto al centro dell'approccio tragico col mondo, a farsi problema filosofico e *specificamente morale: unde malum*, dunque?<sup>18</sup> La risposta che poi si dà a tale problema ha a sua volta una rilevanza etica, poiché diverrà *guida della nostra condotta*, lo sarà anche, come già accennato, la risposta che non sa trovare ragione e causa alcuna al dolore presente nel mondo e patito, lo

---

17. Così ancora NATOLI, *L'esperienza del dolore* cit., pp. 21 e 25 rispettivamente per le due citazioni, corsivo dell'A. Sull'eschileo *pàthei mǎthos*, cfr. DI BENEDETTO-MEDDA, *La tragedia sulla scena* cit., p. 364. Un cenno ad esso è fatto da G. REALE, *Corpo, anima, salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Milano 1999, p. 312, e l'ho io stessa ripreso in '*Prospettive*' del gioire e del soffrire nell'*etica di Platone* cit., pp. 156-61, 159 in particolare: qui, fra l'altro (pp. 154-5), in rapporto a un passo del platonico mito di Er, dov'è segnalata la pericolosa inesperienza morale di chi non abbia egli stesso sofferto "o veduto altri soffrire" (*Resp. X*, 619 D 5), tentavo di comprendere il ruolo morale formativo che in Platone stesso, nonostante le sue critiche alla *performance* tragica, può avere lo spettacolo del dolore altrui.

Se pure poi è vero che il dolore pesa, inconsolabile e senza sbocchi ulteriori, sul personaggio tragico, diversa potrebbe essere la situazione emotiva dello spettatore che lo guarda: ciò sarebbe vero certamente per Aristotele, stando alla teoria della catarsi tragica, in qualche modo per Platone stesso -che appunto parifica problematicamente il ruolo pedagogico del dolore sofferto e di quello *veduto soffrire*- e come minimo nell'ottica riferita dal commediografo Timocle, secondo il quale i tragici giovano a tutti, poiché "ciascuno, considerando che le disgrazie capitate ad altri sono state più grandi delle sue, si lamenta meno delle proprie" (fr. 6, 8 ss. K.-A.; cito nella trad. del passo fornita da DI MARCO, *La tragedia greca* cit., p. 76).

18. La necessità di trovare un raccordo fra la tragedia e l'idea filosofica di tragico "tra l'altro trascina con sé la questione tremenda dell'essere, dello statuto e del luogo del male (la grande eredità insoluta del pensiero antico, secondo Blumenberg)..." (così ancora MAJ, *Introduzione a George Steiner e l'idea del tragico* cit., p. 9).

sarà anche quella, totalmente aggressiva, che invece troverà almeno una ragione per negare ogni pietà al dolore altrui.

Il secondo motivo per il quale il discorso tragico ha rilevanza etica -circostanza che segna un momento cruciale del suo dialogo con la filosofia- è dunque ciò che essa problematizza a proposito appunto della *condotta*, cioè di quanto struttura e condiziona l'azione: per rilevare tale tratto, si può ricordare *che cosa* specificamente la tragedia metta in scena. Non penso solo al conflitto tragico, cioè alla tormentosa compresenza di due opzioni comportamentali opposte, parimenti gravate di un'ipoteca di dolore per l'eroe e tali perciò da indurlo a esprimere tutta la sua angosciosa incertezza circa la condotta da seguire nella proverbiale domanda "che fare?" (*ti dràso*)<sup>19</sup>. Penso anche a quanto pare si ammetta di poter portare in scena e a quanto, invece, non sembra potersi mostrare agli occhi del pubblico: le tragedie, come si sa, non rappresentano mai direttamente il crimine, la morte, l'aggressione dell'eroe a sé e ad altri; tutto ciò di solito avviene 'fuori scena' ed è narrato da un messaggero che s'incarica, senza risparmio peraltro di particolari descrittivi precisi e crudi, d'informare i personaggi rimasti in scena e il pubblico dell'atto violento consumatosi fuori della loro vista. "L'atto più doloroso di quanto è accaduto è lontano da voi, che non l'avete visto" (*OT.* 1238-40), recita il messo emblematicamente nell'annunciare l'accecamento di Edipo fuori scena<sup>20</sup>.

---

19. Sul valore morale del conflitto tragico, cfr. già KUHN, *The true Tragedy...Part I* cit., pp. 2-3: "The increasing sense of responsibility corresponds to the deepening of man's perplexity when confronted with the choice. Orestes' question 'What shall I do?' and Socrates' problem 'What is good?' mark consecutive stages in the growth of the self-consciousness of the human agent"; sullo stesso tema, fra gli altri, E. LECALDANO, *Etica*, Torino 1995, p. 8; la NUSSBAUM, *La fragilità del bene* cit., pp. 83-190; DI BENEDETTO-MEDDA, *La tragedia sulla scena* cit., pp. 360-3, e quanto io stessa provo a dirne, *infra*, nel mio saggio, alle note 5 e 41.

20. Non è certa la ragione di tale prassi peraltro costante. Per D. LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, la circostanza "non può essere spiegata che come un insormontabile interdetto religioso" (p. 159), legato alla pretesa impurità della violenza e della morte; invece, per A. RODIGHIERO, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000, "non abbiamo alcuna prova dell'effettiva interdizione d'inscenare una morte violenta nell'Atene del V secolo, ma dato che il divieto sembra rispettato sempre, dovremmo pensare a qualcosa come una norma tacitamente accolta, l'applicazione di una sorta di legge non scritta. Oppure esistevano effettive preoccupazioni di ordine drammatico [l'attore protagonista doveva rientrare in scena, dopo la sua 'morte', nei panni del messaggero], che risultavano dominanti sul resto" (p. 79, integrazione mia). Tale divaricazione, fra il divieto a rappresentare visivamente in teatro la violenza e l'ammissione, però, di narrarla *apertis verbis* e crudamente, nella misura in cui pare diversificare l'impatto emotivo e il valore di tabù di forme comunicative visive e linguistiche, potrebbe essere proficuamente approfondita anch'essa entro il dialogo fra tragedia e filosofia.

Ora, nell'esaminare il rapporto complesso, nella cultura greca, fra verità, tragedia e scrittura, fra ciò che solo appare alla vista e ciò che è vero, fra ciò che si dice e ciò che si scrive, fra la tragedia come *performance* teatrale e come testo scritto, Charles Segal riprende la questione di quanto a teatro si vede e di quanto non si vede, legando quest'ultimo alla dimensione spaventosa e nascosta del sé passionale e all'uso poetico di metafore scritturali. L'atto fisico criminoso sarebbe appunto assente dal teatro e sostituito dalla memoria del messaggero che narra l'accadimento violento verificatosi 'fuori scena': la memoria di costui, allora, "è qui legata alla visione, è una sorta di visione non visuale, come la scrittura è un discorso non orale"<sup>21</sup>. Il drammaturgo, dunque, scriverebbe "per un teatro che mostra soltanto il 'fuori', ma questo aspetto esteriore del mondo rappresentato ha una profondità di significato che proviene in parte dalla scena interiore nascosta. *Tale scena interiore corrisponde tanto alla vita emozionale dei personaggi*, quanto allo spazio grafico del poeta, il cui atto di comporre si compie a parte e prima della rappresentazione pubblica a teatro, dove le sue parole vanno pienamente a realizzarsi"<sup>22</sup>.

Non intendo entrare nel merito della lettura globale di Segal: ciò che m'interessa è il modo nel quale, specificamente, egli individua la scena esteriore, quanto appare agli occhi del pubblico, e ciò che alla vista del pubblico è sottratto, la scena interiore: questa seconda sarebbe, come abbiamo letto, "la vita emozionale dei personaggi", o, ancora "il segreto del cuore, il dominio di pensieri indicibili, sentimenti, paure e speranze"<sup>23</sup>.

Ma ciò che a teatro non si vede è esattamente l'azione fisica, *non certo l'emozione*, è l'atto appunto "più doloroso", ma *non il dolore* che ha preparato quell'atto ed è ad esso conseguito. Non vediamo Edipo accecarsi, ma lo vediamo lottare con determinazione, sperare fino all'ultimo in una propria identità positiva e poi torna-

---

21. C. SEGAL, *Verité, tragedie, écriture*, in M. DETIENNE (sous la direction de), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille 1988, pp. 330-58, p. 352, trad. it. mia: per il cenno all'opposizione fra dentro e fuori, fra visibile e invisibile, fra apparente e veritiero nei tragici, cfr. *ivi*, pp. 343-52, e anche la sottile ricostruzione delle *Trachinie* condotta *infra*, nel presente volume, da Andrea Rodighiero.

22. *Ivi*, p. 355, trad. it. e corsivo miei: il teatro sarebbe allora momento cruciale della transizione dall'oralità alla scrittura, come ammette anche E. A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, trad. it. Roma-Bari 1995 (ed. or. 1986), pp. 118-22, e 129-32, e, già prima, *The oral Composition of Greek Drama*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 35 (1980), pp. 61-113.

23. *Ivi*, p. 342, trad. it. mia.

re in scena, con gli occhi sanguinanti, a piangere la propria sconfitta in tale lotta e la caduta dolorosa di tale speranza; non vediamo Antigone impiccarsi, ma l'abbiamo vista rivendicare con decisione, con passione, con rabbia, la giustizia del proprio rispetto delle leggi divine; non vediamo Emone attentare con la spada a Creonte e poi rivolgerla contro di sé, ma l'abbiamo visto fidare -rispettosamente, affettuosamente- nell'autorità e comprensione del padre e restare deluso nel suo investimento di fiducia.

Sappiamo dunque solo l'essenziale, sebbene non mancante appunto di crudezza narrativa, dei momenti culminanti della violenza e dell'aggressione, ma siamo stati informati a lungo, con cura insistita e sapiente nel muovere la nostra immedesimazione emotiva, sul percorso passionale che ha preparato e condotto a quei momenti, non meno che della tempesta emotiva che, poi, li segue. L'atto fisico in cui l'emozione culmina è dunque sottratto sì alla vista del pubblico, ma *non lo è per nulla l'emozione, quella che prepara e segue l'atto stesso*: questa è anzi rappresentata ed espressa in tutte le sue possibili sfaccettature e dinamiche, è l'ordito a cui s'intreccia la trama stessa del tessuto tragico, è proposta in scena perfino con quella ridondanza che, per i suoi possibili effetti pedagogici negativi, parrà inammissibile al Platone della *Repubblica*.

Il 'sulla scena' e il 'fuori scena', il visibile e l'invisibile, il detto (e scritto) e il non detto (e non scritto) paiono allora ribaltati rispetto al quadro costruito da Segal: non abbiamo bisogno di vedere l'atto in cui l'emozione sfocerà, perché conosciamo bene, in ogni suo passaggio, la storia emotiva che quell'atto ha preparato, il segreto del cuore dei personaggi ci è noto al punto che non ci occorre vedere che cosa, nella dimensione esteriore del fatto violento compiuto, quella dinamica interiore finirà per innescare: tragico è, propriamente, il *percorso relazionale ed emozionale* che sbocca nell'evento fatale, e non tanto questo come tale<sup>24</sup>. Se ciò è vero, non si può non chiedersi che significhi tale accurata messa in scena delle dinamiche della vita passionale, del contorno emotivo -complesso, contraddittorio, parziale, sogget-

---

24. Ribadisce DEL CORNO, *Forma della tragedia e idea tragica* cit., p. 80: "la libera creatività del drammaturgo ha per oggetto non 'cosa' succederà, bensì 'come' il dramma approderà alla fine, che è nota". I percorsi, spesso parziali e divergenti delle verità non dette, solo personali ed emotive, rispetto alla mèta di una verità comune e da condividersi, sono ricostruiti nelle *Trachinie* sofoclee nel saggio, *infra*, di Andrea Rodighiero. La composizione di tasselli parziali del vero a comporre di esso un quadro globale, in una "sorta di teatro della mente", è tipico dell'argomentare dialogico di Platone e rispecchia il dialogo e il dibattito tragico: cfr. *infra*, il saggio di Stefania Nonvel Pieri; così anche Andrea Rodighiero (cfr. il § B del suo saggio, con la nota 8).

tivo, fallibile- che fa da sfondo, preparandola e seguendola, a un'azione fatale.

Ipotizzo che ciò segnali appunto *un interesse etico per quanto può nel concreto fondare, orientare e guidare l'azione stessa*, oppure, al contrario, interferire pesantemente e in modo fatale con essa. Non è un caso se Platone, nella *Repubblica* e nel *Filebo*, lamenterà una messa a fuoco eccessiva, nelle tragedie, in particolare del dolore e del cordoglio, ma anche dell'amore, dell'invidia, della paura, della pietà (alle quali egli stesso, del resto, ricorre per dare forza persuasiva ai suoi miti escatologici), e se Aristotele, dopo di lui, dedicherà buona parte della sua *Etica Nicomachea* alla descrizione puntuale di quelle virtù etiche scaturenti appunto da un giusto bilanciamento delle nostre emozioni. Anche questa, cioè la messa a tema etica del binomio problematico sentire-agire, pare dunque un aspetto importante del dialogo che la filosofia antica intrattiene con la tragedia<sup>25</sup>.

---

25. La tematica segnala una non separabilità, nell'orizzonte eticamente rilevante della produzione tragica e nella stessa etica filosofica antica, del tratto della passione (dolorosa o piacevole), da quello dell'educazione razionale: anche le passioni primarie del piacere e del dolore avrebbero un indiscutibile ruolo pedagogico ed etico, che configura l'educazione morale come un'educazione del cuore, non meno che della ragione. Che ciò continui ad esser vero anche per Platone, nonostante l'intellettualismo etico tradizionalmente ascrittogli, è quanto ho provato a mostrare in *'Prospettive' del gioire e del soffrire nell'etica di Platone* cit., in particolare nei capp. III e IV; che esso sia vero per Aristotele, appare evidente appunto dalla teoria delle virtù etiche e dalla trattazione di *Eth. Nic.* II 3, 1104 b 3-1105 a 16, sullo stretto rapporto del piacere e dolore con la virtù.

Sulla psicologia dell'esecuzione poetica, facente perno sul piacere indotto dal canto e dal ritmo, cfr. già HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, trad. it. Roma-Bari 1999 (III ed.) (ed. or. 1963), pp. 119-33; sul rapporto fra tragedia e passioni, cfr. W. B. STANFORD, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London 1983, e poi LANZA, *I tempi dell'emozione tragica*, "Elenchos", 16 (1995), pp. 5-22, e *La disciplina dell'emozione* cit., pp. 157-84, con la bibliografia di pp. 185-6.

Va segnalato, però, un recente aumento d'interesse filosofico e psicologico sia per la teoria aristotelica delle virtù etiche (D. GOLEMAN *Intelligenza emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*, trad. it. Milano 1996 (ed. or. 1990), sia, in generale per il rapporto fra etica e passioni: al tema è stato dedicato infatti il convegno annuale della Societas Europaea Ethica, tenutosi a Padova nel 1999, e a quello delle emozioni il convegno 2001 della stessa Società Filosofica Italiana.

Al rapporto filosofia-passioni sono stati rivolti, nel corso degli anni '90, vari studi importanti: M. MEYER, *Le philosophe et les passions*, Paris 1991; R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano 1991; S. VEGETTI FINZI (a c. di), *Storia delle passioni*, Milano 1995; E. FRANZINI, *Filosofia dei sentimenti*, Milano 1997; T. MAGRI (a c. di), *Filosofia ed emozioni*, Milano 1999. Per il pensiero antico, cfr., ancora della NUSSBAUM, *Terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, trad. it. Milano 1998 (ed. or. 1996).

Il ruolo educativo della letteratura, nella stessa società moderna, è stato del resto posto in luce, ancora, dalla NUSSBAUM, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston 1995; cfr. anche, *infra*, le considerazioni finali del saggio di Kenneth Westphal. Il ruolo della tragedia greca, come affascinante e nondimeno pericoloso 'simulatore di volo' delle passioni per noi possibili e guida del nostro agire, potrebbe dunque essere, alla luce di tali studi, a sua volta proficuamente ripensato.

Occorre ora, segnalate le ragioni base della rilevanza etica del discorso tragico (cioè la problematizzazione, quantomeno, del male, del dolore e della condotta umana), documentare il porsi di tale discorso a dialogare quantomeno con la filosofia antica entro la dimensione specifica, come si è detto, *del linguaggio*. Molti sono i punti di vista dai quali è stato esaminato e da cui si potrebbe ancora analizzare il linguaggio della tragedia greca: per la diversità di metro, origine e funzione degli stasimi corali rispetto alle parti recitate e, entro queste ultime, per la presenza di eventuali discorsi ufficiali, o, ancora, delle cosiddette e già accennate *rhèseis aggelikai*, oppure degli scambi di botta e risposta fra i personaggi in rapidi emistichi<sup>26</sup>; per l'uso, da parte dei tre maggiori tragici, di un dialetto specifico, come l'attico<sup>27</sup>; per la messa a punto di particolari e costanti iconografie espressive, come quella, per esempio, del lamento funebre<sup>28</sup>; per la struttura organizzativa delle proposizioni e dei periodi e per la configurazione stessa di soggetti, verbi e predicati, che, secondo qualche interprete, rivelerebbero il collocarsi del linguaggio tragico in una fase cruciale del passaggio dalla cultura orale a quella scritta<sup>29</sup>; per l'uso specifico che nelle tragedie viene fatto di termini filosoficamente interessanti o di particolari metafore, oppure, di converso, per la presenza, nei testi filosofici, di metafore teatrali<sup>30</sup>.

26. Cfr. in merito a tali temi, fra i molti altri, sul coro e il canto corale, DI BENEDETTO-MEDDA, *La tragedia sulla scena* cit., pp. 233-83, e DI MARCO, *La tragedia greca* cit., pp. 171-94; *ivi*, pp. 219-22, per le *rhèseis aggelikai*, e 237-56 per la sticomitia. Per i "discorsi ufficiali" penso, ovviamente e per esempio, all'editto promulgato da Edipo contro l'ignoto assassino del re Laio, nell'*Edipo re*, e al cosiddetto analogo 'discorso della corona', pronunciato da Creonte nell'*Amigone*, su cui cfr., fra gli altri, LANZA, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, pp. 141-59; l'ufficialità e la legittimità dell'editto di Creonte sono discusse, nella prospettiva del metodo dialettico della *Fenomenologia* hegeliana, *infra*, da Kenneth Westphal, nei §§ B e D del suo saggio.

27. La circostanza avrebbe senso specifico per HAVELOCK, *The oral Composition of Greek Drama* cit., p. 63: la lingua di Omero, infatti, era un amalgama artificiale di dialetti a prevalenza ionica e le storie narrate avevano valore panellenico: "Attic drama, an art form native to Athens, arose as tradition suggests in the last half of the sixth century, in order to provide the needed Homeric supplement. It continued and extended for the benefit of Athenian audiences the cultural functions hitherto performed by Homer for all the Hellas".

28. A tale tema e al possibile legame, rispetto ad esso, di tragedia (l'*Alceste* euripidea) e filosofia (il *Fedone* platonico) è dedicato il saggio, in questa sede, di Davide Susanetti. Ritiene il tema essenziale per la comprensione stessa del genere tragico la LORAUX, *La voce addolorata* cit., pp. 91-137 in particolare, con la relativa bibliografia alle pp. 163-71.

29. Cfr. quanto ricordo in proposito, in riferimento ancora, ai contributi di E. A. HAVELOCK, nel mio saggio, *infra*, alla nota 13.

30. Cfr., per i termini sofoclei significanti in sede etica, la NUSSBAUM, *La fragilità del bene* cit., p. 180, nota 6, oppure, per l'uso euripideo del termine *parrhesia*, M. FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma 1986 (ed. or. 1985), pp. 16-50; colgono il contributo dei tragici alla speci-

Simili approfondimenti non interessano solo lo storico della lingua o della letteratura greca e sono anzi, in particolare l'analisi semantica, basilari per *qualunque* approccio scientifico alla cultura classica, essendo paritariamente utili per gli storici puri o per chiunque studi una storia speciale di quel periodo, da quella delle religioni, a quella dell'arte o della stessa filosofia. Pare anzi impossibile un approccio efficace e obiettivo alla cultura –letteraria, filosofica, o storica– greca se si prescindere da una qualche problematizzazione dell'uso proprio del linguaggio e dei termini. La lingua dei vari saperi va infatti formandosi e specificandosi proprio fra V e IV secolo e solo la riflessione attenta sulle progressive specificazioni semantiche, sugli usi tradizionali e nuovi di un termine, in ogni ambito, ma anche sui possibili passaggi da un ambito a un altro, può restituire ai testi rimastici dell'epoca per quanto è possibile la loro ricca ed effettiva significatività<sup>31</sup>. Per ricostruire i legami originari fra campi semantici che vanno specificandosi solo allora come diversi, occorre allora davvero dialogare, oggi, fra addetti ai lavori di discipline diverse e

---

ficazione di termini cruciali come, per esempio, *demokratia* e *tyrannos*, rispettivamente, gli studi di D. MUSTI, *'Demokratia'. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1995, pp. 19-26, per Eschilo, e 35-53, per Euripide, e di LANZA, *Il tiranno e il suo pubblico* cit., pp. 232-6, nonché S. V. PARKER, *Τόρραννος. The Semantics of a political Concept from Archilocus to Aristotle*, "Hermes", 126 (1998), pp. 145-72. Io stessa, nel mio contributo al presente volume, tento un'analisi semantica, in Sofocle, dei termini *nómos* e *aphrosyne* e ho iniziato a interessarmi alla tragedia dopo aver studiato, qualche anno fa, la significatività della metafora visiva anche nel linguaggio dei tragici (cfr. il mio *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari 1994, pp. 17-9 per l'*Edipo re*, e 112-26 per il *Filottète*).

Per il brano delle *Leggi* platoniche (VII, 817 A-D) paragonante la costruzione stessa dello Stato alla tragedia migliore, cfr. *supra*, il saggio citato alla nota 3. Una metafora importante per il nostro tema sarebbe, ancora, nel pensiero tradoantico, quella figurante in Plotino (*Enn.* III 2, 15-7), il quale assimila il Principio universale a un poeta: come costui assegna agli attori "dei drammi umani" le parti, le maschere, i costumi, così il primo, "nel dramma più vero" (III 2, 17, 32) del procedere del tutto dall'Uno, assegna alle anime la loro sorte: sta poi alle anime-attori recitare bene oppure male tale ruolo (cfr. in merito, fra gli altri, A. MAGRIS, *Plotino*, Milano 1986, pp. 158-61).

31. Per comprendere un filosofo come Platone, per esempio, pare non potersi prescindere da una problematizzazione di espressioni, figuranti nei dialoghi, di derivazione matematica (come *lògos*) o medica (come *èidos*): A questioni semantiche Platone stesso dedica il suo *Cratilo*, come gran parte del lavoro che Aristotele compie nelle sue opere muove dall'analisi semantica: a chiarire i termini più significativi è dedicato, come si sa, un intero libro (il Δ) della sua *Metafisica*.

Sul sempre spinoso problema linguistico, ancora, della traduzione, cfr., in generale, il saggio di STEINER, *Un'arte esatta*, in *Nessuna passione spenta* cit., pp. 104-20, e, già prima, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. Milano 1995 (ed. or. 1975); per il caso specifico di un celebre e cruciale verso dell'*Antigone* e della traduzione tedesca datane da Hegel, il saggio, *infra*, di Cinzia Ferrini, soprattutto il suo § E.

ritrovare, al di là delle imprescindibili e irrinunciabili metodologie specifiche, per dir così, una lingua comune<sup>32</sup>.

Tutto questo è stato in parte già fatto e si continuerà a fare, proprio per le ragioni ora richiamate, anche in questa sede. Ma al linguaggio, qui, si guarda anche rispetto a un suo possibile *valore dialettico*, conferendo poi al termine 'dialettico' un duplice significato. Da un lato, s'intende il valore dialettico del linguaggio filosofico e tragico in un senso ampio e ancora generico, quello ammesso da George Steiner, quando egli nota, come ricordato, che la filosofia e la letteratura sono entrambe tentativi di dire una parola significativa sul senso del mondo<sup>33</sup>; si tratta in questo caso, semplicemente, di prestare attenzione a un possibile *scambio* e a influenze reciproche, fra linguaggi della tragedia e della filosofia, soprattutto nell'uso e nella specificazione semantica di termini particolari.

Dall'altro lato, però, il linguaggio può avere valore *dialettico* in un senso più specifico e tecnico, cioè in rapporto al metodo di ricerca propriamente filosofico detto *dialektikè tèchne*: in tal caso può essere interessante osservare anzitutto che cosa, nella lingua della tragedia, echeggi e utilizzi la parte della dialettica filosofica presente già in Zenone d'Elea, nei Sofisti e in Socrate e collabori così alla messa a punto della dialettica pienamente usata e teorizzata poi da Platone e da Aristotele<sup>34</sup>. Qualcuno, in effetti, ha già tentato di cogliere la relazione tra la forma letteraria del dialogo filosofico, di Eschine e Platone, con i mimi di Sofrone e Senarco (ARISTOT. *Poet.* 1447 a 28-b 11) e con la dialettica drammatizzata di Epicarmo, ammettendo però e dimostrando tramite esempi come un antecedente della controversia socratica si trovi proprio nei duelli verbali messi in scena dai tragici<sup>35</sup>.

32. È questa l'attenzione metodologica che ha inteso guidare tale volume, comune a storici della filosofia, antica e moderna, e della letteratura: sono qui evidenziate le ragioni che giustificano quest'attenzione. I metodi di lavoro restano dunque diversi: ciò che si prova a fare è iniziare a lavorare dal punto d'arrivo cui sia pervenuto, con la sua competenza, sensibilità e metodologia propria, l'esperto dell'altra disciplina.

33. Cfr. il brano citato *supra*, nel testo, prima della nota 9.

34. Sulla dialettica greca e sui suoi aspetti non generici, ma tecnici, spesso fraintesi, cfr., fra gli altri, E. BERTI, *Contraddizione e dialettica negli antichi e nei moderni*, Palermo 1987, pp. 67-101, per Socrate e Platone, e 103-41, per Aristotele. Cfr. anche, per Platone, il volume curato da CASERTANO, *La struttura del dialogo platonico*, citato già *supra* alla nota 3.

35. La tesi è di KUHN, *The true Tragedy: Greek Tragedy and Plato, Part I* cit., pp. 5-11: gli esempi sono tratti dall'*Antigone*, dal *Filottète* e dal *Prometeo*; si ricorda anche che nel *Gorgia* platonico (485 E) sono citati Zeto e Anfione, personaggi dell'euripidea *Antiope*, come modelli opposti, rispettivamente, della vita attiva e della vita teoretica. L'A. instaura anche un parallelo (pp. 9-10) fra l'*Ippia*



Lo scambio fra poesia tragica e filosofia non è però, a tal proposito, esclusivo, né unidirezionale, se non altro perché avviene entro un più ampio contesto storico-linguistico che occorre tenere presente: i Greci, infatti, avevano inventato e impiegavano in campi linguistici diversi, come, in particolare, quelli legislativo e giuridico, la strategia comunicativa del confronto pubblico fra ipotesi opposte e del consenso dato a quella di esse che fosse meglio argomentata o che meglio resistesse a esser confutata; il dibattito pubblico è anzi un punto cruciale della stessa vita politica della città e, secondo qualcuno, diviene addirittura il tratto tipico della libertà e democrazia greca<sup>36</sup>. La tragedia, dunque, non fa che riprodurre, raffinare, mettere a punto e mostrare in azione, con tutti i connessi problemi di efficacia e trasparenza comunicativa, una strategia linguistica già praticata nella quotidianità e sulla cui struttura formale, possibilità d'impiego e capacità veritativa è appunto poi la filosofia a riflettere.

Ma dialettica pare possa essere, infine e soprattutto, *la stessa relazione fra linguaggio ed etica*: tale dialetticità può essere intesa a sua volta secondo significati e valori diversi, come quello per il quale Aristotele reputa materiale basilare della sua riflessione etica, da esaminarsi secondo coppie di opposti, quanto "si dice" (*tà*

---

*minore* platonico e l'Odisseo del *Filottète* sofocleo, un parallelo che io stessa avevo provato a porre nel mio *Lo sguardo nel buio* cit., pp. 112-26, non conoscendo però, allora, il precedente ermeneutico di Kuhn.

Sul dialogo platonico come teatro della mente, cfr. quanto già accennato *supra*, alla nota 24, circa i saggi, in questa sede, di Stefania Nonvel Pieri e di Andrea Rodighiero. Per il legame fra struttura della tragedia e dialettica filosofica, cfr. il contributo di C. WALLET, *Hegel, Antigone and the Possibility of Ecstatic Dialogue*, "Philosophy and Literature", 14 (1990), pp. 268-83, ricordato anche da Cinzia Ferrini, *infra*, nella nota 203 del suo saggio; il verosimile ruolo di una fonte letteraria come l'*Antigone* sofoclea nella costruzione del metodo dialettico della fenomenologia hegeliana è studiato, in questo volume, *infra*, nel saggio di Kenneth Westphal. Per le differenze sostanziali fra la dialettica platonica ed aristotelica e la dialettica hegeliana, rimando allo studio di BERTI, citato *supra*, alla nota precedente.

36. Si cita talora il brano delle *Supplici* euripidee (vv. 438-42), dove la libertà civica è descritta richiamando la formula con la quale l'araldo bandiva l'apertura degli interventi entro l'assemblea e dove la libertà pare sia assimilata al diritto di parola: "Questa è la libertà: 'Qualcuno vuole dare/ qualche consiglio utile alla città?' Allora chi lo desidera si conquista la fama e chi non vuole/ tace. Quale eguaglianza è migliore di questa per una città?" (trad. it. di S. FABBRI, in EURIPIDE, *Supplici, Elettra*, Milano 1995). Cfr. in merito a tale tema generale, BERTI, *L'antica dialettica greca come espressione della libertà di pensiero e di parola*, "Verifiche", 5 (1976), pp. 339-57; FOUCAULT, *Discorso e verità nella Grecia antica* cit., pp. 39 e 51-8, e quanto io stessa ho provato a scriverne in *La cittadinanza nell'Atene democratica del V secolo*, in G. MANGANARO FAVARETTO (a c. di), *Cittadinanza*, Trieste 2001, pp. 15-68, 60 per il brano euripideo citato.

*phainòmena* o *legòmena*), anche in sede poetica, sui vari problemi morali, oppure come il senso teorizzato ben più tardi da Hegel nel riflettere, forse tutt'altro che per caso, sull'*Antigone* sofoclea, oppure, ancora, quello legato all'ipotesi, più recente, che "il linguaggio dell'etica, dei principi morali, dei canoni ideali di condotta" possa essere "una creazione dell'alfabetismo greco", giunto a maturazione proprio nel V secolo e proprio contestualmente alla scrittura delle opere tragiche messe allora in scena<sup>37</sup>. In tutti i diversi significati citati, però, è la poesia tragica a segnalarsi come cinghia da trasmissione fra la lingua quotidiana e la riflessione etica generale che la filosofia poi realizzerà.

Ma, oltre a quelli specifici ora segnalati, pare valere anche un senso più generale del rapporto, nella Grecia classica, fra linguaggio ed etica, per il quale si potrebbe forse riscrivere la stessa storia dell'etica greca non, come si è fatto, in rapporto al soggetto o al fine dell'azione, o alle fonti dell'obbligatorietà morale, ma all'approfondimento del linguaggio che nomina i termini centrali dell'etica stessa (*agathòn, dikaion, ophèlimon*, cioè buono, giusto e utile) e che struttura, specifica e fa maturare le modalità e i percorsi dell'azione, mettendone in luce elementi costitutivi importanti<sup>38</sup>.

Quello che però i Greci, abituati quotidianamente e perciò attenti alla pratica di forme diverse e raffinate di comunicazione, paiono riconoscere è la *presenza originaria di un'implicazione morale nella stessa modalità con la quale si rivolge all'altro la parola*, di una coloritura etica consustanziale all'atto stesso della comunicazione verbale: pare esservi infatti una precisa e centrale opzione morale dietro la teorizzazione protagorea dei discorsi duplici o dietro la celebrazione gorgiana del potere fascinatore della parola, come pare esservene un'altra, di segno opposto, dietro l'ammissione socratica del non sapere o dietro la preghiera che Socrate più volte, nei dialoghi platonici, rivolge al proprio interlocutore, perché costui non si

37. Il primo aspetto è quello che tento di mettere in luce nel mio saggio (§ C), il secondo è esaminato da Cinzia Ferrini nel suo contributo (nel suo § B), mentre il terzo rimando è quello ammesso da HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere* cit., p. 152.

38. Il legame, nell'uomo, fra possesso della parola e percezione del bene e del male è posto in luce da Aristotele, all'inizio della *Politica*: "...La natura...non fa nulla senza scopo e l'uomo, solo fra gli animali, ha la parola...ma la parola è fatta per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto: questo, infatti, è proprio dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, e degli altri valori..." (*Pol.* I 2, 1253 a 9-18, trad. it. di R. LAURENTI, in ARISTOTELE, *Opere: Politica, Trattato sull'economia*, Roma-Bari 1986, vol. IX).

sottragga alla discussione, o, meglio, non manchi, per invidia, di condividere con lui quanto sa<sup>39</sup>.

Non è casuale allora –vero che vi sia un dialogo fra tragedia e filosofia- che già l'Odisseo del *Filottète* dichiari “Oggi so che nel mondo la lingua è potenza, non l'agire” (vv. 98-9). La spregiudicatezza nel parlare di quanti si formarono alla retorica dei sofisti e degli cristi, il deteriorarsi, verso la fine del V secolo, delle condizioni e del livello del dibattito pubblico, come segnalano poi Aristotele e Aristofane tratteggiando nello stesso modo la figura sciatta e aggressiva del demagogo Cleone (ARISTOT. *Ath. Pol.* XXVIII 3; ARISTOPH. *Equit.* 136-7, *Vesp.* 596), tutto ciò pare non eliminare la speranza di una positiva coniugazione fra ben parlare e corretta interazione -individuale e politica- con gli altri<sup>40</sup>: è davvero interessante allora -ma a questo punto non dovrebbe più stupire- come nell'ammissione pertinace di tale speranza convergano Platone, il più idealista dei filosofi, ed Euripide, il più disincantato dei tragici.

Quest'ultimo, nell'*Oreste*, tratteggia una figura negativa di oratore, un personaggio assai simile a Cleone, il quale, nel prendere pubblicamente la parola, si presenta come un chiacchierone impudente, abituato allo schiamazzo e a fidare sull'ignorante licenza verbale (vv. 902-5): Euripide non dubita che costui possa danneggiare la città, come, egli precisa, accade ogni volta che un oratore ragiona male, ma si esprime piacevolmente, mentre chi sa dare consigli assennati si rivela, casomai a distanza di tempo, davvero utile; occorre dunque sempre che chi è a capo della città “guardi nella stessa direzione in cui deve guardare l'oratore, perché identica è la loro condizione”<sup>41</sup>.

---

39. Sono tutti aspetti importanti dell'impianto strutturalmente etico della comunicazione linguistica, che accenno soltanto, senza poterli fare, con altri ancora, oggetto di trattazione specifica: l'ultimo, relativo alla condizione, più volte ribadita nei dialoghi platonici -per una discussione dialettica proficua e corretta- del non esservi invidia (*oudèis phthònos*) o del non essere invidiosi (*mè phthonèin*), ho provato a evidenziarlo ne *Lo sguardo nel buio* cit., pp. 68-70.

Resta comunque fondamentale in merito al problema generale lo studio di O. LONGO, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli 1981.

40. Su Cleone, nel brano citato nel testo, Aristotele scrive: “...sembra che abbia molto corrotto il popolo con le sue violenze e per primo si mise a gridare dalla tribuna, a lanciare ingiurie e ad arringare con una semplice cintura ai fianchi, mentre tutti gli altri oratori osservavano un atteggiamento corretto” (trad. it. di LAURENTI, in ARISTOTELE, *Opere: Costituzione degli Ateniesi, Frammenti*, Roma-Bari 1993 (III ed.), vol. XI).

41. Cfr. *Or.* vv. 906-14, trad. it. di U. ALBINI, in EURIPIDE, *Oreste, Ifigenia in Aulide*, Milano 1995, col commento di FOUCAULT, *Discorso e verità nell'antica Grecia* cit., pp. 37-46.

Se la notazione di Euripide è politica e pare assimilare il buon governo a un'arte del ben parlare, la tesi –del tutto simile quanto a una visione *etica* della comunicazione– che Platone propone si volge invece al momento più alto della speculazione filosofica, un momento, egli puntualizza, che non è solitario, ma che ugualmente presuppone un confronto dialettico con altri, un confronto da condursi in modo altrettanto corretto quanto occorre sia corretto e moralmente attrezzato chi prende la parola in assemblea. Se dunque in generale è vero che “parlare scorrettamente non solo è una cosa brutta per se medesima, ma anche fa male all'anima” (*Phaed.* 115 E), d'altra parte la scintilla dell'intelligenza intorno a ogni concetto, quella che segna il massimo sforzo delle capacità conoscitive umane, può accendersi, a parere di Platone, solo dopo che si siano sfregati, come pietre focaie, i nomi e le definizioni correnti su quel concetto, dopo cioè che essi siano stati “discussi con domande e risposte in discussioni benevole e senza odio” (*Epist. VII*, 344 B, corsivo mio)<sup>42</sup>.

Pare dunque vero che tragedia e filosofia –non solo quella greca, ma anche la successiva– intrattengano il loro dialogo anzitutto configurandosi, come vuole Steiner, quali “elaborazioni speculative del commercio fra parola e mondo”<sup>43</sup>, alla ricerca del senso etico strutturale a tale rapporto fra l'una e l'altro.

Se questi erano i contenuti problematici e le attese metodiche che hanno mosso a sperimentare una collaborazione fra studiosi di formazione disciplinare differente<sup>44</sup>, ciascuno ha poi naturalmente interpretato secondo le proprie specifiche competenze scientifiche e la propria sensibilità la suggestione di un legame tra filosofia e tragedia greca giocato attorno alla triade di etica, linguaggio e dialettica.

Di conseguenza, i saggi figuranti nel presente volume possono articolarsi idealmente in tre sezioni, ognuna delle quali ospita una coppia di contributi, frutto appunto di specifiche competenze disciplinari. I primi due sono dovuti infatti alla penna di due letterati greci ‘puri’ (Andrea Rodighiero e Davide Susacetti), i quali hanno posto la loro preziosa competenza del greco antico e della poesia tragica al servizio della riproblematizzazione dei rapporti fra questa e la filosofia soprattutto platonica, a individuare tangenze, echi e discrasie, formali e di contenuto, tratti fino-

42. Trad. it. di P. INNOCENTI, in PLATONE, *Lettere*, Milano 1986. La trad. del passo sopra citato del *Fedone* è, invece, quella classica di M. VALGIMIGLI, in PLATONE, *Opere complete*, Bari 1973, vol. I.

43. Cfr. ancora *supra*, il testo prima della nota 9.

44. Cfr. le *Schede Autori*, premesse alla *Bibliografia finale* (*infra*, pp. 245-7).

ra sottaciuti o fraintesi e che, nel momento stesso in cui sono posti in luce, danno luogo a ulteriori interessanti questioni e aprono nuove feconde direzioni di ricerca.

I due contributi centrali (di Stefania Nonvel Pieri e di Linda M. Napolitano Valditara), dovuti a due storiche della filosofia antica, tentano di articolare con la radicalità problematica sopra segnalata il rapporto, rispettivamente, tra la poesia e Platone e tra Sofocle in particolare ed Aristotele, a mostrare, almeno parzialmente e al di là di *tòpoi* ermeneutici consolidati, la cooperazione originaria delle figure dell'eroe e del 'sapiente' nella costruzione storica stessa di un linguaggio filosofico significativo ed eticamente spendibile.

Gli ultimi due saggi sono invece di due storici della filosofia moderna e contemporanea e studiosi in particolare del pensiero hegeliano (Kenneth Westphal e Cinzia Ferrini): essi mirano a mettere in luce il rapporto fecondo che la filosofia di Hegel intrattiene con la tragedia greca e soprattutto, ancora, con l'*Antigone* sofoclea, dal punto di vista, rispettivamente, di Creonte e della protagonista stessa del dramma. Il volume è stato volutamente costruito in modo da mettere in luce come la modalità del dialogo fra tragedia e filosofia sia, in tale sezione finale in particolare, del tutto *diversa* da quelle operanti nei contributi precedenti: negli ultimi due saggi si mostra infatti come un linguaggio filosofico già maturo e poderosamente strutturato, qual è quello hegeliano, si volga all'indietro, a dialogare con ciò che riconosce come propria originaria e densissima fonte letteraria (Westphal) e come documento spirituale su cui forgiare e misurare i propri strumenti concettuali, nell'intento di trarre alla luce tutta la potenzialità teoretica di quella fonte (Ferrini).

Al capo opposto di una storia culturale contrappuntata dal costante e sempre nuovo riproporsi di un dialogo fra tragedia greca e filosofia, la stessa sistematica ampiezza e potenza della lettura hegeliana mette dunque in evidenza, *per contrasto*, la diversa -eppure innegabile- originaria vastità e potenza costruttiva e problematica del dialogo già antico fra tragedia e filosofia.

Trieste, giugno 2002