

Fabrizio Vona

La legge del πάθει μάθος Dolore, consapevolezza, libertà

Abstract

Can πάθος, beyond being understood as undergoing or suffering, also intrinsically contain the idea of acting? There is no doubt that its primordial movement must necessarily be regarded as a “pathic” moment; yet within it, if observed from a certain angle, the possibility of “agency” may also emerge. Such a perspective, and the consequences arising from it, may find an initial formulation in the supreme law of πάθει μάθος proclaimed by the Chorus in Agamemnon (vv. 160-83), to whom falls the task of communicating its severe discipline: Zeus leads mortals along the path of wisdom by decreeing the sovereign principle, “learning comes through suffering” (vv. 176-8). To those who have suffered, Dike grants understanding in return (vv. 250-1): one approaches sophrosynē, soundness of mind, by passing through suffering, pain, and disorientation. If, in light of this perspective, it is legitimate to attribute to πάθει μάθος a paideutic function, then it becomes inevitable to invoke, with all the implications that follow, individual action as well, since every pedagogical activity acquires meaning only if there is a mathētēs, a pupil, a disciple.

Keywords

Action, Pain, Wisdom, Future

Received: 29/11/2025

Approved: 18/05/2026

Editing by: Sara Borriello

© 2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

fabrizio.vona@unipa.it (Università degli Studi di Palermo)

1. “La legge del πάθει μάθος”

Il termine πάθος, essendo carico di implicazioni ontologiche, etiche, antropologiche, filosofiche, nonché estetiche, porta con sé una gamma di significati estremamente diversificati tra loro. Una prima classificazione ci è offerta da Aristotele in *Metafisica* Δ, 21, dove ne vengono individuati quattro usi fondamentali: il πάθος inteso come una qualità secondo la quale una cosa può alterarsi (per esempio, il bianco e il nero, il dolce e l’amaro, la pesantezza e la leggerezza e tutte le altre qualità di questo tipo); come l’attuazione di queste alterazioni, cioè le alterazioni già in atto; come alterazione e mutamento dannoso e soprattutto come i danni che producono dolore; infine come dolore in senso pieno causato dalle grandi sofferenze, dalle grandi sciagure. Pure, come giustamente sottolineato da Giovanni Reale, il “πάθος ha un uso più ampio di quanto qui non appaia. In particolare, si ricordi che πάθος, spesso, significa semplicemente *attributo o proprietà*” (Reale 1978: 471). Va tuttavia precisato che la radice del termine, ossia *παθ-, sembra richiamare prevalentemente il quarto uso descritto da Aristotele, quello relativo alle “esperienze dolorose”, visto che la stessa “è riconducibile alla forma dell’aoristo del verbo πάσχειν (pàschein), che esprime l’idea di ‘sofferenza’ e che descrive sia il fatto di trovarsi in una condizione di ‘sopportazione’, sia il fatto di subire un’attività esterna, di essere ‘passivi’” (Maso 2010: 62-3).

Sarà proprio la tragedia greca, a cominciare dall’Inno a Zeus declamato dal Coro dell’*Agamennone* (vv. 160-83), a far assumere a questo aspetto del πάθος, al πάσχειν appunto, un posto di assoluta centralità.

L’Inno a Zeus recita:

Ζεύς, ὅστις ποτ’ ἐστίν, εἰ τόδ’ αὖ
τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ’ ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

οὐδ’ ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας,
παμμάχῳ θράσει βρύων,
οὐδὲ λέξεται πρὶν ὧν
ὃς δ’ ἐπειτ’ ἔφυ, τρια-
κτῆρος οἴχεται τυχών.
Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν,

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶ-
σαντα, τῷ πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος·
καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαμόνων δέ που χάρις βιαίως
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Zeus, chiunque egli sia,
se è questo il nome
con cui gli è caro essere invocato,
così a lui mi rivolgo: a nulla so assimilarlo
pur tutto soppesando, tranne Zeus,
se il vano peso dell'angoscia
veramente si deve gettar via.

Colui che fu grande in precedenza,
rigonfio di audacia bellicosa,
di lui neppure si dirà che un tempo fu;
e quello che venne poi, ha incontrato
chi tre volte lo ha atterrato, ed è scomparso.
Ma chi a Zeus di cuore
leva il canto di vittoria
coglierà pienamente il senno,
a lui che guida i mortali sulla via dell'esser saggi,
avendo posto in vigore la legge:
«si soffre: si impara».
Stilla davanti al cuore invece del sonno
la sofferenza memore di dolori:
anche a chi non vuole arriva la saggezza.
C'è, in qualche modo c'è una benevolenza degli dèi
che occupano con la forza
il banco augusto del comando.
(Medda 2017, I: 252-5)

Come andrebbe interpretata la legge del πάθει μάθος e quale significato attribuirgli?

La questione è tutt'altro che marginale, soprattutto quando si riflette sulle sue possibili conseguenze, ed è probabilmente anche per questo che ha suscitato – e continua a suscitare – vivaci discussioni.

Secondo autorevoli interpreti, tra cui Dörrie e Lloyd-Jones, il πάθει μάθος eschileo non esprimerebbe nessun elemento originario rispetto a quanto espresso da Omero (*Il.* 17, 32) o dal παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω (“solo quando ha sofferto lo stolto impara”) di Esiodo (*Op.* 218), nei quali

la formulazione aveva già trovato una chiara configurazione: l'Inno a Zeus non avrebbe fatto altro che ribadire il riconoscimento della debolezza umana dinanzi al volere degli dèi e, di conseguenza, l'apprendimento ottenuto dal dolore patito non servirebbe che a confermare tale immutabile condizione (Lloyd-Jones 1956, 1962; Dörrie 1956). Si inserisce nel solco di questa impostazione ermeneutica anche la riflessione del Pope, il quale tenta di confutare la lettura che si è soliti assegnare ai verbi φρονεῖν e σωφρονεῖν svincolandoli dalla sfera semantica della saggezza (Pope 1974: 109): il verbo σωφρονεῖν indicherebbe l'atteggiamento di chi apprende che la divinità è più forte rassegnandosi ad essere ridotto all'obbedienza anche contro la propria volontà.

A dire il vero, questa condotta esegetica, che Medda definisce pessimistica, solleva diverse perplessità, non solo perché non renderebbe conto del tono di fiducia dell'invocazione iniziale rivolta a Zeus, "il solo dio che possa liberare la mente dal vano peso dell'angoscia", ma anche perché implica "un'inaccettabile svalutazione del φρονεῖν / σωφρονεῖν come approdo cui il dio indirizza i mortali" (Medda 2017, I: 60). Il φρονεῖν, peraltro, svolge un ruolo decisivo anche nell'analisi condotta da Eduard Fraenkel:

Zeus has established his eternal law, he has shown us the way to understanding; discretion, wisdom. All that matters is that we should learn the hard lesson he wants to teach us: πάθει μάθος. Once we have failed, no sacrifices, no prayers will be of any avail (cf. 68f.); we shall have to pay the full price for our trespasses. It is not happiness, not even forgiveness, that the powerful god who rules by force grants to mortals: at the end of the hard path there is nothing but φρονεῖν. (Fraenkel 1950, II: 113-4)

Che all'interno dell'Inno a Zeus venga prospettata "una via di speranza aperta alle vicende degli uomini" è stato poi ben sottolineato, tra gli altri, anche da Vittorio Citti (1994: 50).

Si palesa peraltro un'ulteriore e inevitabile conseguenza della lettura pessimistica: l'esclusione di qualsivoglia finalità paideutica dalla legge del πάθει μάθος. In tal modo anche la formulazione conclusiva dell'Inno, quella nella quale si attesta l'esistenza di una χάρις divina (vv. 182-3), viene derubricata. Se da una parte infatti, ad esempio con l'esegesi del Pope (1974) che ha trovato anche l'autorevole sostegno di West, si trasforma il finale dell'Inno – e con esso l'intera interpretazione di tutta la parodo – in una domanda angosciante e disperata ("Dov'è la χάρις degli dèi?"), altri interpreti, tra cui Lloyd-Jones e Timpanaro, ne propongono una lettura ironica. In particolare, il primo lo fa negando ogni possibile

sottofondo religioso su cui dovrebbe poggiare la speranza della benevolenza degli dèi, mentre il secondo sottolinea la ribellione e il distacco della poesia eschilea dalla religiosità tradizionale (Timpanaro 1998: 149-50). Va da sé che, nel solco di questa interpretazione, non può esserci alcun destinatario della χάρις attraverso la quale si realizzerebbe la dottrina del πάθει μάθος, visto che, appunto, non esistendo un progetto divino, nessuna funzione paideutica può essere presa in seria considerazione.

Tra gli argomenti più convincenti addotti a favore di questa tesi c'è sicuramente quello proposto da Lloyd-Jones (1956: 62), secondo cui in nessun personaggio dell'*Orestea* si riscontra un processo di apprendimento o un'evoluzione morale interpretabile come esito della legge suprema.

In realtà, a ben guardare, non soltanto ci sono stati autorevoli studiosi che, esprimendo la loro contrarietà alla tesi pessimistica, hanno tentato di individuare tra i diversi possibili destinatari del πάθει μάθος¹ ora Agamennone (Fraenkel 1950, II: 440 e ss.) ora Oreste, Clitemnestra o Egisto (Doods 1973: 59-61; Magris 1981: 40-2), ma c'è anche un'esegesi che da un certo punto di vista è ancor più interessante: quella secondo la quale il destinatario della funzione paideutica della sentenza in oggetto sarebbe l'umanità in generale. Questa tesi è sostenuta tra gli altri da Vincenzo Di Benedetto:

La realizzazione del principio *pathei mathos* nell'*Orestea* non va riportata tanto al personaggio di Agamennone nella tragedia omonima (che pure è implicato; [...]) ma piuttosto a tutto il discorso sul *sōphronein* che il poeta – in un rapporto diretto tra autore e pubblico – porta avanti nella trilogia. (Di Benedetto 1997: 338)²

Camillo Neri specifica inoltre che sarà proprio Eschilo:

A fare del πάθει μάθος una regola di validità universale, stabilita niente meno che dal potere assoluto di Zeus, e a riconoscere in essa una χάρις βίαιος, una sorta di “ricompensa forzosa” degli dèi: l'esperienza del dolore permette di decifrare e capire il passato, e quello che appariva il dubbio privilegio dello stolto si scopre ora condizione comune di tutti gli uomini. (Neri 2009: 282)

Sulla stessa linea interpretativa si collocano anche Enrico Medda quando sottolinea che le formulazioni del Coro si pongono su un piano generale

¹ Per un approfondimento si veda Neri (2009).

² In un primo momento Di Benedetto aveva sposato la linea del Fraenkel secondo la quale era Agamennone il destinatario della rigida disciplina educativa (Di Benedetto 1977, 1978: 136-56).

e descrivono la condizione dell'intera umanità (Medda 2017, I: 61), e Winnington-Ingram il quale sostiene che il destinatario della funzione paideutica è il pubblico (Winnington-Ingram 1983: 143-5).

Occorre evidenziare che queste interpretazioni, sulle quali pure si sviluppa il nostro discorso, si fondano sull'idea che la tragedia attica abbia raggiunto la sua forma compiuta solo con il suo farsi *rappresentazione* nel *théatron*, ossia nel luogo dello sguardo. Sappiamo con certezza, del resto, che i primi poeti, almeno fino a Sofocle, erano anche gli interpreti principali delle loro opere. Afferma Oliver Taplin, cui si deve il merito di aver riportato in primo piano l'importanza della "performance" quando si parla di tragedia:

Great playwrights have been practical men of the theatre, never mere scriptwriters – Aeschylus, Aristophanes, Shakespeare, Molière, Racine, Chekhov, Shaw, Brecht... They have wrought, not just written, plays. They have supervised the rehearsal, directed the movement of their works, overseen their music, choreography, and design, and often have acted themselves. They composed works to be performed before an audience. For them the play is realized, finds its finished state, in the theatre. (Taplin 1978: 1)³

Si badi: il fatto che le tragedie, sin dalle più remote origini, siano state pensate per essere "messe in scena" – aspetto questo troppe volte trascurato – implica che anche la stessa indagine sul πάθει μάθος possa essere affrontata entro un orizzonte di comprensione più adeguato. Potremmo, per esempio, riflettere sul fatto che, nel momento in cui Eschilo decise di scrivere i versi relativi alla suprema legge, il suo pensiero non poteva che essere rivolto ai cittadini della *pólis*, che in massa partecipavano alle celebrazioni in onore di Dioniso: i suoi veri destinatari erano i *theōmenoi* – coloro che oggi chiamiamo spettatori – e dunque, da un punto di vista simbolico, l'umanità nel suo insieme. Di conseguenza, possiamo affermare che non soltanto la sentenza in oggetto si elevò a principio universale, ma anche che la circostanza che nessun personaggio dell'*Oresteia* sia stato protagonista di qualsivoglia apprendimento o evoluzione non si dimostra argomento sufficiente per confutare la funzione paideutica del πάθει μάθος, anzi ne rafforza finanche il fondamento nella sua manifestazione.

Non è affatto necessario, infatti, che gli stessi eroi tragici incarnino gli *effetti* di ciò che il poeta tragico voleva portare a *rappresentazione*, poiché nel luogo dello sguardo (θέατρον), si mostra quel continuo intersecarsi

³ Si veda anche Taplin (1977).

tra detto e non detto, tra nascosto e disvelato. In questo continuo gioco di luci e ombre lo spettatore rivede sé stesso nella *scena*, partecipa agli eventi tragici pur rimanendone distaccato e, così facendo, coglie e intuisce quell'*oltre* che si nasconde tra le pieghe della trama, ciò che vive nel *sottotesto*. Quest'*oltre* appare tramite le *azioni* compiute dall'ὑποκριτής mediante le quali si rende presente sulla scena l'eroe tragico: la tragedia offre così "alla vista sulla scena personaggi ed eventi che rivestono, nell'attualità dello spettacolo, tutti gli aspetti dell'esistenza reale" (Vernant, Vidal-Naquet 1991: 9). Ora l'eroe si rende presente, un essere-là, gettato nel *theatron*, come un personaggio situato in scena ma che, al tempo stesso, appartenendo all'altrove, a un invisibile aldilà, appartiene a un mondo che non esiste più. Come osservano acutamente Vernant e Vidal-Naquet, siamo così dinanzi alla presenza di un'assenza: "La 'presenza' che l'attore incarna a teatro è quindi sempre il segno o la maschera di una *assenza* alla realtà quotidiana del pubblico" (Vernant, Vidal-Naquet 1991: 9). Del resto, non può che intersecarsi nella fenditura di questa riflessione ogni possibile discorso sul tema della *catarsi*, su cui, per ovvi motivi, non possiamo addentrarci⁴.

Solo per fare alcuni esempi, tra i tanti, capaci di avvalorare quanto stiamo cercando di sostenere, basti pensare che non vediamo Eteocle diventare più saggio, anzi, lo vediamo soccombere nella lotta fratricida con Polinice; al tempo stesso, tuttavia, il dramma ce lo mostra mentre, pur sapendo di non poter sfuggire al destino che gli è stato assegnato, non rinuncia neanche per un solo istante ad adempiere, "da quell'uomo libero ch'egli è, al suo dovere" (Pohlenz 1962: 49). Non è importante capire se, attraverso la sofferenza, Eteocle abbia raggiunto un qualche livello di maggiore saggezza, quanto il fatto che lo spettatore, attraverso le *azioni drammatiche* da lui compiute, possa *guardare* "il primo eroe tragico, nel quale si pone un contrasto consapevole, che la volontà – la sua volontà di uomo – decide" (Cantarella 1967: 248-9). Allo stesso modo, non vediamo Oreste o Edipo salvarsi perché diventati più *saggi*; anzi, giungono alla salvezza soltanto perché difesi da Atena il primo e dagli dèi, che riconoscono il valore della sua tragica esistenza, il secondo. Eppure, sentiamo tutta la sofferenza di Oreste quando, costretto a prendere la decisione tragica,

⁴ Per un approfondimento sulle diverse letture e interpretazioni del termine *katharsis* si veda Ugolini (2012). Per un tentativo di sintesi tra le varie posizioni si veda Vona (2024). Sul tema delle emozioni provate dal pubblico dinanzi alle rappresentazioni tragiche è di recente fiorita una vasta bibliografia. Per un approfondimento si vedano, tra altri, LaCourse Munteanu (2012); De Bakker *et al.* (2022); Gołąb (2023); Konstan (2019); Cairns (2017).

emette il suo urlo lacerato: τί δράσω (“cosa devo fare?”) (v. 899)⁵. Vediamo Edipo precipitare, con il suo essere così profondamente “assetato di verità” (Untersteiner 1974: 162), nella corsa tragica verso lo *gnōthi sautón*: quella ricerca ossessiva che definisce la sua individualità, come fosse una sua personale predisposizione spirituale, già evidente fin dall’antefatto della vicenda⁶. Anche in questi casi lo spettatore scopre di potersi riconoscere in quegli eroi che, fino a poco tempo prima, rappresentavano il simbolo di una condotta quasi prestabilita, e si rende anche conto, al tempo stesso, *tragicamente*, dei conflitti esistenziali che caratterizzano il suo esistere: l’eroe è divenuto un problema perché ora è la stessa esistenza che viene percepita come problematica. Infine, per avvicinarci al teatro moderno, Shakespeare, con il *Macbeth*, non ha dovuto dare vita a un personaggio che mostra il suo pentimento per far capire allo spettatore che la smania omicida del potere sia una pulsione autodistruttiva.

Anche nel nostro caso specifico, quello dell’*Agamennone*, dunque, il fatto che la tragedia non mostri l’eroe che sulla scena raggiunge una sua evoluzione morale, spirituale o esistenziale non esclude affatto che lo spettatore, tramite il *rivedere* sé stesso nello specchio della “messa in scena”, possa sentire tutta la forza del detto “soffrendo s’apprende”. E anzi, come suggerisce Camillo Neri, proprio l’affermazione di Lloyd-Jones secondo la quale gli eroi tragici della trilogia eschilea “are simply killed” (Lloyd-Jones 1956: 62) viene ampiamente oltrepassata, visto che lo snodo centrale della questione è esattamente l’opposto: “questa mancata ‘assicurazione sul futuro’”, questa “riottosità a immunizzare per sempre dal male”, dimostra che la legge “non è un vaccino che impedisce di contrarre future malattie o di affrontare il futuro in modo da non farsene colpire”, né un φρονεῖν capace di eliminare per sempre il dolore “e neppure la lezione che il ‘bambino scottato’ porta con sé a futura memoria”, quanto “un’esperienza rigorosamente personale, che riguarda il doloroso riconoscimento del senso del passato, la sofferente comprensione della catena degli eventi, e non può essere replicata per altri, trasformando in consigli o parole lo stadio del dolore” (Neri 2009: 281). Questa idea secondo la quale la funzione del πάθει μάθος chiama inevitabilmente in causa l’esperienza personale, l’azione individuale, trova la sua legittimità in almeno

⁵ Sul punto imprescindibile è Snell (1969).

⁶ In merito all’importanza che l’antefatto assume in questa tragedia occorre ricordare la definizione che ne diede Schiller (Lettera a Goethe del 2 ottobre 1797), il quale, intuendo la felice idea di Sofocle di porre i delitti di Edipo proprio nell’antefatto, la definì un’*analisi tragica*.

due motivi: il primo perché, come abbiamo appena visto, quel che conta non è tanto quello che accade agli eroi tragici ma, attraverso le *azioni* che essi compiono nel dispiegarsi della trama, quello che *catarticamente* vive la comunità teatrale che si riunisce per *guardare* il *nuovo* rito dionisiaco drammatizzato (per questo quando parliamo di comunità teatrale non possiamo intendere solo quella dei θεῶμενοι ma anche degli stessi ὑποκριταί i quali, dando corpo e voce agli eroi che ora per la prima volta si rendono oggetti della visione, sono al tempo stesso attori e spettatori dell'evento tragico); il secondo perché ogni attività paideutica ha senso solo se c'è un *mathētēs*, un allievo, un discepolo.

2. *Ανάγκη e ἐλευθερία*

La messa in gioco dell'*azione individuale*, soprattutto nel contesto della tragedia greca, ci obbliga a interrogarci sul suo stesso perimetro. Del resto, risulta estremamente problematico sviluppare adeguatamente un discorso intorno al πάθει μάθος senza prendere in considerazione il rapporto tra ἀνάγκη e ἐλευθερία, e dunque senza confrontarsi con l'annosa e irrisolta questione con cui si sono misurati filosofi, filologi, storici dell'arte e del teatro: possiamo definire la tragedia attica come *Schicksalstragödie*? Non sarà casuale se, come ha acutamente osservato Enrico Medda, proprio il dibattito critico che si è sviluppato intorno all'Inno a Zeus "è largamente dominato dalla controversia relativa alla natura libera o condizionata della scelta di Agamennone, con ripercussioni di ampia portata sull'interpretazione del *personaggio* e dell'*intera tragedia greca*" (Medda 2017, I: p. 63).

Non si pretende certamente di redimere la questione in questa sede. Ci limiteremo piuttosto a mettere in evidenza alcune tra le più autorevoli posizioni, con la considerazione che, se si vuole attribuire al πάθει μάθος una funzione pedagogica – e sottolineare che tale funzione abbia trovato la sua prima, palese attestazione a partire da Eschilo – è necessario che, almeno in parte, le azioni compiute dagli eroi tragici possano essere intese come azioni libere e dunque portatrici di inevitabili conseguenze.

Per quanto riguarda in particolare il personaggio di Agamennone, alcuni interpreti, tra cui J.D. Denniston e D.L. Page (1957: XXIII e ss.), sottolineano che egli non ebbe alcuna colpa nel sacrificio della figlia Ifigenia in quanto *costretto* dalle circostanze della guerra. Più in generale, oltre ai già citati Lloyd-Jones e Timpanaro, anche River e Finglass tendono a negare la libertà d'azione dell'eroe tragico. Il primo mette in evidenza

l'influenza di forze sovraumane che operano nella tragedia e il cui intervento contribuisce in modo decisivo alla sua dimensione tragica. Secondo Rivier infatti è la necessità, in quanto *anánkē* imposta dagli dèi, a determinare le decisioni degli eroi e, di conseguenza, lo sviluppo della trama (Rivier 1968)⁷. Il secondo osserva che, anche laddove non appare alcun dio a rivendicare la responsabilità, gli eventi tragici rendono evidente il disegno divino che sta al loro fondo (Finglass 2018).

Va da sé che questa condotta esegetica si mostra perfettamente in linea con la lettura pessimistica del πάθει μάθος.

Altri interpreti, al contrario, hanno sostenuto con determinazione la libertà di azione dell'eroe tragico. Guido Paduano sottolinea che definire la tragedia greca come *Schicksalstragödie* sia stato il risultato di un grosso equivoco: la contrapposizione tra l'idea del mondo antico, visto come il tempo della necessità, e l'idea del mondo moderno, visto come il luogo della libertà, ha certamente trovato in Goethe uno tra i suoi più autorevoli teorici (Paduano 2020: 16)⁸. Nemmeno dovrebbe stupire l'importanza che viene attribuita alla libertà umana da parte di Sartre secondo il quale “la grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. Œdipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté” (Sartre 1973: 19). Tra altri autori che sostengono la libertà dell'eroe tragico vanno certamente annoverati, tra gli altri, anche il Croiset (1931: 101 e ss.) e il Petersen (1915: 173 e ss.). Contrario all'idea che la tragedia greca sia governata dal fato è anche Max Pohlenz, il quale afferma lapidario nella sua opera *L'Uomo greco*: “A quanto pare non si riesce a sradicare dai moderni l'idea che la tragedia greca sia una ‘tragedia del fato’” (Pohlenz 1962: 45). Va precisato tuttavia che questa affermazione va inserita dentro un quadro più complesso e articolato. Il Pohlenz tornerà infatti sulla questione sia nell'opera *La tragedia greca*, (Pohlenz 1961, I: 244 e ss.) sia nell'opera *La Libertà greca*, dove, pur confermando che l'errata interpretazione attraverso la quale si intende la tragedia greca come “una tragedia del destino, nella quale gli uomini vengono guidati come marionette da una mano invisibile, non cesserà, presumibilmente, finché ci saranno dilettanti che parlano di letteratura greca fondandosi su nozioni da liceali”, metterà in primo piano il

⁷ In questa direzione, tra altri, anche Lebeck (1971).

⁸ Per il richiamo si veda (Goethe 1989: 291). Il Paduano tenta di mettere a fuoco la libera volontà dell'eroe tragico anche in altre opere (Paduano 2005) e in particolar modo attraverso l'approfondimento del personaggio di Edipo (Paduano 1994, 2019).

tema della lotta e del conflitto dell'uomo tragico contro il destino che lo minaccia dall'esterno e intende sovrastarlo (Pohlenz 1963: 72). Certamente è probabile che egli ne esca fisicamente annientato,

ma ciò non significa ch'egli sia preda inerme di potenze estranee: nel suo intimo possiede qualcosa da opporre ad esse. È sorte dell'uomo ch'egli debba ad ogni istante essere pronto: non può farci nulla. Ma in suo potere è invece come sopportare tale dolore. Ciò che importa è questo atteggiamento interiore, che può aiutarlo a salvare, anche nella rovina materiale, la sua parte migliore, la sua persona, il suo io. Proprio questo ci fa provare la tragedia con un'efficacia intensissima. (Pohlenz 1963: 72)

Sembra profilarsi da questo punto di vista un aspetto che occorre attenzionare e che assume un certo rilievo per il discorso che stiamo sviluppando: l'accettazione di una "controversa coesistenza"⁹. Dovremmo sempre considerare infatti, come già ampiamente dimostrato da Schiller, Schelling e Schlegel, che il nucleo originario e la molla principale di ogni dramma consiste proprio nel conflitto tra necessità (ἀνάγκη) e libertà (ἐλευθερία). Vale peraltro la pena di ricordare la formula di Kierkegaard, ruvida ma essenziale, secondo la quale, la tragedia è una "cosa di mezzo tra l'agire e il patire" (Kierkegaard 1997, II: 25). Albin Lesky ci parla di una "doppia motivazione" che in un certo senso influenzerebbe la condotta dell'eroe: da una parte l'impulso oggettivo della divinità e dall'altra la spinta interiore. Entrambi gli aspetti sono legati indissolubilmente in modo tale che l'eroe si appropria della necessità e, facendola pienamente sua, la sottopone contestualmente al suo volere (Lesky 1961)¹⁰. Seguono questa direzione, oltre al Dodds (1960), anche J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet (1976: 29-63): il Vernant, in particolare, sottolinea come l'agente tragico sia "combattuto fra due direzioni contrarie: ora *aitios*, causa responsabile dei suoi atti in quanto esprimono il suo carattere di uomo; ora semplice fantoccio nelle mani degli dèi, vittima di un destino che può attaccarsi a lui come un *daimōn*" (Vernant, Vidal-Naquet 1976: 61).

Le moderne categorie di "necessità" e "libertà", filosoficamente intese come principi assoluti che si escludono a vicenda, appaiono, in tal senso, palesemente inadeguate. Anche per quanto concerne la stessa analisi

⁹ Non c'è dubbio che la considerazione della tragedia attica come *Schicksalstragödie* rimane una questione spinosa e tuttora dibattuta. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Battezzato (2019a).

¹⁰ Il Lesky ritorna sulla questione con lo scritto *Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus* (1966). In particolare, sull'*Agamennone* si vedano le pagine 81-2.

specifica del personaggio di Agamennone, se è vero che alcuni interpreti si sono particolarmente soffermati sulla volontarietà della sua azione criminosa (Dodds 1960: 19-31) o sulla sua spasmodica ricerca di gloria eroica (Peradotto 2007: 211-44), è altrettanto vero che altri, tra cui Martha C. Nussbaum (2001: 32-50) ed Enrico Medda (2017, I: 64 e ss.), hanno messo in luce il complesso intreccio tra responsabilità individuale e costrizioni esterne. La prima sostiene che la situazione di Agamennone non si può penetrare fino in fondo se non si esce dall'opposizione tra scelta e necessità, poiché l'eroe ha certamente la possibilità di decidere, ma tra due mali; il secondo, da parte sua, riconosce l'inevitabile presenza di forti condizionamenti esterni e, al contempo, mette a fuoco la completa adesione di Agamennone alla prospettiva del sacrificio e la sua lucida determinazione nel compiere l'uccisione della figlia. È lo stesso Coro dell'*Agamennone*, del resto, a presentare la vicenda richiamandosi

a una rappresentazione dell'agire umano che ancora conserva traccia dell'antica concezione della doppia motivazione e della "overdetermination", per cui le decisioni possono essere presentate al tempo stesso come frutto di un impulso esterno di origine divina e come prodotto di un processo interiore dell'uomo, che arriva infine a scegliere l'alternativa che coincide con il volere degli dèi. (Medda 2017, I: 67)

Pure, la stessa idea di "doppia motivazione" si configurerà nella tragedia greca in maniera del tutto diversa rispetto al mondo epico, diversità che trova la sua origine proprio nella specificità dell'arte drammatica. Nel mondo omerico infatti l'intervento degli dèi era diretto e invasivo; nella tragedia invece le influenze degli dèi erano più sfumate, spesso oggetto di presentimenti e velate nell'indeterminatezza. Potrebbe apparire perfino superfluo ribadire il fatto che la dimensione del divino, e con essa tutti gli ulteriori aspetti connessi quali l'importanza degli ordini oracolari, il tema delle libagioni o il rapporto con lo spirito dei defunti, verrà sempre più collocata sullo sfondo nel corso dell'evoluzione della poesia tragica. Basti pensare, per esempio, come afferma tra gli altri il Lesky, al processo di "secolarizzazione della tragedia, legata al culto, quale si ha in Euripide, persino nei drammi in cui gli dèi calcano la scena" (1969, I: 378)¹¹. Per quanto concerne l'importanza degli ordini impartiti dalle divinità attraverso gli oracoli, inoltre, è opportuno ricordare che se l'Oreste delle *Coeefore* aveva chiesto all'oracolo se dovesse uccidere o meno la madre,

¹¹ Di diverso avviso Lefkowitz (2016), il quale contesta l'idea che in Euripide gli dèi siano irrilevanti o addirittura assenti.

l'Oreste dell'*Elettra* di Sofocle si limiterà a chiedere solo *come* doveva ucciderla, e questo perché evidentemente la decisione era stata già presa in autonomia. Una circostanza, certamente non casuale, che da questo punto di vista dovrebbe far riflettere consiste nel fatto che nell'opera sofoclea non soltanto il Coro ma neanche la stessa Elettra erano a conoscenza del responso oracolare. Per quanto concerne infine il rapporto con i defunti, va segnalato che mentre nell'opera eschilea l'aiuto che il defunto Agamennone poteva dare appariva quasi irrinunciabile, e per questo sin dall'inizio del dramma veniva continuamente invocato ora da Oreste (vv. 4-5), ora da Elettra (v. 88), ora dal Coro (v. 106), nell'*Elettra* di Sofocle questo rapporto viene completamente a mancare. Peraltro, mentre nell'opera eschilea tutta la prima parte della tragedia si svolge proprio vicino alla tomba la quale, imponente, si innalza minacciosa accanto alla reggia, in Sofocle il sepolcro non si vede, è fuori scena e non può minimamente influenzare l'ambiente circostante vista appunto la sua *non-presenza*. Se ancora in Eschilo il morto incombe sulla scena, "esige la vendetta e vi partecipa" e se "le vecchie idee della legge del sangue" sono ancora importanti, "per quanto già in contrasto con altre idee che condannavano come un delitto l'omicidio", tutto questo in Sofocle è ormai assolutamente estraneo (Perrotta 1935: 320). Il defunto non è più: è soltanto terra e nulla; spetta ai *vivi*, vendicando l'assassinio con assassinio, rimettere ordine tra i mortali.

Anche da questo punto di vista, dunque, pur nel continuo intersecarsi tra ἀνάγκη e ἐλευθερία, nel corso dell'evoluzione della tragedia andranno assumendo un'importanza sempre crescente le scelte e le azioni degli eroi, i quali, proprio per questo, sprofonderanno in una solitudine sempre più radicale¹². Le tragedie greche si configureranno così come *rappresentazione* di quel conflitto che costituirà il loro stesso fondamento: da una parte il destinale che sembra rimanere appannaggio del volere degli dèi e che tende ancora ad imporre le condotte prestabilite del sostanziale etico e, dall'altra, l'apertura della possibilità per l'eroe tragico di essere libero e dunque al tempo stesso condannato a scegliere e agire. Proprio nella fenditura di questa tensione il πάθος subirà una torsione attraverso la quale potrà svolgere la sua particolare funzione paideutica, quella del πάθει μάθος per l'appunto: soffrendo si apprende.

¹² Questo aspetto raggiunge una chiara maturazione soprattutto con le tragedie sofoclee (Hölsle 1983: 142; Reinhardt 1989: 12 e ss.; Lesky 1969, I: 379 e ss.; Fraenkel 1977; Di Benedetto 1983).

Con il presente lavoro, dunque, si intende mettere in luce il fatto che non soltanto l'*Agamennone*, ma tutta la tragedia greca simboleggia il luogo dove tale possibilità assume la sua prima manifestazione: saranno infatti gli eroi tragici a dimostrare, nel *gioco* della “messa in scena”, che la legge del πάθει μάθος affonda le sue radici nell’inevitabile intersecarsi tra subire (παθεῖν) e agire (δρᾶν). Il merito di aver risvegliato l’attenzione su quest’ultimo aspetto va certamente dato a Bruno Snell (1963: 141-65; 1969) il quale, seguendo la prospettiva teorica hegeliana, “rivendicava alla tragedia, e a Eschilo in particolare, la scoperta dell’autonomia decisionale dell’uomo che per la prima volta viene posto di fronte alla necessità di agire e deve assumersi la piena responsabilità delle proprie scelte” (Medda 2017: 63). Il discorso di Snell, infatti, si struttura proprio intorno all’indagine del termine δρᾶν: quel verbo che richiama prevalentemente l’idea di “iniziare qualcosa”, di “decidersi” in vista di un atto:

In quanto δρᾶν rappresenta la più forte attività fra tutti i verbi greci che significano il fare, esso è anche propriamente l’opposto di πάσχειν. Δρᾶν indica sempre l’intraprendere, il decidere da sé stessi il proprio destino. Di contro, πάσχειν è il soffrire sotto questo destino, conseguenza e punizione del δρᾶν. (Snell 1969: 17)

Così il problema della colpa e della giustizia trova nel δρᾶν, proprio perché abbraccia l’azione a partire dal punto in cui propriamente sorge l’alternativa, la scintilla scatenante. Quando parliamo di azione, dunque, non parliamo solamente di un movimento esteriore, perché l’azione a cui ci si deve riferire quando si parla di *theatron* non va intesa solo come azione materiale, come azione fisica, ma anche e soprattutto come un agire nella volontà, nella coscienza, come quella attività interpretante che si rende indispensabile per la realizzazione della propria personalità (Cantarella 1963: 46 e ss.).

Non è del resto casuale che, tra i tre verbi con cui i greci intendevano esprimere il senso del *fare* – ossia ποιεῖν, πράττειν e, appunto, δρᾶν – proprio quest’ultimo sia stato associato al “fatto drammatico”, all’“evento” del *theatron*.

3. Tra subire (παθεῖν) e agire (δρᾶν). Lo sguardo verso il dopo

Nella visione evolutiva snelliana, se ancora nell’epos “vige soltanto la necessità, alla quale si adatta il soggetto, cosicché non può subentrare un

conflitto tra soggetto e oggetto, tra libertà e necessità” (Snell 1969: 34)¹³, già nella lirica si palesa, timidamente, una prima idea di conflitto, seppur ancora tutto risolto nel ripiegamento in sé. Il sentimento individuale non è più come in Omero la conseguenza di un ripetuto intervento degli dèi, ma scaturisce dall’avvicinarsi delle cose attuantesi per forza interiore (Snell 1963: 110). Purtroppo, ancora nei lirici primitivi, pensiamo per esempio a Saffo, Archiloco, Anacreonte, non è del tutto chiaro che l’azione umana è attività dell’individuo, perché la consapevolezza del sentire individuale porta ancora con sé un sentimento di impotenza: il lirico, pur sentendo su di sé tutto il peso dei suoi contrasti interiori, tende a ripiegarsi in se stesso, senza essere in grado di lottare contro una necessità ostile, poiché “il campo della volontà e dell’azione non si è ancora dischiuso” (Snell 1963: 119). Solo con il verbo δρᾶν, penetrando nel profondo senso dello scegliere, dell’agire, si compie l’ultimo, definitivo passaggio verso un’idea di azione che può essere colta e compresa esclusivamente attraverso l’ausilio di termini come, decisione, personalità umana, interiorizzazione e soprattutto conflitto interiore: così si entra nel dominio dell’arte drammatica. Solo con la tragedia “l’uomo, mentre acquista coscienza della propria libertà, assume il peso della responsabilità personale di fronte all’azione” (Snell 1963: 176-7)¹⁴. Peraltro, come sottolineato bene dallo Chantraine nel suo *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, non è affatto casuale che solo nel dialetto attico il verbo

¹³ Cantarella sottolinea che l’eroe epico era in piena armonia con la vita del suo tempo. Egli era guidato dalla morale eroica e, di conseguenza, non aveva bisogno di una *coscienza etica*. La sua *morale* era oggettiva, semplice, naturale, non conflittuale e la sua psicologia è semplice, lineare, cristallina (Cantarella 1936: 7). Anche secondo il Pohlenz in Omero sono certamente presenti una grande quantità “di espressioni per le singole funzioni psichiche, ma la coscienza della unitarietà della vita spirituale e dell’io sembra ancora mancare” (Cantarella 1962: 14). Sull’importanza circa il bisogno dell’oggettività coercitiva della dimensione divina per l’uomo omerico si vedano, tra gli altri, Untersteiner (1974: 54-5) e Otto (1955: 227 e ss.). Occorre precisare che sul punto la discussione rimane spinosa. La stessa lettura in senso evolutiva di Bruno Snell, che esclude nettamente la possibilità di riconoscere qualsivoglia elemento di libero arbitrio agli eroi omerici assegnando questa prerogativa solo agli eroi tragici, è stata oggetto di vivaci critiche: tra gli ultimi lavori che vanno in questa direzione va certamente segnalato il testo di Abogast Schmitt (1990), quello di Cairns (1993), nonché quello più recente, anche se forse con un tono critico un po’ eccessivo, di Efstratios Sarischoulis (2008). Nella stessa direzione Luigi Battezzato (2019b). Sul punto risulta interessante anche notare, ad esempio, che Vittorio Hölsle afferma che già tra l’*Illiade* e l’*Odissea* si possono cogliere chiari elementi del passaggio da una dimensione puramente oggettiva ad una soggettiva (Hölsle 1983: 31 e ss.).

¹⁴ Di diverso avviso, tra gli altri, Cairns (1993) il quale, a differenza di Snell, evidenzia che già in Omero appare qualcosa di avvicinabile alla nostra idea di coscienza.

è inteso “avec la spécification de la responsabilité prise plutôt que celle de la réalisation d’un acte, souvent opposé a πάσχω (cf. Esch. Eu. 868, etc.), ou employé dans des formules où la responsabilité de l’agent est mise en accent, cf. ὁ δράσας” (Chantraine 1999: 297)¹⁵. Si potrebbe anche dire, usando le parole del Cantarella, che attorno alla metà del VI secolo si sviluppa e si illumina uno spirito di riflessione, un’ansia di ricerca, e questa nuova linfa “esplode in una mirabile pienezza di vita ed investe tutte le manifestazioni dello spirito ellenico. Si ha l’impressione che l’uomo prenda coscienza di sé stesso e che, attraverso questa coscienza nuova, interpreti con altri occhi tutti gli aspetti della vita” (Cantarella 1936: 36).

Pur inserita in un’indagine filosofica sull’idea di interiorità ben più ampia e articolata, è particolarmente acuta, sul punto, la riflessione di Antonio Manfreda, il quale, pur sottolineando che la natura dell’agire dell’eroe tragico, il δράν, comporta sempre anche l’oblio, la smemoratezza dell’essenziale, evidenzia che “se l’esito è la catastrofe dell’individuo, sempre l’agire umano occasiona l’irruzione del caos rovinoso – ne è l’iniziale scintilla” (Manfreda 2021: 73). In tal senso la ὕβρις rappresenta l’occasionale scatenarsi dell’aorgico: “dice” l’aorgico solo in parte; l’agire, inteso come principio, “scintilla” del δράμα, nel suo darsi, è oblio dei propri limiti e si rivela intrinsecamente ingiusto. Si innesca così l’inarrestabile, necessario concatenarsi degli eventi, il loro “precipitare” come destino. E tuttavia, se è vero che la ὕβρις “è stata sopravvalutata dagli interpreti”, poiché risulta essere “solo ciò che attiva, scatena il caotico” (Manfreda 2021: 84), è altrettanto vero che l’eroe, posto di fronte a un conflitto interiore che l’obbligo di scegliere gli impone, può divenire creatore di concentrati di senso e nuove forme del sapere. I conflitti interiori suscitano angoscia ma, al tempo stesso, consentono di afferrare il proprio io interiore. Nascendo da una situazione conflittuale l’*agire* dell’ὑποκριτής dà vita ad una nuova figura, quella dell’eroe tragico, il quale, a tratti, sembra potersi smarcare dall’essere un ingranaggio passivo e inconsapevolmente costretto ad obbedire all’*anánkē* imposta dagli dèi, per contribuire, seppur parzialmente, al dispiegarsi del proprio destino. Di conseguenza, nel perimetro di questa riflessione sul δράν, proprio l’*azione* individuale apre alla possibilità che la legge del πάθει μάθος – e dunque il significato profondo del concetto di πάθος che si radica nella sua essenza – possa essere intesa non soltanto come un ricevere passivo, ma anche come un *agire*, pensabile sia come una delle cause dello scatenarsi del destinale, sia come “il modo in cui si

¹⁵ Così anche, tra altri, Untersteiner (1974: 40 e ss.) e Porzig (1926: 156 e ss.).

reagisce al dolore”: dopo che l’informe e caotico destinale ha iniziato a produrre i suoi effetti, i suoi πάθη, ciò che entra in gioco è la *modalità* con cui l’eroe tragico li accoglie, li “amministra”. Nel momento stesso in cui l’essere umano si interroga sul senso del dolore, non si limita a soccombere dinanzi alla dittatura dell’*anánkē*, come pure in parte avviene, ma, proprio per il fatto che prima di precipitare nella rovina partecipa alla lotta, assume su di sé il peso dei conflitti interiori e delle scelte, interpreta e agisce, soffre e si rallegra, pensa, si stupisce e poi ripiomba nell’errore, egli si rende il protagonista di un’apertura nella quale si palesa l’idea della libertà di agire. Il dolore viene così *agito*, posseduto, e in tal modo consente nuove *visioni*, nuove conoscenze. Proprio perché dopo il patimento arriva la *sophrosynē*, allora gli effetti del destinale riaprono lo spazio per nuove e più consapevoli azioni: l’eroe tragico e, tramite lui, nello specchio della messa in scena – θέατρον, appunto – il pubblico, interrogandosi sul senso dei propri agiti e della propria sofferenza, cessa di esserne mero oggetto passivo – un πάσχων, appunto, “colui che patisce” – per divenire ὁ δρῶν, “colui che agisce”, “curatore” del proprio πάθος. Il dolore, da realtà subita, viene allora interiorizzato, compreso in senso pieno, configurandosi al tempo stesso, pur con la sua potenza lacerante, come veicolo di rivelazione: dilania sì, ma consente anche di vedere con uno sguardo nuovo. Osserva acutamente Vincenzo Di Benedetto che non è vero che il tragico “consista nel non sapere, nell’essere vittima di una ignoranza che schiaccia il soggetto (o nell’essere irretiti in un ambiguo trasmutare dei sensi). Il tragico consiste nel sapere, nel rendersi conto della sofferenza e del lutto” (Di Benedetto 1999: 9). Il messaggio che i poeti tragici ci hanno trasmesso “si potrebbe enunciare nelle parole: ‘soffrire e conoscere’, oppure, con una formulazione che – forse indebitamente – lascia intravedere una possibilità di riscatto, un non appagante riscatto: ‘soffrire e però essere consapevoli della propria sofferenza’” (Di Benedetto 1999: 9). Ecco perché al δρᾶν, ossia al decidere del proprio destino, si contrappone πάσχειν, il soffrire sotto il peso di questo destino. Epperò i due termini non sono opposti “nel senso che a un uomo spetti il δρᾶν, all’altro il πάσχειν, e che dunque vi si indichi la differenza tra nature attive e passive”: con essi piuttosto si preannuncia il binomio azione e reazione dove il μάθος va inteso come conseguenza e punizione del δρᾶν (Snell 1969: 17). Si palesa così l’insufficienza del solo termine πάσχειν per cogliere la specificità dell’*azione drammatica*: si patisce un destino, una decisione che si cala dall’esterno, l’esito di un rituale, ma l’*arte drammatica*, che ha visto nella tragedia attica la sua epifania, consiste nel fatto che l’agire e le conseguenze che ne derivano non possono più essere considerati solo

come una concatenazione di fatti determinati dal volere degli dèi o dalla causalità, ma vanno intese anche come il risultato di una scelta, di una decisione. La suprema legge del πάθει μάθος subisce così una torsione: ora l'antichissimo detto δράσαντα παθεῖν, "chi ha agito, patisca" (*Coef.* v. 313) è tutto calato nella dimensione individuale; il pensiero "chiunque decide s'attenda dolore" "va in primo luogo penetrato nel valore della parola δράω. Questa nell'Attica, come ha dimostrato Snell [...], rappresenta il dissidio in cui viene a trovarsi l'uomo che deve agire" (Untersteiner 2002: 254).

Nel solco di questa prospettiva appare difficile negare che la sentenza del πάθει μάθος debba essere intesa come χάρις degli dèi indirizzata alla realizzazione di un beneficio, seppur attraverso un'esperienza molto dura. Da questo punto di vista, allora, la vera novità introdotta da Eschilo – novità che ben si inserisce nella più ampia portata rivoluzionaria che la tragedia greca segna rispetto alla narrazione mitica (già Aristotele, nella sua celebre definizione di tragedia "δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας" (*Poet.* 1449b 24-8), aveva sottolineato che la specificità della stessa consisteva nel suo essere azione e non narrazione) – è che Zeus, nel momento in cui impone la sofferenza, bilancia questo aspetto negativo offrendo agli uomini la possibilità di avvicinarsi alla σωφροσύνη.

Nel momento in cui il πάθος viene messo a fuoco sul tracciato del πάθει μάθος, emerge che non c'è solo la sofferenza patita, ma si apre a qualcosa d'altro: infatti, chiamare in causa "l'apprendere" vuol dire al tempo stesso chiedersi cosa ne facciamo di ciò che abbiamo appreso. A cosa servirebbe del resto questo apprendimento se non ci fosse uno sguardo verso la vita che ha da venire?

Le interpretazioni pessimistiche del πάθει μάθος non prendono in considerazione questi aspetti e tendono a rivolgere la propria attenzione, per così dire, al passato: ad azioni sbagliate che necessitano della punizione degli dèi per essere giustificate, quando tale punizione non viene addirittura interpretata *semplicemente* come l'insensata volontà della cieca tirannia divina. Ma il πάθει μάθος non può concludersi in una legge punitiva; non chiama in gioco solo un destinale informe e caotico che condanna e inchioda passivamente a una sofferenza. Non può esserci, per usare un'immagine poetica, solo una suggestione *lunare*, altrimenti il detto avrebbe sentenziato: "soffrendo si viene puniti". Invece, la suprema legge vuol dirci qualcosa in più: ci conduce sul terreno – per usare ancora una suggestione poetica – di una prospettiva *solare*, capace cioè di aprirci verso un orizzonte futuro. Se soffrendo si apprende, se la sofferenza svolge anche una funzione che, in questo senso, possiamo definire

pedagogica, allora deve esserci uno sguardo rivolto al *domani*; se la sofferenza si erige per noi a rigida scuola di vita, se il dolore si innalza a severo educatore, allora vuol dire che, attraverso l'apprendimento che ne consegue, l'uomo può immettersi nel cammino della *saggezza*.

Leggendo la suprema legge del πάθει μάθος dalla prospettiva proposta, emerge una concezione che, superando qualsivoglia ideale fondato su un banale e ingenuo ottimismo incapace di scorgere gli abissi dell'essere, non intende chiudere gli occhi dinanzi all'ostilità della natura per ogni ideale umano, ma lascia aperta la possibilità che "l'intimo e libero essere dell'uomo crea per forza propria ciò che conferisce senso e contenuto alla vita, e che mai quell'essere potrebbe raggiungere il suo pieno sviluppo, se gli venisse offerto da fuori, da una natura dispensatrice di felicità, ciò che deve sorgere dentro la sua anima" (Steiner 2023: 91).

Bibliografia

Aristotele, *Poetica*, tr. it. D. Lanza, Milano, Bur, 2008.

Battezzato, L., *Oreste nelle Coefore: La doppia motivazione da Omero a Eschilo*, "Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi", a cura di G. Cavallo e S.M. Medaglia, Accademia Nazionale dei Lincei (Suppl. 32 *Bollettino dei Classici*), Roma, Bardi Edizioni, 2019a, pp. 163-88.

Battezzato, L., *Leggere la mente degli Eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2019b.

Cairns, D.L., *Aidōs. The psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Cairns, D.L., *Horror, Pity and the visual in ancient Greek aesthetics*, in *Emotions in the classical world. Method, approaches, and directions*, eds. D.L. Cairns, D. Nelis, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2017, pp. 53-77.

Cantarella, R., *Alcune considerazioni sul teatro greco*, "Dioniso. Trimestrale di studi sul teatro antico", n. 1/2 (1963), pp. 46-62.

Cantarella, R., *I primordi della tragedia greca*, Salerno, Linotipografia M. Spadafora, 1936.

Cantarella, R., *La Letteratura greca classica*, Firenze, Sansoni, 1967.

Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

Citti, V., *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, Hakkert Editore, 1994.

Croiset, M., *Œdipe Roi de Sophocle*, Paris, Mellottée, 1931.

De Bakker, M., Van den Berg, B., Klooster, J., *Emotions and narratives in ancient literature and beyond. Studies in honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston, Brill, 2022.

- Denniston, J.D., Page, D., *Aeschylus, Agamemnon* (edited with an introduction and commentary), Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Di Benedetto V., *Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche. "Eschilo, Oresteia"*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Di Benedetto, V., *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi, 1978.
- Di Benedetto, V., *La saggezza di Agamennone, "Dioniso"*, n. 48 (1977), pp. 167-88.
- Di Benedetto, V., Medda, E., *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.
- Di Benedetto, V., *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- Doods, E.R., *Moral and politics in the Oresteia*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society", n. 6 (1960), pp. 19-31.
- Dodds, E.R., *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Dörrie, H., *Leid und Erfahrung. Die Wort- und Sinn-Verbindung παθεῖν-μαθεῖν im griechischen Denken*, "Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz", n. 5 (1956), pp. 307-44.
- Finglass, P.J., *Sophocles, Oedipus the King, Cambridge classical texts and commentaries*, Cambridge, University Press, 2018.
- Frankel, E., *Aeschylus, Agamemnon* (edited with a commentary), Oxford, Clarendon Press, vol. II, 1950.
- Fraenkel, E., *Due seminari romani, Aiace e Filottete di Sofocle*, a cura di alcuni partecipanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.
- Goethe, J. W., *Shakespeare und kein Ende* (1815, 1826), "Werke, Kommentare und Register", Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XII, München, C.H. Beck, 1989.
- Gołąb, H., *Spectating ancient dramas. The Athenian audience and its emotional response*, in F. Budelmann, I. Sluiter (a cura di), *Minds on Stage. Greek tragedy and cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2023, pp. 135-52.
- Hösle, V., *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle, Osservazioni storico-estetiche sulla struttura della tragedia attica*, tr. it. A. Gargano, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1983.
- Kierkegaard, S., *Enten-Eller*, vol. II, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1977.
- Konstan, D., *Drama*, in *A cultural history of the emotions in antiquity*, ed. D.L. Cairns, London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 63-81.
- Lefkowitz, M.R., *Euripides and the Gods*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Lesky, A., *Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus*, "Journal of Hellenic Studies", n. 86 (1966), pp. 78-85.
- LaCourse Munteanu, D., *Tragic pathos, pity and fear in Greek philosophy and tragedy*, New York, Cambridge University Press, 2012.

- Lesky, A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, "Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse", n. 4 (1961), pp. 1-52.
- Lesky, A., *Storia della letteratura greca*, vol. 1, tr. it. F. Codino, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Lloyd-Jones, H., *The Guilt of Agamemnon*, "Classical Quarterly", LVI (1962), pp. 187-99.
- Lloyd-Jones, H., *Zeus in Aeschylus*, "Journal of Hellenic Studies", n. 76 (1956), pp. 55-67.
- Magris, A., *La colpa e la grazia. Eschilo e il pensiero etico-religioso arcaico*, "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", n. 17 (1981), pp. 17-44.
- Manfreda L.A., *L'intimo e l'estraneo. Scrittura e scomposizione del sé*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Maso, S., *Lingua Philosophica Greca. Dizionario di Greco Filosofico*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Medda, E., *Eschilo, Agamennone* (edizione critica, traduzione e commento), vol. 1, Bollettino dei Classici (Supplemento 31), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2017.
- Nussbaum, M.C., *The fragility of goodness, luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, New York, Cambridge University Press, 2001.
- Neri, C., *La χάρις degli dèi (Bacch. 3,37-39 ~ Aesch. Ag. 182 s. ~ Hdt. I 207,1)*, "Paideia", n. LXIV (2009), pp. 253-302.
- Otto W., *Gli dèi della Grecia*, tr. it. G.F. Airoidi, Firenze, La Nuova Italia, 1955.
- Paduano, G., *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2019.
- Paduano, G., *Il teatro antico*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Paduano, G., *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- Paduano, G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma, Carocci, 2020.
- Peradotto, J.J., *The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon*, in M. Lloyd (ed.), *Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 211-44.
- Perrotta, G., *Sofocle*, Messina-Milano, Giuseppe Principato Editore, 1935.
- Petersen, E., *Die Attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn, Cohen, 1915.
- Pohlenz, M., *La libertà greca*, tr. it. M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1963.
- Pohlenz, M., *La tragedia greca*, vol. 1, tr. it. M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1961.
- Pohlenz, M., *L'uomo greco*, tr. it. B. Proto, Firenze, La Nuova Italia, 1962.
- Pope, M., *Merciful heavens? A question in Aeschylus' Agamemnon*, "Journal of Hellenic Studies", n. 94 (1974), pp. 100-13.
- Porzig, W., *Die attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, Wiegandt, 1926.
- Reale, G., *La Metafisica di Aristotele* (traduzione, introduzione e commento), vol. I, Napoli, Luigi Loffredo Editore, 1978.

- Reinhardt, R. *Sofocle*, tr. it. M.A. Forgiione, Genova, Il Melograno, 1989.
- Rivier, A., *Remarques sur le «nécessaire» et la «nécessite» chez Eschyle*, “Revue des études grecques”, n. 81 (1968), pp. 5-39.
- Sarischolius, E., Schicksal, *Götter und Handlungsfreiheit in den Epen Homers*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008.
- Sartre, J.P., *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
- Schmitt, A., *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.
- Snell, B., *Eschilo e l'azione drammatica*, tr. it. D. Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri, 1969.
- Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Torino, Einaudi, 1963.
- Steiner, R., *La mia vita*, tr. it. F. Colazza Areson, L. Schwarz, Milano, Editrice Antroposofica, 2023.
- Taplin, O., *Greek tragedy in action*, London, Methuen & Co Ltd, 1978.
- Taplin, O., *The stagecraft of Aeschylus: The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Timpanaro, S., *Antinomie nell'Agamennone di Eschilo*, “Giornale Italiano di Filologia”, n. 50 (1998), pp. 131-84.
- Ugolini, G., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Verona, Cierre Grafica, 2012.
- Untersteiner, M. *Eschilo, Le Coefore, testo, traduzione e commento*, a cura di W. Lapini, V. Citti, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2002.
- Untersteiner, M., *Sofocle*, Milano, Lampugnani Nigri, 1974.
- Vernant J.P., Vidal-Naquet, P., *Mito e tragedia due*, tr. it. C. Pavanello, A. Fo, Torino, Einaudi, 1991.
- Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976.
- Vona, F., *La catarsi tra funzione moralistica e celebrazione estetico-vitalistica. Una possibile combinazione virtuosa*, in F. Nardi, S. Manciatì (a cura di), *Libertà e impegno civile nel teatro moderno e contemporaneo*, Roma, Armando Editore, 2024, pp. 67-84.
- Winnington-Ingram, R.P., *Studies in Aeschylus*, New York, Cambridge University Press, 1983.