
DISTURBI DELLA PERSONALITÀ E TRAGEDIA GRECA

Françoise Frontisi Ducroux

Senza dubbio bisognerebbe cominciare definendo ciò che i Greci intendevano per personalità, nozione culturale, il cui contenuto, per conseguenza, può variare.

Ci si limiterà qui a ricordare che sebbene le parole 'persona' e 'personalità' ci vengano dal latino *persona*, equivalgono al greco *pro-sopon*, che significa volto; la nozione di persona, come noi l'intendiamo, è pertanto prodotto dell'Antichità tarda e del Cristianesimo. L'uomo antico, creatura fondamentalmente sociale, si definisce in rapporto alla collettività, attraverso ciò che gli altri conoscono di lui, il suo nome, il suo statuto e il suo posto nella società, e il volto che lo identifica.

Quanto al modo in cui i Greci si sono rappresentati la loro interiorità, la presenza in essi dello spirito – il *nous*, il flusso del pensiero, le emozioni, le passioni, i desideri, le decisioni, il giudizio, ciò che ci sembra comporre il soggetto individuale, dipendono da un sistema di rappresentazioni differente dal nostro¹.

Due tratti caratterizzano la concezione greca di ciò che noi chiamiamo 'soggetto' o 'io'.

Da una parte, non c'è soluzione di continuità fra fisico e mentale: i pensieri trovano posto negli organi interni e ne sono indissociabili. La parola che designa i pensieri e i sentimenti '*phrenes*' si riferisce innanzi tutto agli organi interni, più precisamente al diaframma. Le emozioni e le passioni scaturiscono da moti fisici, aneliti e fluidi invisibili che percorrono il corpo, agitando le viscere.

D'altra parte c'è continuità fra questo mondo interno e il mondo esterno, naturale e sovrannaturale. L'uomo, immerso nell'universo

visibile e invisibile della natura e degli dèi, è ad esso collegato da fili multipli, come posto al centro di una gigantesca tela di ragno, di cui non dominerà che una parte minuscola.

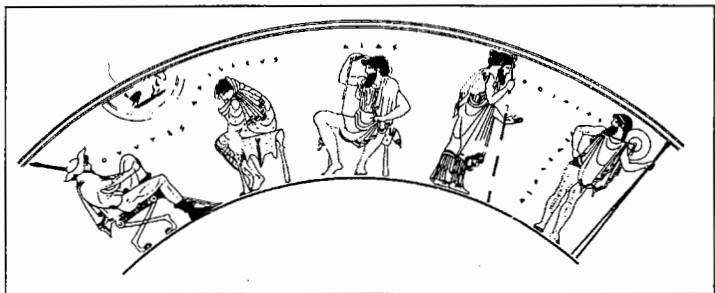
Sono rappresentazioni largamente condivise, quelle che possiamo indirizzare al "grande pubblico". Ed è a quelle soltanto che dedichiamo questa esposizione, lasciando da parte le più complesse ricerche della scienza antica, di filosofi e medici, le cui teorie si scostano a diversi livelli da questo "sapere condiviso"². La teoria atomista delle sensazioni, di Democrito ed Epicuro, brillantemente esposta da Lucrezio, spiega bene questa concezione di un uomo immerso nel suo contesto³. Tutto si produce in lui in conseguenza di contatti, di penetrazioni, attraverso il canale degli organi sensoriali, di effluvi e simulacri, che gli trasmettono informazioni e suscitano in lui emozioni e reazioni.

Questo è il panorama generale in cui si devono inquadrare gli stati di alterazione della coscienza, o più esattamente ciò che i Greci ne hanno detto e come se li sono rappresentati.

I casi che rispondono alla definizione di alterazione della coscienza, per i quali noi possediamo una documentazione, a parte gli scritti medici e filosofici, possono essere classificati in tre categorie: ubriachezza, sofferenza e follia; e questi stati possono tra loro interferire, potendo i primi due sfociare nel terzo, la follia o mania.

I testi tragici ci forniscono le testimonianze più importanti e più ricche. Niente di sorprendente, poiché la funzione della tragedia è di porre la questione del soggetto e di rappresentare l'uomo in preda a contraddizioni e forze che lo sovrastano. Ma noi faremo ugualmente appello all'iconografia, in particolare alle pitture che decorano i vasi prodotti ad Atene nell'epoca classica, contemporanee alle rappresentazioni drammatiche. Delle opere, cioè, destinate ad un medesimo pubblico.

Si potrebbe pensare che il carattere esteriorizzato dei sentimenti e degli stati di coscienza attiene alla natura dei nostri documenti che sono "media" di comunicazione: il teatro che mette in scena pubblicamente i sentimenti e i drammi che rivela; le immagini che non possono esprimere pensieri e emozioni se non attraverso le loro manifestazioni esteriori. È vero ed è precisamente ciò che afferma il Socrate di Senofonte, dialogando col pittore Parrasio sul problema della rap-



1. *Il rifiuto di Achille*, Ariballo AFR, Berlino F 2326; ARV² 271, 3.

presentazione degli stati morali, che in se stessi non sono visibili: «nella felicità è la gioia, nell'infelicità è la tristezza ad essere dipinta sui volti (...) così per la magnanimità come per la franchezza, per l'umiltà come per la viltà, per la temperanza come per la ragione, per l'insolenza come per la grossolanità, questi sentimenti si esteriorizzano attraverso la fisionomia, così come attraverso i gesti» (Senofonte, *Memorabili di Socrate*, III, 10, 4-5).

Il codice dei volti e dei gesti che qui analizza Socrate è un codice figurativo; è quello della pittura, che utilizzano sia i pittori sia gli scrittori che ne descrivono le opere; così Achille Tatius che descrive un Prometeo: sopracciglia inarcate, labbra contratte che lasciano scorgere i denti, tale è il codice della sofferenza (*Erot.*, III, 8). Ma queste rappresentazioni, che sono tutto ciò cui noi abbiamo accesso, sono considerate da Socrate, e dai Greci, come riproducenti direttamente il codice del comportamento reale.

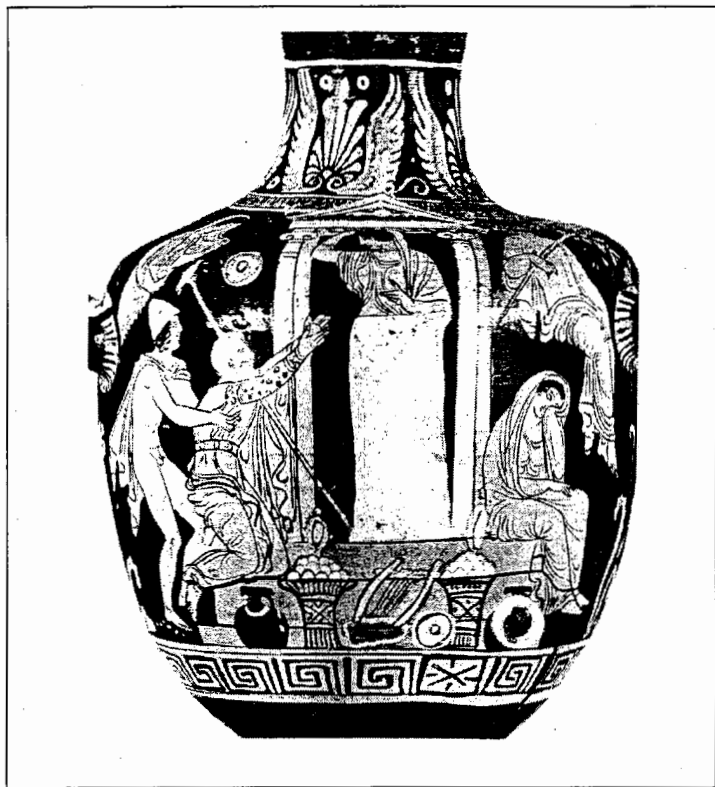
Sintomi

L'osservazione degli stati perturbati della coscienza si iscrive quindi in un codice generale di comportamento. Esso comprende due poli opposti, da una parte l'abbattimento e il mutismo, dall'altra l'agitazione e il delirio, e questi due stati possono essere presentati come stadi che si succedono.

Nella tragedia, la prostrazione è indice di disperazione. Fedra, spossata sul letto di dolore, resta racchiusa, la testa coperta, senza mangiare e senza bere (Euripide, *Ippolito*, 131ss). Elettra, nella sua

tristezza, non guarda nessuno. Il corifeo commenta il suo atteggiamento «infelice fanciulla, quale viso velato volgi verso il suolo; tu resti senza voce» (Euripide, *Oreste*, 958) Accade altrettanto per Medea, tradita da Giasone: «Senza sollevare gli occhi, né distogliere il volto dal suolo, simile a una roccia (...) resta sorda ai rimproveri dei suoi amici» (Euripide, *Medea*, 27-28). Medea è come pietrificata nel suo dolore. Fin dall'inizio della tragedia, l'eroina che sta per uccidere i suoi bambini ricorda, per il suo atteggiamento, la figura di Niobe, impietrita anch'essa in una sofferenza infinita, quella della maternità ferita a morte. La metamorfosi in roccia che Zeus imporrà a Niobe non è che la materializzazione, per l'eternità, della pietrificazione già subita per effetto della sofferenza. Si conosce attraverso le immagini questa postura dell'afflizione: il personaggio è seduto, la testa inclinata e coperta, appoggiata alla mano. È in questa posizione che i pittori dei vasi attici rappresentano Achille, chiuso nella sua collera, che rifiuta di ascoltare i suggerimenti degli Achei. Avvolto nel suo mantello, il corpo ripiegato su se stesso, egli non guarda né Ulisse né Fenice che tentano, i loro gesti lo indicano eloquentemente, di commuoverlo e ricondurlo al combattimento. Sulla ceramica italiota Niobe esprime attraverso una posa analoga il suo rifiuto ostinato di aderire alle preghiere dei congiunti e di porre termine al lutto. E i pittori raffigurano la pietrificazione con una zona bianca ai suoi piedi e alla base del suo abito. Niobe diviene, sulla tomba dei figli, una statua funeraria.

I sintomi opposti sono ugualmente sottolineati e descritti in tutti i dettagli. Prendiamo l'esempio di Eracle. Nel pieno del sacrificio, si interrompe improvvisamente: «non era già più se stesso; il volto alterato, egli roteava degli occhi iniettati di sangue; e la schiuma colava sulla sua folta barba. Comincia a parlare con una folle risata». Le sue parole incoerenti, i suoi gesti e la sua mimica, la sua agitazione frenetica lasciano comprendere agli astanti che egli è in preda ad allucinazioni, credendosi altrove, in combattimento con nemici immaginari, che distruggono il suo palazzo e che finiranno col massacrare la sua prole (Euripide, *Eracle*, 930ss). In modo analogo, Sofocle evoca Aiace che saltella nella pianura, la spada insanguinata, dopo aver massacrato gli armenti, avendoli scambiati per gli Achei. A parte l'errore sulla natura delle vittime che massakra, il comportamento di



2. *La pietrificazione di Niobe*. Idria apula, Foggia, Mus. Civ.132726.

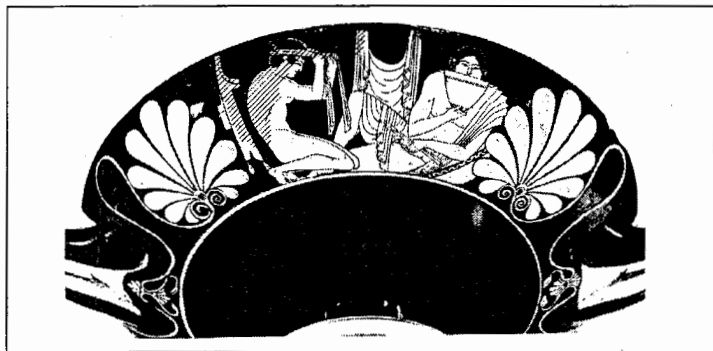
Aiace non è molto differente da quello appena tenuto durante il combattimento. La sua corsa saltellante è un rinvio tragico alle sue imprese nell'Iliade e all'immagine omerica dell'immenso Aiace che insegue a grandi balzi i Troiani nella pianura. L'accostamento è giustificato perché anche l'ardore nel combattimento non è uno stato "normale". Il furore guerriero, indispensabile per la vittoria, porta un nome, *menos*, lessicalmente vicino alla parola *mania* che designa ogni genere di follia.

La differenza con il comportamento abituale è molto più evidente allorché si tratta di donne: sotto l'effetto della *mania* dionisiaca, le Baccanti danno prova di capacità fisiche straordinarie, sollevando giovenche, facendole a pezzi a mani nude, abbattendo tori per lacerarne le carni, percorrendo campagne e villaggi devastando tutto, insensibili al ferro e al fuoco... e finalmente sradicando l'abete su cui Penteo si è appollaiato (Euripide, *Baccanti*, 735ss, 1090ss).

Delirio e prostrazione, prostrazione e delirio sono le due facce dello smarrimento; sono pertanto due fasi che si intrecciano. Dopo l'uccisione di Clitennestra, Oreste, in preda al terrore, ora si rintana nascosto sotto le coperte, respirando appena, prostrato, ora si rizza e saltella come un destriero sfuggito al giogo (Euripide, *Oreste*, 45). Stessa alternanza in Fedra (Euripide, *Ippolito*).che vediamo in scena dapprima abbattuta, in una debolezza estrema, morente, poi risollevarsi, in preda ad una eccitazione delirante, evocando sogni di caccia e di foreste. Che si tratti di Eracle, di Aiace o di Filottete, colpito da un male incurabile, lo schema è lo stesso: arrivo della crisi, delirio, poi sprofondamento in un sonno letargico, da cui l'eroe non esce che per abbandonarsi alla disperazione. Depresso, amante delle tenebre, si vela la testa, rifiuta qualsiasi contatto e desidera la morte. Teseo spinge Eracle al confronto e riesce a convincerlo ad accettare i riti di purificazione che lo reintegreranno nella società (Euripide, *Eracle*, 1215). Ma Aiace passa all'atto e si suicida.

Si constata che questi stati perturbati sono sempre osservati e descritti in termini di comunicazione. Agitazione delirante e prostrazione rappresentano due tipi di eccesso rispetto al normale contatto fra umani, attraverso lo sguardo e la parola. Essi costituiscono due opposte forme di rottura fra l'individuo e il suo ambiente, e possono sfociare nella rottura definitiva della morte. Il rifiuto di mostrare il proprio volto, il proprio *prosopon*, che lo definisce e lo identifica è significativo di questa frattura, subita o volontaria: per l'uomo greco, l'isolamento equivale alla depersonalizzazione.

Sulle pitture dei vasi, questa rottura è espressa attraverso una particolare convenzione iconografica: la rappresentazione frontale del viso. La frontalità è una eccezione perché la norma figurativa è il profilo del volto. E questa convenzione è essa stessa significativa delle relazioni tra i personaggi rappresentati. Normalmente l'immagine



4. *Baccanti in preda alla mania*. Coppa AFR Toronto, Borowski.

è impersonale e oggettiva: i personaggi si sviluppano in uno spazio autonomo, distinto da quello dello spettatore, cioè dell'utilizzatore del vaso. Il profilo dei visi faccia a faccia o nell'atto di voltarsi ci indica, con la gestualità, il rapporto interindividuale e compone dei dialoghi muti. La frontalità interviene in un certo numero di casi, che corrispondono ad una interruzione o ad una perturbazione delle relazioni visuali e conseguentemente sociali: la morte, il sonno, l'ubriachezza, la musica e la danza, l'angoscia, il terrore e la follia⁴. Tutte queste situazioni, comprese quelle che corrispondono a un "divertimento", provocano una modificazione della coscienza, certamente, una interruzione dell'ordinaria vigilanza, ma sono apprese ed espresse in rapporto all'ambiente. Del resto tutte queste situazioni sono sociali. La morte, oggetto delle rappresentazioni raffigurate, è quella in combattimento, gloriosa: l'eroe cade in mezzo agli altri guerrieri, da cui distoglie il volto, sfuggendo all'immagine come alla vita. Stessa cosa per l'ubriachezza. Il consumo del vino è una pratica collettiva. Non si beve da soli, ma in compagnia, fra pari e secondo regole precise. L'ubriachezza è considerata come la sperimentazione istituzionalizzata, progressiva e dosata di una certa forma di alterità. Il bevitore che sul fianco di una coppa presenta il suo viso di prospetto, indica che egli sfugge un po' alla cornice che lo circonda. E uscendo dall'immagine entra in contatto con un altro bevitore, reale, l'utilizzatore della coppa, cui offre un riflesso di sé e della sua alterazione:

testa vacillante, sguardo smarrito, talvolta leggero strabismo. Mal controllata, l'ubriachezza può condurre allo stesso delirio della follia, agli stessi eccessi, addirittura alla morte.

Ritrasmissione

L'approccio ai fatti della coscienza, sia normali che perturbati, si fa dunque dall'esterno. Ne consegue che nella tragedia i sintomi che abbiamo elencato sono essenzialmente descritti da terzi, testimoni o anche interlocutori della vittima di questi disturbi. Nell'isolamento del delirio o della prostrazione, il corpo ed il volto emettono ancora dei segni e non possono immaginarsi senza un destinatario. Nell'*Ippolito* il corifeo si stupisce che Fedra sia lasciata nel suo stato (Euripide, *Ippolito*, 280): come è possibile che Teseo, vedendo il suo viso, non vi abbia letto questi sintomi?. Molto semplicemente egli è assente. La descrizione dei sintomi è dunque principalmente fatta dagli altri, da un messaggero che riferisce gli eventi che si sono svolti fuori dalla scena. Le loro narrazioni sono molto esaurienti, come quella del bovaro che racconta ad Ifigenia la cattura dello straniero che si rivelerà essere Oreste. Egli riporta fatti e gesti di cui è stato testimone, prima dell'arrivo della crisi: «egli scuote la testa, mentre le sue mani tremano», quindi le parole e le visioni che la descrivono: «non vedi come vuole uccidermi, quella vipera di Ade, che si arma contro di me di terribili serpenti» e il massacro che fa delle vacche credendo di combattere le Erinni, designate nominatamente come sue avversarie. Il discorso del posseduto è ugualmente ritrasmesso dal testimone che fa conoscere al pubblico le sue allucinazioni.

La trasmissione si può fare alla seconda persona in un dialogo diretto al protagonista, come Elettra che segnala ad Oreste l'inizio della crisi: «ahimè, fratello mio, il tuo sguardo si altera; una furia improvvisa subentra alla ragione che prima mostravi» (Euripide, *Oreste*, 252).

Spesso lo stesso eroe, presente sulla scena, descrive personalmente i suoi sintomi: così, alla fine delle *Coefore*, (Eschilo, *Coefore*, 1120ss) Oreste trionfante dopo la sua uccisione, dialogando col coro, passa dal canto al parlare, variazione metrica segno di una variazione di tono, e dice la sua improvvisa inquietudine: «è come se conducessi un tiro imbizzarrito, i miei spiriti indocili mi trascinano, vinto; la



5. *L'ubriachezza*. Coppa AFR, Castle Ashby 58, CVA Gr.Br. 691.

paura è là, nel mio cuore, pronta a cantare, a sussultare (...) ma io sono ancora in preda ai miei spiriti». E tenta di giustificare il suo atto, prima di soccombere, in un ritmo più irregolare (verso 1148), alle visioni che lo invadono: «Ah! degli schiavi... là... delle donne in nero, somiglianti a delle Gorgoni, intrecciate ai serpenti»... e di fuggire.

Eracle, da parte sua, si ricorda, al risveglio: «sono sprofondato come in un'onda ed in un terribile sconvolgimento dei sensi» e constata: «io ansimo di un respiro ardente, irregolare, una respirazione affannosa esce dai miei polmoni» (verso 1090).

È interessante che questa autodescrizione dei disturbi si accompagni talora ad un processo di sdoppiamento, che indica il soggetto che si analizza dall'esterno. Filottete, mentre sta per essere ricondotto forzatamente dagli Achei, prorompe in una crisi disperata: «Oh! miei occhi che avete visto tutto ciò che mi è capitato, come potrete sopportarlo, (vedermi) me a fianco di questi figli di Atreo, che hanno cagionato la mia perdita» (Sofocle *Filottete*, 1354-6). Per rappresentarsi in questa situazione che rifiuta, egli si sdoppia: da una parte, i suoi occhi attivi e vigili, che egli invoca come soggetto di un vedere, e, dall'altra, il suo io completamente oggetto (*eme* all'accusativo), sottomesso a questo sguardo accusatore. L'eroe greco non può immaginarsi senza questa dualità. La rappresentazione di se stesso si opera dall'esterno ed esige uno spettatore esterno, che il soggetto, allorché è solo, come è spesso l'eroe tragico, si costruisce dissociandosi

dai propri sguardi. Un po' più avanti è con le sue mani, private del loro arco, che dialoga

In maniera analoga, l'Antigone delle *Fenicie* di Euripide, iniziando il suo pianto funebre davanti ai corpi dei fratelli e di sua madre, descrive se stessa come sul punto di rinunciare a tutte le convenzioni di decenza e riserbo: « Senza velare la mia tenera gota... senza pudore del mio viso imporporato, io mi lancio, baccante dei morti...» (versi 1485-1488). Il rigetto improvviso del pudore dà la misura della rottura vissuta da Antigone. Piuttosto che esprimere il suo dolore, si descrive nell'atto convenzionale e sociale della prefica, commenta la sua gestualità: «io mi lancio», e «vede» il proprio «viso imporporato». L'intensa emozione del lutto, come per Filottete, provoca uno sdoppiamento e una proiezione, al tempo stesso fisici e verbali. È lo stato di choc che provoca questa autoscopia tutta estrospettiva. Noi diremmo che Antigone è "fuori di sé", e questa esteriorizzazione ci aiuta a comprendere meglio le rappresentazioni frontali delle fanciulle terrorizzate, perseguitate da un dio che si appresta a violarle: delle fughe oltre l'immagine.

È chiaro che lo stato di prostrazione e di mutismo non può dar luogo a simili autodescrizioni. E questo pone qualche problema sul piano dell'azione drammatica. Aristofane, ne *Le rane* rimprovera ad Eschilo, di portare in scena figure mute, impietrite nella loro sofferenza: Achille ammantato del proprio orgoglio e che respinge il dialogo con gli altri Greci, Niobe, paralizzata dal lutto: «questo non è teatro» fa dire al suo Euripide, che effettivamente molto spesso sceglie di mostrare l'aspetto, o la fase delirante della sofferenza e di far parlare abbondantemente i suoi personaggi in preda ai propri tormenti.

Origini e cause

Un ultimo punto ci resta da esaminare: il processo e la causa di questi disturbi profondi della personalità. I testi tragici sono espliciti. Tutto viene dall'esterno, con la violenza di un fenomeno naturale, tiro imbizzarrito o soprattutto cataclisma meteorologico, uragano, tempesta, sconvolgimento di maree e sisma. «Ecco la terza tempesta il cui soffio brutale si abbatte improvviso sul palazzo dei nostri re», commenta il coro delle Coefore (Eschilo, *Coefore*, 1065) dopo la fol-



6. *Oreste perseguitato dalle Erinni*. Idria AFR, Berlino F 2380; ARV² 1121,16.

le uscite di Oreste, entrato in frenesia. Come Eracle, Aiace si sente sommerso da un'onda marina: «guardate quale onda è venuta improvvisamente, sotto la spinta di una tormenta omicida, ad assalirmi e avvolgermi» (Sofocle, *Aiace*, 351). Queste non sono semplici metafore o confronti poetici, dei modi di accostarsi ad una realtà indicibile. È l'espressione del convincimento che i disturbi della coscienza hanno una realtà fisica, che sono l'esito di moti esterni, materiali, le cui onde penetrano il corpo umano, invadendolo, investendo l'anima. Due temi sono ricorrenti, i soffi (tempesta, uragano) e i liquidi (onde). È nota l'importanza dei venti e dei fluidi nelle descrizioni della medicina antica. La tragedia veicola le stesse concezioni. «È il sangue di sua madre che lo agita in un turbine di follia», spiega Elettra (Euripide, *Oreste*, 36): Oreste è impregnato dal sangue versato, il sangue di sua madre di cui ha imbevuto le mani.

Questo processo di contaminazione per penetrazione è chiaramente espresso in due casi particolari: da una parte il male di Filottete che ha un'origine concreta, che noi definiremmo "razionale": il

morso di un serpente il cui veleno lo ha infettato, causando un dolore atroce e rendendolo preda di crisi analoghe a quelle di Oreste ed Eracle.

Dall'altra parte l'ubriachezza, prodotta per l'ingestione del vino, liquido ambivalente di cui Tiresia canta i benefici: bevanda che guarisce dalla tristezza gli infelici mortali; che reca loro l'oblio, nel sonno... (Euripide, *Baccanti*, 280ss). Consumato, però, in eccesso, il vino provoca, scorrendo attraverso il corpo, gli stessi sintomi della disperazione e della follia, vertigini, allucinazioni, crisi di frenesia e abbattimento letargico.

Parallelamente, il legame che unisce l'uomo al suo ambiente materiale è messo in luce dai fenomeni fisici che accompagnano le crisi. Il furore di Eracle che si scatena all'interno del palazzo è percepibile dall'esterno: «ascoltate, un uragano scuote la casa, le volte cedono» esclama un testimone (Euripide, *Eracle*, 905). Non basta l'interpretazione razionale che consiste nel dire che l'eroe ha lui stesso abbattuto le colonne, essendo la sua forza decuplicata per effetto della follia. Poiché Lyssa, la divinità artefice di questo disastro, ha preannunciato chiaramente che sarebbe intervenuta sui due piani: scatenando nel cuore di Eracle un cataclisma più violento di una tempesta, sisma e folgore, e abbattendo il tetto del palazzo per far crollare l'edificio (versi 860ss). Stesso sincronismo ne *Le Baccanti*: il delirio del tiaso dionisiaco, lo smarrimento di Penteo, le allucinazioni e le visioni che gli infligge Dioniso, si accompagnano a fenomeni fisici: la terra trema, la folgore si abbatte sul palazzo, le fondamenta vacillano.

All'origine di tutto ciò ci sono gli dèi. La tragedia non si limita ad annunciarne la potenza e a mostrarne gli effetti, essa li mette in scena e fa loro esplicitare le loro stesse azioni. Se da un lato Tiresia spiega che il vino, dono di Dioniso agli uomini, è il dio che si offre in libagione agli altri dèi, e che conseguentemente si diffonde esso stesso nel corpo e nell'anima di coloro che lo bevono, tutta la tragedia mostra il dio all'opera, mascherato o sotto la sua forma divina, che si impossessa dei suoi proseliti e di quelli che gli resistono, con altri poteri che quelli del vino, meno evidenti ma ugualmente efficaci, e con risultati assimilabili quanto a manifestazioni esteriori. La possessione dionisiaca è una delle forme di mania. Un'altra è l'opera di Lyssa, che agisce alla luce del sole nell'*Eracle*, per ordine di Era. Lyssa è la

rabbia, la follia furiosa, alcune pitture la raffigurano talvolta con una piccola testa di cane che sormonta la sua testa femminile, poiché ella aggredisce gli animali come gli uomini. Euripide le fa esporre minuziosamente il suo modo di operare e commentarne i primi effetti: «guarda... già scuote la testa e ruota in silenzio occhi febbrili e folgoranti; la sua respirazione è affannosa; si direbbe un toro pronto ad attaccare; emette muggiti terribili (Euripide, *Eracle*, 867ss). Lyssa è la specialista per eccellenza. Ma di fatto tutti gli dèi hanno la capacità di sconvolgere il corpo e l'anima degli sventurati umani. La loro tecnica varia solo nei dettagli. In Eschilo, Apollo, senza essere presente, fa delirare a vita Cassandra ispirandole frammenti sconnessi di visioni profetiche. In Sofocle è Atena che si compiace della maestria con cui ha manipolato il povero Aiace; «incalzare l'uomo in preda al suo delirio, e spingerlo al fondo di questa rete mortale» (Sofocle, *Eracle*, 60). Il processo dell'allucinazione vi è spiegato chiaramente, con una dimostrazione: la divinità interpone come uno schermo di immagini illusorie fra gli occhi della sua vittima e la realtà. E può anche, come per torsione, deviare il raggio visuale che esce dai suoi occhi. «Non temere nulla – ella dice ad Ulisse inquieto – distoglierò da te il bagliore dei suoi sguardi. Essi non arresteranno le tue frecce (versi 69-70). Grandioso e terrificante sadismo che fa rabbrivire il suo protetto⁵. All'inizio dell'*Ippolito*, Afrodite scopre le sue carte: il male di cui sta morendo Fedra è opera sua. Ella ha concertato tutto per vendicarsi del disprezzo di Ippolito. E Fedra sa di essere, come sua madre e sua sorella, vittima della dea. La stessa consapevolezza hanno gli altri: ognuno sa perfettamente con quale dio ha a che fare. «È la figlia di Zeus, la potente dea che mi vessa», deplora Aiace (Sofocle, *Aiace*, 401-2); ma è Oreste che fornisce il caso esemplare, il più sfruttato dalla scena tragica e il più commentato nel corso dell'antichità. Da una tragedia all'altra le sue persecutrici sono riconosciute immediatamente da chiunque assista alla sua crisi, anche se nessuno osa pronunciarne nome (Euripide, *Oreste*, 36ss). Sono le Furie, le Erinni vendicatrici di sua madre che lo perseguitano e lo tormentano. Non bisogna vedere in queste forze divine la personificazione delle passioni che opprimono gli umani. Le passioni, follia terrore rimorso, sono piuttosto manifestazioni – vissute dall'uomo dal più profondo del suo essere – del potere di queste forze divine, che in quanto tali

lo dominano, manipolano, penetrano e distruggono. Le Erinni sono per i Greci creature tangibili e concrete quanto i demoni che qualche secolo più tardi attaccheranno nella loro solitudine gli asceti cristiani. Si racconta che l'apparizione delle Erinni all'inizio delle *Eumenidi* di Eschilo, provocò panico tra il pubblico ateniese. La scena è a Delfi: Oreste dorme nel santuario in cui si è rifugiato. La Pizia lo vede e vede le Erinni, addormentate esse stesse, e ne fa, inorridita, la descrizione: gorgonesche, ringhianti, gli occhi iniettati di sangue, degli orrori mostruosi... Benché messo sull'avviso, il pubblico fu, si dice, terrificato allorché si levarono per costituire il coro, ringhianti, grugnanti e stridule. Eschilo è stato il primo a dar loro un volto – la maschera scenica – un corpo e una gestualità, per rendere visibili queste terribili forze della sofferenza che invadono l'uomo. Ugualmente egli dona loro voce e soprattutto parola, e il dialogo che si instaura rende possibile la purificazione. Divenendo per convenzione le Eumenidi – le Benevole – esse si placano: la risoluzione della crisi avviene, come sappiamo, sul piano giuridico e religioso, attraverso l'istituzione di un tribunale per giudicare crimini di sangue. È così, sul piano estetico, una catarsi esemplare, una prima razionalizzazione, operata ad Atene, sotto il patrocinio luminoso di Apollo ed Atena.

Dopo molti dibattiti filosofici sullo statuto delle Erinni, un'altra razionalizzazione, alla fine dell'Antichità condurrà alla loro interiorizzazione: «la coscienza è il castigo dei colpevoli, spiega Filostrato. È la coscienza – *synesis* – che dipingeva ad Oreste le figure delle Erinni, durante il suo delirio, dopo il suo parricidio» (*Vita di Apollo* di Tiana, VII).

Tutto sembra ormai svolgersi in un campo chiuso, nel tribunale interiore dell'individuo. Tutto? non è così certo. Oggigiorno, sembra, il nostro mondo ha ancora bisogno di esorcisti.

[traduzione di Andreina Garofoli Pieri]

¹ Cfr. J.-P. VERNANT, *L'individuo, la morte, l'amore*, Gallimard, Paris, 1989; tr. it., R. Cortina Editore, Milano 2000.

² Sulle concezioni mediche della follia cfr. J. PIGEAUD, *La maladie de l'âme, étude sur la relation de l'âme et du corps*

dans la tradition médico-philosophique antique, Paris, 1981; e *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, 1987.

³ Cfr. M. M. SASSI, *Le teorie della percezione in Democrito*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

⁴ F. FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Paris, 1995; tr. it., Donzelli, Roma 1999.

⁵ In Euripide è Atena che pone termine alla crisi di Eracle colpendolo con una pietra sul petto e sprofondandolo in un sonno d'oblio.