

## Introduzione alla tragedia greca

Per un'introduzione al dramma antico partiamo dalla *Poetica* di **Aristotele**. È un trattato di estetica che nella parte a noi giunta si occupa prevalentemente di poesia tragica. Fu scritta intorno al 335, durante la piena maturità del filosofo<sup>1</sup>, e constava di due libri, dei quali ci è arrivato il primo. Il secondo riguardava principalmente la commedia.

### Mimesi e catarsi

Secondo Aristotele **l'arte è essenzialmente mimèsi**, imitazione della realtà<sup>2</sup> e proprio per questo il teatro ne costituisce la quintessenza. Il poeta però, diversamente dallo storico che racconta cose avvenute, deve volgersi a quello che potrebbe sempre avvenire secondo verosimiglianza e necessità: “διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν” (1451b, 5), e perciò la poesia è più filosofica e più importante della storia. Infatti la poesia esprime piuttosto l'universale<sup>3</sup>, la storia il particolare.

Anche Polibio (200 ca.-118 ca. a.C.), ma da storico, distingue la tragedia dalla storia. Questa non deve τραγωδεῖν, rappresentare tragedie. Lo scopo della storia e della tragedia non è lo stesso ma è opposto (τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγωδίας οὐ ταυτόν, ἀλλὰ τοὐναντίον, *Storie*, II, 56, 11) in quanto la tragedia deve impressionare e affascinare momentaneamente gli spettatori attraverso i discorsi più persuasivi (δεῖ διὰ τῶν πιθανωτάτων λόγων ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντας, II, 56, 11), mentre la storia deve istruire e convincere per sempre con fatti e discorsi veritieri coloro che vogliono imparare (διὰ τῶν ἀληθινῶν ἔργων καὶ λόγων εἰς τὸν πάντα χρόνον διδάξαι καὶ πεῖσαι τοὺς φιλομαθοῦντας). Questo poiché nella tragedia prevale ciò che è persuasivo (ἡγεῖται τὸ πιθανόν), anche se falso, per creare illusione negli spettatori (διὰ τὴν ἀπάτην<sup>4</sup> τῶν θεωμένων), mentre nella storia ha la precedenza il vero, per l'utilità di quelli che vogliono imparare (τάληθές διὰ τὴν ὠφέλειαν τῶν φιλομαθούντων, II, 56, 12)<sup>5</sup>.

1 Vissuto tra il 384 e il 322 a. C.

2 Oscar Wilde in *La decadenza della menzogna* (del 1889) sostiene che non è l'arte a imitare la vita, ma il contrario: «la vita imita l'arte assai più di quanto l'arte imiti la vita... Un grande artista inventa un tipo, e la vita tenta di copiarlo, di riprodurlo in forma popolare... I greci, con il loro rapido istinto artistico, capirono questo, e mettevano nella stanza della sposa la statua di Ermes o di Apollo, affinché ella potesse generare figli altrettanto ben formati delle opere d'arte che contemplava nell'estasi o nel dolore. Sapevano che la vita non solo guadagna dall'arte la spiritualità, la profondità del pensiero e del sentimento, il turbamento o la pace dell'anima, ma che essa può formarsi sulle stesse linee e colori dell'arte, e può riprodurre la dignità di Fidia come la grazia di Prassitele...” (In O. Wilde, *Opere*, pp. 222-223).

3 “Deve necessariamente esservi una differenza tra la vera poesia e la vera parola non poetica: qual è questa differenza? Su questo punto molte cose sono state

scritte specialmente dagli ultimi critici tedeschi... Essi dicono, per esempio, che il poeta ha in sé una *infinitudine*, comunica una *Unendlichkeit*, un certo carattere “d'infinitudine”, a tutto quanto descrive” (T. Carlyle, *Gli eroi* (del 1841), p. 118).

4 Gorgia di Leontini (490 ca.-385ca a. C.) aveva detto che la tragedia crea un inganno nel quale chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non è ingannato: “ὅ τε ἀπατήσας δίκαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος” (in Plutarco, *de glor. Ath.* 5 p. 348 C.).

5 Tucidide legiferò (ὁ δ' οὖν Θουκιδίδης... ἐνομοθέτησε) afferma Luciano (*Come si deve scrivere la storia*, 42). La legge della verità divenne ineludibile per i suoi seguaci. Nell'ultimo capitolo del suo opuscolo Luciano aggiunge che bisogna scrivere la storia con verità (σὺν τῷ ἀληθεῖ) e con il pensiero rivolto alla speranza futura piuttosto che con adulazione mirando a compiacere quelli elogiati al momento pre-

La storia è comunque intarsiata di miti, non senza le iridescenti bugie di cui scrive Pindaro<sup>1</sup>, tant'è vero che è preceduta e anzi, in un certo senso, “nasce” dalla poesia epica e i fatti storici, come hanno rilevato studiosi di levatura ed estimazione europea, sono stati cantati, o raccontati, prima dai poeti che dagli storiografi di professione<sup>2</sup>.

Con Aristotele dunque l'arte si risollewa dalla condanna inflittale da Platone: essa non è la copia di una copia che ci allontana di un grado dalla realtà delle idee; anzi ci fa vedere l'universale. Allora non è vero che i poeti riproducano solo la parte esterna e superficiale delle cose, né che suscitino emozioni contrarie all'uso corretto della ragione. Infatti **l'altro concetto fondamentale della Poetica è quello di catarsi**: «La tragedia è dunque imitazione di azione seria e compiuta (*mimhsi~ praxew~ spoudaia~ kai; tel eia~*) che, con una certa estensione e con parola ornata (*hfulsmenw/l ogw*)... di attori che agiscono e non attraverso un racconto, per mezzo di pietà e terrore, compie la purificazione da tali affezioni” (*δι' ἐλέου καὶ φόβου περραίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*, 1449b, 28)<sup>3</sup>.

Sentiamo una precisazione di Leopardi: “Il fine dei drammi non è, e non dev'essere, d'insegnare a temere il delitto, cioè di far che gli uomini temano di peccare. Meglio sarebbe una predica dell'inferno o del purgatorio; e meglio ancora una lettura del codice penale che si facesse sulla scena. Il loro scopo si è d'ispirare odio verso il delitto. Questo è ciò che le leggi non possono... Il dramma chiama la bontà e la malvagità col loro nome, e mostra il carattere e la condotta morale de' felici e degl'infelici qual essa è veramente. Quindi la sua grande utilità, quindi l'odio e il disprezzo originato dal dramma verso i malvagi benché felici e viceversa”<sup>4</sup>.

sente (*πρὸς τὸ ἡδὺ τοῖς νῦν ἐπαινουμένοις*, 63). Quest'ultima affermazione è una delle tante leggi tucididee presenti in Polibio. Lo storiografo della guerra del Peloponneso infatti aveva scritto: “la mancanza del favoloso di questi fatti (*τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν*), verosimilmente, apparirà meno piacevole all'ascolto, ma sarà sufficiente che li giudichino utili (*ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἕξει*) quanti vorranno esaminare la chiarezza degli avvenimenti accaduti e di quelli che potranno verificarsi ancora una volta, siffatti o molto simili, secondo la natura umana” (Tucidide, *Storie*, I, 22, 4).

1 *Olimpica* I, 29.

2 Giambattista Vico afferma che “la storia romana si cominciò a scrivere da' poeti”, e inoltre, utilizzando un passo di Strabone (I, 2, 6) sulla continuità tra l'epica ed Ecateo: “prima d'Erodoto, anzi prima d'Ecateo milesio, tutta la storia de' popoli della Grecia essere stata scritta da' lor poeti” (*La Scienza Nuova*, Pruve filologiche, III e VIII).

Un giudizio apprezzato anche da Pavese: “Ciò che si trova di grande in Vico – oltre il noto – è quel carnale senso che la poesia nasce da tutta la vita storica; inseparabile da religione, politica, economia; “popolare” vissuta da tutto un popolo prima di diventare mito stilizzato, forma mentale di tutta una cultura” (*Il mestiere di vivere*, 30 agosto 1938). Storia e poesia insomma sono intrecciate insieme.

3 Non molto diversamente l'Amleto di Shakespeare che dice: “*I have heard-that guilty creatures, sitting*

*at a play;-have, by the very cunning of the scene,- been struck so to the soul that presently-they have proclaim'd their malefactions*” (*Hamlet*, II, 2), io ho udito che delle persone colpevoli, davanti a un dramma, sono state colpite, dall'abilità della scena, fin dentro l'anima, in maniera tale che hanno confessato subito i loro misfatti. Più avanti anche la teoria della mimesi è espressa dall'Amleto di Shakespeare: egli definisce “*the purpose of playing*”, lo scopo dell'arte drammatica, “*whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere, the mirror up to nature*” (*Hamlet*, III, 2), il cui fine, all'inizio come ora, è sempre stato quello di reggere, per così dire, lo specchio alla natura.

4 Zibaldone, pp. 3448-3449 e p. 3451.

Quindi Leopardi si dichiara contrario al lieto fine della tragedia, in quanto non è educativo: “Quanto all'effetto morale, che odio, che ira verso il vizio può rimanere in chi l'ha visto totalmente abbattuto, vinto, umiliato e punito? Quella punizione che l'uditore gli avrebbe dato nel cuor suo, l'ha preoccupata il poeta; l'uditore non ha a far più nulla, e nulla fa... Dunque l'uditore parte dal dramma senza né odio né ira né altra passione alcuna contro i malvagi, il vizio, il delitto... Si rappresentò in Bologna pochi anni fa l'*Agamennone* dell'Alfieri. Destò vivissimo interesse negli uditori, e fra l'altro, tanto odio verso Egisto, che quando Clitennestra esce dalla stanza del marito col pugnale insanguinato, e trova Egisto, la platea gridava furiosamente all'attrice che l'ammazzasse. Ma

Ecco allora che la tragedia, ben lungi dall'assecondare gli impulsi irrazionali come afferma Platone<sup>1</sup>, opera una depurazione dalle passioni e un rasserenamento. Quando le forze malefiche hanno compiuto tutta la loro distruzione, scopriamo che nell'anima nostra rimane qualche cosa che sfugge a quel potere ed ha la capacità di nobilitare la vita umana. Allora il male svanisce, e, come stelle nella notte, brillano la bellezza, la giustizia e la generosità. È il potere di trasfigurazione della poesia, e in particolare della tragedia greca.

Già Gorgia aveva indicato un nesso tra la poesia, la pietà e il terrore: nell' *Encomio di Elena* il sofista dichiara di giudicare τὴν ποιήσιν ἅπασαν un discorso in versi, negli ascoltatori del quale si insinua καὶ φόβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς (9), un brivido pieno di terrore e una pietà grondante di lacrime.

Aristotele chiarisce meglio di che si tratta quando spiega che il protagonista non può essere un perfetto malvagio, se deve suscitare pietà, invece di soddisfazione, né può essere una persona ottima quella che finisce in rovina, poiché in questo caso provocherebbe ripugnanza. Insomma il personaggio tragico deve **soffrire per un errore** (δὲ ἁμαρτίαν τινά, 1453a, 10) un difetto intellettuale più che morale; un misfatto compiuto senza saperlo, piuttosto che un crimine voluto, come quello di Edipo che ha ucciso il padre suo e sposato la madre sua che non conosceva; inoltre è necessario che questo disgraziato, e delinquente per sbaglio, non sia troppo lontano dalla medietà: poiché la pietà è per chi non si merita i tormenti, il terrore per chi ci somiglia (ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, 1453a, 5)<sup>2</sup>.

L'arte dunque è mimèsi, e, all'interno di tale categoria, la tragedia, la sofoclea in particolare, si propone, come Omero, di imitare personaggi migliori di quelli reali; la commedia peggiori.

come in quella tragedia Egisto riesce fortunato e gl'innocenti restano oppressi, quivi si vide quello che possono le vere tragedie negli animi degli uditori, quando elle sono di tristo fine. Perché promettendo gli attori che la sera vegnente avrebbero rappresentato l'*Oreste* pur d'Alfieri, ove avrebbero veduto la morte di Egisto, la gente uscì dal teatro fremendo perché il delitto fosse rimasto ancora impunito, e dicendo che per qualunque prezzo erano risolti l'indomani di trovarsi a veder la pena di questo scellerato. E l'altro dì prima di sera il teatro era già pieno in modo che più non ve ne capeva. O moralmente o poeticamente che si consideri un tanto odio verso un ribaldo di tremila anni addietro, potuto ispirare da quella tragedia, ed una passione così calda, un effetto così vivo, potuto da lei produrre o lasciare; per l'una e per l'altra parte si può vedere se le tragedie di lieto fine sieno poco utili o dilettevoli... Si potrà applicare tutto il passato discorso, colle debite modificazioni, a quei drammi ne' quali l'infelicità de' buoni o degli immeritevoli, non viene da' cattivi, né da altri vizi o colpe, ma dal fato o da circostanze, quali sono l'*Edipo re* di Sofocle, la *Sofonisba* d'Alfieri, e molte tragedie di varie età e lingue..." (Zibaldone, pp. 3457-3460).

1 "Bisogna concedere che Omero sia sommamente poetico e il primo dei poeti tragici, ma sapere che si devono ammettere nella città solo inni agli dèi ed encomi per i buoni. Se invece accoglierai la Musa

drogata (τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν), in canti lirici ed epici, piacere e il dolore regneranno nella tua città al posto della legge e del ragionamento che di volta in volta sembri essere il migliore per la comunità", Platone, *Repubblica*, 607a.

2 "Nella *Retorica* Aristotele colloca l'ἁμαρτία a metà strada tra sfortunata (ἀτύχημα) e ingiustizia (ἀδίκημα): l'ἁμαρτήματα presuppone un atto volontario ma senza malvagità (μὴ ἀπὸ πονηρίας), *Rhet.* 1374b" (Avezzù-Guidorizzi, *Edipo a Colono*, p. 325).

Racine nella Prefazione alla sua *Fedra* (1677) scrive che il carattere della protagonista: "possiede tutte le qualità che Aristotele esige dall'eroe tragico e che sono adatte a provocare la compassione e il terrore. In verità Fedra non è del tutto colpevole né del tutto innocente. Essa è trascinata dal suo destino e dalla collera degli Dei in una passione illegittima, della quale è lei per prima ad essere inorridita".

Leopardi nota che "la poesia, i drammi, i romanzi, le storie, le pitture ec. ec. non possono durevolmente né molto dilettere se versano sopra uomini di costumi, opinioni, indole ec. ec. e quasi natura affatto diversa dalla nostra... onde Aristotele non voleva che il protagonista della tragedia fosse troppo eroe... Da per tutto l'uomo cerca il suo simile, perché non cerca e non ha mai altro scopo che se stesso..." (Zibaldone, 1848).

## Origini e ricorrenze

Entrambe nacquero da un principio di improvvisazione (ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς, *Poetica*, 1449a, 10), ma la tragedia da coloro che guidavano il ditirambo: “ἀπὸ τῶν ἐξάρχόντων τὸν διθύραμβον”<sup>1</sup>, mentre la commedia da quelli che dirigevano i canti fallici i quali rimangono ancora oggi in uso in molte città” (*Poetica*, 1449a, 12).

L'origine del dramma sarebbe dunque da collegarsi al culto dionisiaco e ai connessi riti della fertilità.

Per quanto riguarda la regione di origine del dramma e il popolo che l'ha inventato, Aristotele ci informa che i Dori rivendicano la tragedia e la commedia etimologizzandone i nomi: “ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον” (1447b), poiché considerano i nomi un segno. Essi infatti affermano di chiamare i sobborghi κώμας, mentre gli Ateniesi li chiamano δήμους, e sostengono che i commedianti (κωμῳδοὺς) sono così chiamati οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν, non dal fare baldoria ἀλλὰ τῆ κατὰ κώμας πλάνη, ma dal loro vagare per i sobborghi, in quanto disdegnati dal centro delle città. Inoltre affermano che per “fare” loro dicono δρᾶν, mentre gli Ateniesi πρᾶττειν. Ebbene δρᾶν è “il verbo tragico per eccellenza, l'agire che decide, risoluto fino alla fine, compimento felice o naufragio che sia”<sup>2</sup>. Ancora: il “fare” richiede la categoria della politica. Il dramma antico è dramma politico<sup>3</sup>.

I riti della fertilità dicevamo<sup>4</sup>. Questi celebrano la nascita, la vita, la morte e la resurrezione. Dioniso impersona tutte le fasi dell'alternata vicenda: “Dioniso è un dio universale – dio della vita, di ogni rinascita primaverile in piante, animali e uomini, ma anche dio dei morti. Dio gentile, delizioso, piacevole e sorridente; dio terribile, distruttore, feroce massacratore. Dio buono e dio cattivo. Ogni dio antico ha in germe queste due facce... Dioniso è entrambe le cose al massimo grado: è delizia e terrore... In Dioniso si manifesta più chiaramente che in tutte le altre divinità ciò che per i greci – e non solo per i greci – è il tratto principale degli dèi: il loro essere inquietanti, il non saper mai come reagiranno, il non sapere che cosa faranno. Per questo Esiodo parla di “inquietante casta degli dèi”<sup>5</sup>.

Le rappresentazioni ad Atene avvenivano principalmente durante le **Grandi Dionisie**, le quali, istituite tra il 535 e il 533 da Pisistrato, si tenevano all'inizio della primavera, tra marzo e aprile, quando, per una settimana circa, si svolgevano processioni, cortei e riti in onore di Bacco, si cantavano a gara ditirambi da parte di cori maschili e femminili, si facevano banchetti e scatenate baldorie che incrementavano le nascite, e finalmente si assisteva agli agoni tragici e comici: per tre giorni, tre drammaturghi scelti dall'arconte eponimo tra i concorrenti presentavano tre tragedie nuove e un dramma satiresco, mentre il quarto giorno era quello delle cinque commedie, una per ciascuno degli autori ammessi<sup>6</sup>.

1 Definito da Archiloco: “il bel canto di Dioniso signore” fr. 120 West.

2 M. Cacciari, *Hamletica*, p. 14.

3 *Hamletica*, p. 100. Di nuovo Cacciari: “La ‘conversazione’ beckettiana, come certi dialoghi dell'*Ulysses*, non mette in scena una perdita, ma un'inessenzialità radicale: l'uomo non è ‘animale politico’. Allora, certamente, ogni *drama* diviene impossibile a priori, poiché è possibile *fare* soltanto per quell'esserci che è nella sua essenza inter-esse”.

4 “Seppure possa sembrare affascinante, la ricerca

delle origini... non è poi problema tanto rilevante... non sono le origini, ma la tragedia quale si è storicamente configurata a condizionare la nostra sensibilità teatrale” (D. Lanza, *Dimenticare i Greci*, in *I Greci - Storia Cultura Arte Società*, vol. 3, *I Greci oltre la Grecia*, p. 1455, Einaudi, Torino, 2001).

5 Ortega Y Gasset, *Idea del teatro*, p. 88. Ortega rimanda al v. 44 della *Teogonia*: “θεῶν γένος αἰδοῖον” che io tradurrei piuttosto “stirpe veneranda degli dèi”.

6 M. Di Marco, *La tragedia greca*, p. 26. “Almeno

Una giuria di dieci membri estratti a sorte, uno per tribù, attribuiva i premi.

“Al termine delle rappresentazioni ogni giurato scriveva le proprie preferenze su una tavoletta; tra le dieci tavolette raccolte ne venivano sorteggiate cinque, ed era sulla base di queste cinque che veniva compilata la classifica finale. Ci si è chiesti se i giudici fossero davvero ligi al giuramento di imparzialità che erano obbligati a prestare. Il pubblico che sedeva a teatro partecipava agli spettacoli con grande vivacità, ed è naturale supporre che le rumorose reazioni di consenso o di riprovazione con cui accompagnava la rappresentazione delle opere incidessero sulle scelte dei giurati... Platone – ma siamo già nel IV secolo inoltrato – protesta energicamente contro i condizionamenti imposti dalle *cliques* (*Leg.* 2, 659 a-b)”<sup>1</sup>.

“Ad episodi di corruzione accennano gli oratori del IV secolo, ma in generale non abbiamo motivo di dubitare dell’onestà dei giurati. Allo stesso modo occorre riconoscere alle giurie stesse... un’ apprezzabile capacità di giudizio estetico. Lo prova il fatto che sia Eschilo che Sofocle vinsero in più della metà degli agoni cui parteciparono; per Euripide il discorso è più complesso: lo scarso numero di vittorie riportate da un lato riflette una reale difficoltà del pubblico ateniese ad accettare le novità ideologiche, se non anche drammaturgiche, del suo teatro, e dall’altro si spiega con la circostanza tutt’altro che irrilevante che sin dagli inizi della sua carriera e fino alla morte egli si trovò a rivaleggiare con un concorrente della statura di Sofocle. Non manca peraltro qualche caso in cui il verdetto dei giudici ci appare opinabile se non addirittura scandaloso: nelle Dionisie in cui fu

nell’età di Eschilo, Sofocle ed Euripide, il dramma satiresco concludeva, a mo’ di appendice alle tragedie, la tetralogia che ciascun tragediografo portava in scena alle Grandi Dionisie. Il dramma satiresco proponeva al pubblico un episodio del mito, ma riservando ad esso un trattamento in chiave burlesca. Si badi bene però: nulla che lo assimilasse alla commedia. Il dramma satiresco era piuttosto un “sottogenere” del più nobile genere tragico, come indicano i molteplici e sostanziali punti di contatto tra le due forme di spettacolo: medesimo autore, medesima occasione della *performance*, medesimi attori e medesimi coreuti, medesima morfologia strutturale (articolazione in prologo, parodo, episodi, stasimi, esodo), introduzione sulla scena dei medesimi personaggi. Questi ultimi sono ovviamente gli eroi del mito; e tuttavia l’atmosfera in cui sono immersi, pur ricalcando il soggetto scenico le linee del racconto tradizionale, è assolutamente surreale: ché accanto ad essi imperversa regolarmente-come elemento imprescindibile del genere-un coro di satiri guidati dal loro padre-tutore, il vecchio Sileno. Esseri semiferini, cinti di una pelle di cuoio, con fallo eretto, coda e orecchie equine, maschera con barba e naso camuso...li vediamo all’opera come araldi, atleti, cuochi, nutrici di Dioniso, marinai, carpentieri, pastori ecc. Incapaci e vili, rozzi e brutali per un verso, ingenui e puerili per un altro, totalmente estranei alle istituzioni e alle convenzioni della polis e del consorzio civile, essi si trovano a cooperare (spesso contro un mostro o un “nemico” di cui sono schiavi e da cui dovranno essere liberati) con personaggi di forte tempera e di fiera dignità eroica, determinando con i loro

facili entusiasmi e la loro imperizia, ostacoli, sorprese, situazioni di imprevista comicità. La magra messe di testi di cui disponiamo-appena un dramma completo, il *Ciclope* di Euripide, circa metà dei *Cercatori di orme* di Sofocle e poi frammenti più o meno estesi, tra cui si distinguono per ampiezza e *vis inventiva* soprattutto quelli eschilei-induce a credere che, a paragone delle tragedie, il dramma satiresco presentasse di norma un intreccio estremamente semplificato, il quale non aveva altra funzione se non quella di creare un pretesto al gioco lieve e scanzonato di Sileno e del coro: di qui anche un’estensione che, in media, doveva essere comparativamente molto più breve di quella di una tragedia. Come a compensare l’esilità della trama e lo scarso spessore psicologico dei protagonisti, un rilievo proporzionalmente assai maggiore era assegnato ad altri elementi di più facile presa spettacolare: ad esempio la danza, con frequenti sezioni liriche strofiche che dovevano assecondare l’esecuzione di movimenti orchestrici particolarmente vivaci; o una gestualità fortemente connotata sotto il profilo mimico e dunque ben lontana dalla rigida compostezza cui era vincolata la scena tragica; o il ricorso al *teratodes* (il “meraviglioso”), con l’introduzione di creature mostruose, metamorfosi, camuffamenti animaleschi, apparizioni inattese” (M. Di Marco, *La tragedia greca*, p. 26).

1 Di Marco, op. cit., p. 41. Leggiamone solo alcune parole: “A teatro il vero giudice non deve imparare a giudicare spaventato dallo strepito dei più e dalla propria ignoranza” (659a). “Altrove, alludendo ancora ai fischi, agli applausi e alle urla scomposte del pubblico, il filosofo parla di “teatrocrasia” (*Leg.* 3, 700c)”.

presentato l'*Edipo re*, Sofocle giunse solo secondo, essendogli stato preferito un autore di non eccelsa levatura quale Filocle. Eppure l'*Edipo re* – non solo a giudizio della critica moderna, ma già nella valutazione di un autorevole e indiscusso conoscitore della tragedia greca come Aristotele – è un capolavoro di rilievo assoluto. Restano oscure le ragioni della scelta dei giurati. Si può solo supporre – e ciò richiama la nostra attenzione sull'ottica parziale con cui guardiamo al teatro antico – che essi abbiano tenuto conto non solo dell'intreccio, ma anche della musica, della danza, della recitazione, dei costumi, degli effetti visivi, e che il loro voto abbia riguardato, come del resto era prassi negli agoni, non le singole tragedie, ma le tetralogie nel loro insieme<sup>1</sup>.

Erano meno importanti i festival invernali: quello delle **Lenee** (gennaio-febbraio), dedicato soprattutto alla commedia, e quello delle **Dionisie rurali** (dicembre-gennaio), ma gli appassionati non se li lasciavano sfuggire, e, come se avessero dato a nolo le orecchie (ὄσπερ δὲ ἀπομεμισθωκότες τὰ ὄτια), li denigra Platone, “corrono in giro ad ascoltare tutti i cori senza mancare alle Dionisie, né a quelle urbane, né alle rurali” (*Repubblica*, 475d)<sup>2</sup>.

Si tratta comunque di arte per il popolo e di contenuto fondamentalmente religioso. “Il dramma perfetto è la messa”, ebbe infatti a scrivere Eliot; e già Richard Wagner: “L'opera d'arte, lirica e drammatica, era un *atto religioso* vero e proprio; e in quest'atto, paragonato alla semplicità delle cerimonie religiose primitive, già s'affacciava il desiderio di rappresentare collettivamente e deliberatamente il ricordo comune... La tragedia fu dunque il trasformarsi di una cerimonia religiosa in opera d'arte<sup>3</sup>”.

Aggiungo Jacob Burckhardt: “il dramma greco non era sorto come divertimento e pasatempo... bensì quale parte di un importantissimo culto della *polis*. Non era una risorsa, e neppure uno svago per una *élite* di “intellettuali” e di annoiati, ma un altissimo interesse di tutta la cittadinanza in festa<sup>4</sup>”.

1 Di Marco, op. cit., pp. 41-42.

2 Platone nella stessa *Repubblica* biasima Omero ed Eschilo poiché attribuiscono menzogne agli dèi mentre il divino è πάντη ἀψευδής (382e), assolutamente incapace di mentire. Viene ricordato il sogno ingannevole inviato da Zeus ad Agamennone nel secondo canto dell'*Iliade* e un frammento di Eschilo dove Teti biasima l'inganno di Apollo che aveva predetto felicità alle sue nozze poi le aveva ucciso il figliolo. Dunque sentendo cose simili sugli dèi: “χαλεπαυοῦμέν τε καὶ χορὸν οὐ δάσομεν” (383c), noi ci sdegheremo e non concederemo un coro.

“Le Lenee, cioè la festa di Dioniso Leneo (da λῆναι = “menadi” piuttosto che da ληνός = “torchio”, come si riteneva un tempo, allorché si collegava la festa ai riti della vendemmia) si celebravano nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio) e, dato il periodo poco propizio alla navigazione, avevano una dimensione prettamente locale: vi partecipavano soltanto, o quasi, gli abitanti dell'Attica. “L'agone è quello lenaico, e siamo tra noi” fa dire Aristofane a Diceopoli, protagonista degli *Acarnesi*, rappresentati appunto alle Lenee, per giustificare le critiche che intende muovere al demagogo Cleone (vv. 504 ss.): assenti gli stranieri e gli alleati, il poeta comico si sente legittimato a lavare i panni sporchi in famiglia... gli agoni lenaici prevedevano all'inizio esclusiva-

mente competizioni tra poeti comici. Le tragedie vi furono introdotte solo alcuni anni più tardi, e in scala ridotta rispetto a quanto avveniva alle Dionisie: al concorso erano ammessi solo due tragediografi, ciascuno con due tragedie, senza dramma satiresco. I grandi tragici del V secolo vi fecero rappresentare di rado i loro drammi... Le Dionisie rurali erano invece feste organizzate dai demi a dicembre, nel mese di Poseidone, ma non dappertutto nella medesima data: gli appassionati di teatro ne approfittavano, come ci riferisce Platone (*Resp.* 5, 475d), per assistere in più demi a spettacoli diversi. La celebrazione del culto di Dioniso qui aveva il suo momento più importante nella falloforia, una processione con la quale si chiedeva al dio la fertilità dei campi” (Di Marco, op. cit., p. 43).

3 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire* (del 1849), p. 252.

4 J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca* (pubblicato nel 1898 da lezioni tenute tra il 1872 e il 1875), I, p. 1139.

Opposta è l'opinione di G. Leopardi il quale sostiene che il genere drammatico, rispetto alla poesia lirica e a quella epica, “è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che

Sentiamo anche Ortega y Gasset: “Ed è interessante ricordare...che la pagliacciata, combinata a un rito religioso... è in tutti i popoli all’origine del teatro”<sup>1</sup>.

All’inizio nel dramma dovette essere di gran lunga preponderante la parte corale<sup>2</sup>, poi, da Eschilo in avanti, questa si restrinse. Aristotele ricorda che Eschilo portò il numero degli attori da uno a due, ridusse la parte del coro, e rese protagonista la parola (καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν, *Poetica*, 1449a, 15-18). Infatti il dramma greco rispetto al melodramma moderno è logocentrico<sup>3</sup>.

## I teatri

Ad Atene i drammi venivano rappresentati nel teatro di Dioniso situato sulle pendici meridionali dell’acropoli. In origine era di legno, poi subì diversi sviluppi e cambiamenti, fino all’epoca dell’impero romano, quando vi si svolgevano combattimenti di gladiatori e forse anche naumachie. Meglio conservato e di struttura più unitaria è quello di Epidauro, creazione<sup>4</sup> di un singolo architetto: Policleto il giovane.

per la essenza sua... Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell’ozio, un trovato di persone oziose, che vogliono passare il tempo, in somma un trattenimento dell’ozio, inventato, come tanti e tanti altri, nel seno della civiltà, dall’ingegno dell’uomo, non ispirato dalla natura, ma diretto a procacciare sollazzo a se e agli altri, e onor sociale e utilità a se medesimo. Trattenimento liberale bensì e degno; ma non prodotto della natura vergine e pura, come è la lirica, che è sua legittima figlia, e l’epica, che è sua vera nepote” (*Zibaldone*, 4235-4236).

E più avanti: “Il romanzo, la novella ec. sono all’uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è più alieno di tutti i generi di letteratura, perché è quello che esige la maggior prossimità d’imitazione, la maggior trasformazione dell’autore in altri individui, la più intera rinuncia e il più intero spoglio della propria individualità, alla quale l’uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro” (4367).

La stessa cultura ateniese viene considerata manchevole poiché non ci furono poeti lirici ateniesi. Io dico perché la letteratura ateniese fu politica, mentre la lirica è impolitica. Ma sentiamo Leopardi: “Si dice con ragione che quasi tutta la letteratura greca fu Ateniese”.

Sulla poesia lirica in una pagina precedente si legge: “Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l’uomo infiammato del più pazzo fuoco, l’uomo la cui anima è in totale disordine, l’uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabile, corporale), e quasi di ubbriachezza? Pindaro ne può essere un esempio: ed anche alcuni lirici tedeschi ed inglesi abbandonati veram. Che di rado avviene, all’impeto di una viva fantasia e sentimento” (*Zibaldone*, 1856).

Eppure Leopardi sa che la grande arte ha la prospettiva di rivolgersi a un popolo intero, di educarlo: “Gli antichi greci e anche romani avevano le loro gare pub-

bliche letterarie, ed Erodoto scrisse la sua storia per leggerla al popolo. Questo era ben altro stimolo che quello di una piccola società tutta di persone coltissime e istruitissime dove l’effetto non può mai esser quello che fa il popolo, e per piacere ai critici si scrive: 1. con timore, cosa mortifera; 2. si cercano cose straordinarie, finenze, spirito, mille bagattelle. Il solo popolo ascoltatore può far nascere l’originalità la grandezza e la naturalezza della composizione” (*Zibaldone*, 145-146).

Qualche cosa di simile scrive T. S. Eliot a proposito del teatro elisabettiano: “La *struttura* fornita ai drammaturghi elisabettiani non fu semplicemente il *blank verse* e il dramma in cinque atti e il palcoscenico elisabettiano; non fu semplicemente la trama, poiché i poeti incorporarono, rimodellarono, adattarono o inventarono, come le circostanze suggerivano. Fu anche l’*ῥῆμα* per metà già formata, il “tono dell’epoca” (espressione insoddisfacente), una preparazione, un’abitudine da parte del pubblico a reagire a certi particolari stimoli” (*Il bosco sacro*, p. 85).

Del resto nello stesso *Zibaldone*, più avanti, Leopardi entra in contraddizione con quanto scritto a p. 1856: “le arti che non possono esprimere passione, come l’architettura, sono tenute le infime fra le belle, e le meno dilettevoli. E la drammatica e la lirica son tenute fra le prime per la ragione (2362) contraria. Che vuol dir ciò? Non è dunque la sola verità dell’imitazione, né la sola bellezza e dei soggetti e di essa, che l’uomo desidera, ma la forza, l’energia, che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente”.

1 J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, p. 55.

2 “Il coro originariamente è tutto”, J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, 1, p. 1140.

3 Con *λόγος* intendo più la parola parlata che quella scritta: “Il mondo greco era anzitutto il mondo della parola parlata” (M. Finley, *La democrazia degli antichi e dei moderni*, p. 18).

4 350 a.C. ca.

In ogni modo il teatro<sup>1</sup> era senza tetto e constava di tre parti: la prima era la cava (κοῖλον), la gradinata dove sedeva il pubblico; la seconda l'orchestra circolare, il luogo centrale sul quale danzava il coro, dove sorgeva l'altare di Dioniso e si trovava una piattaforma (λογεῖον), forse leggermente elevata: questa era il palcoscenico sul quale recitavano gli attori e stava nella parte dell'orchestra più lontana dagli spettatori; infine, di seguito, si trovava la scena, in origine una tenda (σκηνή) che consentiva ai personaggi di cambiarsi il costume senza essere visti dal pubblico, poi divenne l'edificio di sfondo, un palazzo reale, un tempio, con una o più entrate, e due ali sporgenti (παροσκήνια), oppure una caverna<sup>2</sup>. L'attore, abbiamo detto, recitava davanti alla scena, ma in certi casi appariva sul suo culmine o, impersonando un dio, su un tetto mobile (θεολογεῖον), o anche sospeso in aria da una specie di gru (μηχανή), e in tal caso era il *deus ex machina*<sup>3</sup>.

Un'altra macchina, utile a mostrare simbolicamente scene d'interno o a trasportare personaggi era l'ἐγκύκλημα, un carrello basso su ruote, spinto fuori attraverso l'apertura centrale della σκηνή. Questa, tornando ad Aristotele, fu resa più ricca e varia da Sofocle che introdusse la scenografia e il terzo attore (*Poetica*, 1449a, 19).

Gli attori erano tutti maschi; ciascuno usava una maschera (πρόσωπον, cfr. lat *persona*<sup>4</sup>) e poteva interpretare più parti in una stessa tragedia<sup>5</sup>.

1 Etimologicamente è “il luogo da dove si guarda”.

2 “Dove agivano gli attori? Era riservato loro uno spazio distinto da quello del coro? Una testimonianza di Vitruvio (V 7, 2) riferisce che essi recitavano su di un *logheion*, una scena rialzata di alcuni metri rispetto alla sottostante orchestra ove stazionava il coro. La creazione di questa struttura, con una conseguente rigida spartizione degli spazi, è un prodotto dell'età ellenistica: essa interessò certamente anche il teatro di Dioniso, ma non prima del III sec. a. C. Le tragedie che noi leggiamo ci documentano invece, in più di un caso, una stretta interazione tra coro e attori: le *Supplici* di Eschilo ci mostrano l'araldo egizio che aggredisce le Danaidi e tenta di trascinarle via con la forza da Argo; e nell'*Edipo a Colono* il coro cerca di contrastare fisicamente il tentativo di Creonte di rapire Antigone. Le stesse commedie di Aristofane, del resto, e ancor più il dramma satiresco – che, non dimentichiamolo, venivano rappresentati nello stesso teatro di Dioniso – presuppongono la prossimità di attori e coro. È evidente dunque che nel teatro del V sec. a. C. non poteva esservi una netta separazione tra orchestra e *logheion*, o almeno non poteva esservi un proscenio così alto come quello di cui parla Vitruvio... L'ipotesi che riscuote maggiori consensi è che nel V secolo un logheion rialzato esistesse realmente, ma che la sua altezza fosse tale da consentire facilmente, qualora la dinamica scenica lo prevedesse, un avvicinamento e quasi un contatto tra coreuti e attori” (Di Marco, op. cit., pp. 57-58).

3 “Tra le convenzioni del teatro greci rientra anche l'uso di macchine... Il più celebre di questi strumenti è senza dubbio la macchina del volo (μηχανή o anche γέρανος = “gru”): un congegno fissato al suolo su un basamento al margine dell'orchestra, dotato di un lungo braccio mobile azionato per mezzo di funi e car-

rucole, alla cui estremità doveva essere agganciata una bardatura che serviva ad imbragare l'attore destinato ad essere sollevato in alto... della μηχανή si fa uso nel *Prometeo*, ove Oceano compare in groppa ad un fantastico essere alato... Della *mechané* Euripide si avvale spesso per l'apparizione improvvisa e miracolosa di una divinità che interviene dall'alto a risolvere un conflitto drammatico altrimenti inestricabile. Una soluzione certamente sorprendente e di facile presa spettacolare, come dimostra il fatto che l'espressione θεός ἀπὸ τῆς μηχανῆς (= *deus ex machina*) divenne proverbiale: la prima attestazione è in Platone (*Crat.* 425d; *Clitoph.* 407a), e con ironia il comico Antifane osserva che ai poeti tragici, quando essi non sanno più come sviluppare l'azione, basta alzare la gru così come si alza un dito, ed ecco che ogni loro problema è risolto (fr. 189 K.-A)” (Di Marco, op. cit., p. 62).

4 “Un'opinione accreditata e diffusa vuole inoltre che il nome latino di “maschera” (*persona*) non sia che il greco πρόσωπον passato ai Romani attraverso l'etrusco (dove la diversità delle due forme)” (*Prefazione* di C. Questa a *Plauto Anfitrione*, p. 14).

5 “Il medesimo attore interpretava nelle *Baccanti* i personaggi di Penteo e di Agave, con un sinistro effetto di ironia tragica, se si pensa al finale del dramma e alla possibilità che nella voce della madre che celebra il suo folle trionfo gli spettatori riconoscesse, al di là delle variazioni messe in atto dall'interprete, la medesima voce del figlio da lei dilaniato... nelle *Baccanti* un attore impersonava Dioniso e Tiresia, un altro Penteo e Agave, un altro ancora Cadmo, il servo e il primo Messaggero, mentre resta dubbia l'attribuzione del ruolo del secondo Messaggero” (Di Marco, op. cit., p. 85 e p. 88).



## Elementi della tragedia. L'intreccio

Per quanto riguarda la grandezza (τὸ μέγεθος), da racconti brevi e un linguaggio scherzoso, per il fatto che subì una trasformazione dal satiresco, la tragedia assunse tardi una forma solenne, e il metro da tetrametro divenne giambico (1449a, 21). All'inizio si usava il tetrametro per il fatto che la poesia era satiresca e piuttosto adatta alla danza, poi, sviluppatosi il dialogo, la stessa natura del parlato trovò il metro appropriato: μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν (1449a, 25), infatti il giambo è il verso più adatto al parlato; un segno di questo è che noi nella conversazione diciamo moltissimi giambi, mentre gli esametri li usiamo raramente e solo quando usciamo dal tono della conversazione (1449a, 31).

La tragedia consta di **sei parti qualitative** (μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία, 1450a, 10): racconto (μῦθος), caratteri, linguaggio, pensiero, spettacolo visivo, musica. Il dramma dunque è un'opera complessa<sup>1</sup>. La tragedia greca era una forma d'arte connessa a una "religione inviscerata nelle leggi e ne' costumi d'un popolo"<sup>2</sup>, quello ateniese. Cito ancora Wagner: "L'opera d'arte è la rappresentazione vivente della religione; ma la religione non l'inventa l'artista: essa deve le sue origini al popolo"<sup>3</sup>.

Aristotele delle sei parti considera importantissimo **il racconto, ossia l'intreccio** dei fatti che è quasi l'anima della tragedia. I racconti possono essere semplici (ἀπλοῖ, 1452a, 10) o complessi (πεπλεγμένοι). È semplice l'azione dove il cambiamento (ἡ μετάβασις, 1452 a, 16) accade senza peripezia o riconoscimento, complessa quella dove il cambiamento avviene μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν (*Poetica*, 1452a, 17), con riconoscimento o peripezia, o entrambi. Vediamo di che si tratta. "Peripezia (περιπέτεια) è il cambiamento repentino di ciò che accade nel suo opposto, cosa che deve avvenire in maniera verosimile e necessaria" (1452a, 11).

Viene fatto l'esempio dell'*Edipo re* di Sofocle, quando giunge un messo da Corinto per tranquillizzare il protagonista (vv. 924 e sgg.) e invece dà l'avvio alla parte dell'indagine che porta al πάθος, l'evento doloroso e catastrofico, che, dopo la peripezia e il riconoscimento, è la terza parte del racconto (τρίτον δὲ πάθος, 1452b, 10), πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά (*Poetica*, 1452b, 11), un'azione rovinosa o dolorosa. Questo capovolgimento che inganna le attese ottimistiche è tipica dei drammi di Sofocle<sup>4</sup>.

"Forse è un decreto della provvidenza che ci colga l'euforia quando stiamo davanti all'abisso"<sup>5</sup>. Vero è pure che il πάθος può essere valorizzato e redento dal μάθος, secondo

1 Wagner, nello scritto *L'arte e la rivoluzione* (1849), la definisce "arte complessiva dove l'elemento maschile e intellettuale, la parola, feconda quello femminile, la musica che ha la risonanza dei tempi primordiali".

2 Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, 17 marzo 1798.

3 R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, p. 133.

4 "In quattro tragedie, e cioè *Antigone*, *Aiace*, *Edipo re*, *Trachinie*, poco prima della catastrofe, il Coro, convinto o illuso che le cose stiano cambiando in meglio, si abbandona a una danza allegra, l'iporcheia. Teatralmente è una trovata geniale. Il pubblico che è, per così dire, preveggennte in quanto conosce la

trama della vicenda, soffre per la cecità del Coro, per la sua incapacità di prepararsi al peggio... La tragedia di Sofocle è il resoconto di un assedio a cui il protagonista è sottoposto, per lo più in modo terribile, e che si conclude con l'espugnazione del suo mondo. Si può individuare una linea che ora ascende e ora discende, c'è un momento in cui l'eroe sembra spuntarla sul male e sui nemici. Almeno così ritiene il Coro in quattro tragedie su sette. Il suo comportamento sottolinea l'inadeguatezza della ragione umana nel cogliere i movimenti profondi del divenire" (U. Albin, *Nel nome di Dioniso*, p. 51 e p. 251).

5 C. Wolf, *Medea*, p. 181.

quanto afferma il coro di vecchi argivi nella Parodo dell'*Agamennone* di Eschilo: τῷ πάθει μάθος (v. 177)<sup>1</sup>, attraverso la sofferenza si giunge alla comprensione. Una sentenza topica che ha avuto un lungo seguito nella letteratura europea: da Euripide, a Menandro, a Proust, a Hermann Hesse. Si veda la massima beethoveniana "*Durch Leiden Freude*", attraverso la sofferenza la gioia<sup>2</sup>.

### “Imparare soffrendo”

La legge del τῷ πάθει μάθος si trova in tutte le espressioni letterarie collegate all'oracolo delfico.

**Esiodo** afferma che la giustizia, quando si giunge alla fine, supera la prepotenza e soffrendo anche lo stolto impara (*Opere e giorni*, vv. 217-218).

“La sofferenza, allora, è un prerequisito del riconoscimento. Se la Genesi ebraica postula che il prezzo del sapere sia la morte<sup>3</sup>, i Greci sapevano perfettamente che la conoscenza si può acquisire soltanto attraverso il dolore. Era saggezza comune fin dai tempi di Omero ed Esiodo<sup>4</sup>, ma è stato Eschilo, all'inizio della tragedia, ad esprimerla in maniera memorabile nell'*Agamennone*, quando il coro intona il famoso “Inno a Zeus”<sup>5</sup>.

Zeus, chiunque egli sia, se è questo il nome  
con cui gli è caro essere invocato,  
così a lui mi rivolgo: nulla trovo cui compararlo,  
pur tutto attentamente vagliando,  
tranne Zeus, se veramente si deve gettar via  
il vano peso dal proprio pensiero.  
(....)

Ma chi a Zeus con gioia leva il grido epinico  
Coglierà pienamente la saggezza-

A Zeus che ha avviato i mortali  
A essere saggi, che ha posto come valida legge  
“saggezza attraverso la sofferenza”.

Invece del sonno (oppure: “anche nel sonno”) stilla davanti al cuore  
un'angoscia memore di dolori:  
anche a chi non vuole arriva saggezza.

1 E, poco più avanti: «goccia invece del sonno davanti al cuore / il penoso rimorso, memore delle pene inflitte; e anche / sui recalcitranti arriva il momento della saggezza” (καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφροεῖν, *Agamennone*, vv. 179-181).

2 Ricavo il suggerimento da E. Morin, *La testa ben fatta*, p. 43 n. 7. Viceversa Pavese: “Non bastano le disgrazie a fare di un fesso una persona intelligente” (*Il mestiere di vivere*, 2 novembre 1938).

3 Genesi 2. 17 riporta l'ordine di Dio ad Adamo: “ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché quando tu ne mangiassi, certamente moriresti”... Nella tradizione occidentale c'è anche un legame costante tra l'*anagnorisis* e la cecità (o la morte: Edipo e Lear) e tra l'*anagnorisis* e il

ragionamento.

4 Per l'importanza del *pathei mathos* nella tragedia, si veda Kuhn, *Die wahre Tragödie*, cit., pp. 254-255. I loci più importanti della tradizione sono Omero, *Illiade*, XVII, 32; Esiodo, *Opere e giorni*, 218; Erodoto, I, 207, 1; Sofocle, *Edipo re*, 402; Sofocle, *Antigone*, 1190; Platone, *Simposio*, 222b. Per un elenco generale e una discussione si veda H. Dorrie, *Leid und Erfahrung*, in “Abhandlungen der Akademie der Wissenschaft und der Literatur”, Mainz, 5, 1956. 5 Eschilo, *Agamennone*, 160-180 (e si vedano anche i vv. 250-252). L'edizione usata è quella curata da V. Di Benedetto, Mondadori, Milano 1995. Si veda anche E. Severino, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano, 1989.

*Pathei mathos*: questa è l'indicazione di Zeus per il *phronein* umano, la "prudenza" che è saggezza"<sup>1</sup>.

Nell'opera di **Sofocle** questa concatenazione di delitto-castigo-riconoscimento degli errori, è messa in piena evidenza alla fine dell'*Antigone*, quando Creonte riceve la notizia del terzo suicidio provocato da lui e dichiara la propria colpa che lo ha annichilito: "ἄγετέ μ' ἐκποδόν,-τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένᾳ", portatemi via, io non sono più di un nessuno (vv. 1324-1325). Nel poeta di Colono questo comprendere tardivo non salva dalla catastrofe chi ha sbagliato.

Un caso di lieto fine in seguito a resipiscenza invece possiamo trovarlo nell'*Alcesti* di Euripide. Admeto, sentendo il peso della solitudine dopo avere chiesto alla giovane moglie il sacrificio della sua vita per salvare la propria, soffre la desolazione nella quale è rimasto e dice: "λυπρὸν διάξω βίον· ἄρτι μανθάνω", condurrò una vita penosa: ora comprendo (v. 940). In seguito, come si sa, gli verrà restituita la compagna dalla possia di Eracle<sup>2</sup>.

Anche il "pragmatico" e "universale" **Polibio** riconosce valore educativo alla sofferenza: al cambiamento in meglio si giunge attraverso due vie: quella dei patimenti propri e quella dei patimenti altrui (τοῦ τε διὰ τῶν ἰδίων συμπτωμάτων καὶ διὰ τῶν ἄλλο-

1 Piero Boitani, *Prima lezione sulla letteratura*, pp. 109-110.

2 C. Del Grande in *Τραγωδία* afferma che pure la commedia nuova, e particolarmente quella di Menandro mantiene un carattere paradigmatico fornendo esempi di μάθος tragico. È il caso di Carisio negli *Ἐπιτρέποντες* (*L'arbitrato*): il marito che aveva ripudiato la moglie per un presunto errore sessuale di lei, un fallo che, senza saperlo, avevano commesso insieme, quando si accorge dell'amore della sposa, ironizza sulla propria innocenza di uomo attento alla reputazione: "ἐγὼ τις ἀναμάρτητος, εἰς δόξαν βλέπων" (v. 588), io uno senza peccato, e comprende che deve perdonare quello che è stato solo un "ἀκούσιον γυναικὸς ἀτύχημα", un infortunio involontario della donna (v.594).

"Nella commedia più delicata e più bella di Menandro, gli *Epitrepontes*, il cui intreccio può essere in qualche modo ricostruito, tutto si svolge in modo che infine un giovane si renda conto del misfatto che ha commesso. Ubriaco, ha usato violenza a una fanciulla che poi sposa senza sapere di averla già incontrata. Quando nasce un figlio prima del tempo, com'egli crede, si adira contro la moglie finché deve scoprire che l'unica persona meritevole della sua indignazione morale è lui stesso. Come Admeto in Euripide, acquista coscienza della propria situazione e riconosce che le sue grosse parole non erano altro che parole. Così osserva a suo modo l'antico ammonimento delfico: conosci te stesso. Ma non è un Tantalo che nella sua *hybris* selvaggia ha ignorato il confine tra potere umano e divino, né un Edipo, che nelle sue oneste aspirazioni confidava nel proprio sapere, e neppure un Admeto, che non riconosceva un imperativo a lui posto: è un giovane borghese innocuo che senza un proposito, senza un'idea, a anzi senza vera coscienza, essendo ubriaco, è caduto vittima della debolezza umana. La grandezza di

Menandro sta nello sviluppare caratteri umani, con le loro reazioni psicologiche, da temi così inconsistenti... i poeti più antichi erano spinti a comporre da motivi di contenuto: conservare vivo il ricordo di grandi gesta, scoprire una verità, indagare la virtù ecc. ... Dopo l'intermezzo democratico, con la fioritura ateniese della tragedia e della commedia, i poeti dovevano di nuovo dimostrare il loro talento alle corti dei monarchi... E come Menandro essi rinunciano al *pathos*, ai programmi morali, all'impegno politico, e osservano con sorridente comprensione il comportamento degli uomini" (B. Snell, *Poesia e società*, pp. 156-157).

È, secondo Del Grande, un "vero momento di μάθος tragico" (*Τραγωδία*, p. 209). Su questo episodio torneremo trattando l'intolleranza e la tolleranza.

Sulla medesima linea si trova il *Duskolo*: il vecchio Cnemone solitario e misantropo, in seguito a una caduta nel pozzo, comprende che nessuno è tanto autosufficiente da potere vivere senza l'aiuto del prossimo, e deve ammettere: "ἐν δ' ἴσως ἡμαρτον ὅστις τῶν ἀπάντων ὄμοιον - αὐτὸς αὐτάρκης τις εἶναι καὶ δεήσεσθ' οὐδένος" (vv.713-714), in una cosa probabilmente ho sbagliato: a credere di essere il solo autosufficiente tra tutti, e di non avere bisogno di nessuno. In Menandro dunque rimane vigente la legge tragica per la quale attraverso le proprie sofferenze si impara e si diventa più comprensivi: «non si può dire che μάθος non ci sia stato... Il paradigma in funzione esemplare è evidente" (Del Grande, op. cit., p. 214).

Del resto già nel Prologo il dio Pan aveva detto a proposito di Gorgia: "ὁ παῖς ὑπὲρ τὴν ἡλικίαν τὸν νοῦν ἔχων - προάγει γὰρ ἢ τῶν πραγμάτων ἐμπειρία", vv. 28- 29, è un ragazzo che ha cervello al di sopra della sua età: / infatti l'esperienza delle difficoltà fa crescere.

τρύων); la prima è più efficace (ἐναργέστερον), la seconda meno dannosa (ἀβλαβέστερον, *Storie*, I, 35, 7)<sup>1</sup>.

F. Schiller impiega la norma del τῷ πάθει μάθος in molte delle sue tragedie, particolarmente nella *Maria Stuarda* (1802): “il personaggio della infelice regina cattolica sembra tra tutti il più adatto ad essere il fulcro d’una tragedia di ispirazione euripidea...secondo quelle leggi drammatiche già prospettate nel saggio *Vom Erhabenen*, 1793, per le quali “Se la prima legge dell’arte tragica è rappresentare la natura sofferente, la seconda legge è rappresentare la resistenza morale a quelle sofferenze”<sup>2</sup>. Maria muore non solo rassegnata ma felice del proprio martirio: “La prigione si apre, / e lieta la mia anima vola / verso l’eterna libertà... ora / benefica e dolce mi si affianca / la morte come una severa amica... Sento / di nuovo sul mio capo la corona / e l’antica dignità rivive / nell’animo lavato dal dolore” (V, 4)

F. Dostoevskij in *Ricordi del sottosuolo* (del 1864) scrive: “io sono convinto che l’uomo non rinuncerà mai alla vera, autentica sofferenza, e cioè alla distruzione e al caos. Giacché la sofferenza è la vera origine della coscienza... In realtà io continuo a pormi una domanda oziosa: che cos’è meglio, una felicità da quattro soldi o delle sublimi sofferenze? Dite su, che cos’è meglio?” (p. 234 e p. 320).

Sulla sofferenza positiva Nietzsche si esprime in *Di là dal bene e dal male* (del 1875): “il grado gerarchico di un uomo è quasi determinato dal grado di profondità cui è capace di giungere la sofferenza degli uomini, -la sua raccapricciante certezza... di sapere di più grazie alle sue sofferenze”<sup>3</sup>.

H. Hesse, in *Siddharta* esprime con altre parole l’antica legge eschilea del τῷ πάθει μάθος: «Profondamente senti in cuore l’amore per il figlio fuggito, come una ferita, e senti insieme che la ferita non gli era stata data per rovistarci dentro e dilaniarla, ma perché fiorisse in tanta luce”<sup>4</sup>.

Dalla donna che ci fa soffrire si impara anche<sup>5</sup>.

1 Dal dolore dei Greci si sviluppa non solo la comprensione ma anche la bellezza, una sorta di τῷ πάθει κάλλος: «Una questione fondamentale è il rapporto del Greco col dolore... la questione se in realtà il suo desiderio sempre più forte di bellezza, di feste, di divertimenti, di culti nuovi non si sia sviluppata dalla mancanza, dalla privazione, dalla malinconia e dal dolore...quanto dovette soffrire questo popolo, per poter diventare così bello!» (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), p. 7 e p. 163).

La “Classicità non è chiarezza sin dall’inizio, bensì contesa giunta ad unità, discordia conciliata, angoscia risanata” (B. Snell, *Eschilo e l’azione drammatica*, p. 141).

2 F. Schiller, *Tutto il teatro* 3, Introduzione di Paolo Chiarini, p. 108.

3 op. cit., p. 200.

4 op. cit., p. 135.

Per non limitarci alla letteratura greca e ai suoi interpreti, aggiungiamo autori successivi. Nell’*Eneide* di Virgilio Didone incoraggia i Troiani giunti naufraghi sulle coste della Libia ricordando che anche lei è esperta di sventure le quali l’hanno resa non solo attenta e diffidente, ma pure compassionevole verso i disgraziati: “non ignara mali miseris succurrere

disco” (I, 630), non ignara del male imparo a soccorrere gli sventurati. “Virgilio insiste, com’è ben noto, sull’umanità del personaggio, che, avendo sofferto, è particolarmente sensibile al dolore degli altri” (A. La Penna, *Prima lezione di letteratura latina*, p. 150). Tanta *humanitas* non verrà contraccambiata da Enea. Eppure questo è uno degli insegnamenti massimi dei nostri autori e dovrebbe esserlo nella scuola: “E infine, possiamo imparare la lezione fondamentale della vita, la compassione per le sofferenze di tutti gli umiliati, e la comprensione autentica” (E. Morin, *La testa ben fatta*, p. 49).

5 Su questo possiamo sentire Proust: “Perché solo la felicità è salutare al corpo, ma è il dolore a sviluppare le energie dello spirito... Una donna di cui abbiamo bisogno, che ci fa soffrire, trae da noi serie di sentimenti ben più profondi, ben altrimenti vitali di quanto possa fare un uomo superiore che ci interessi. Resta da sapere, secondo il piano su cui viviamo, se davvero ci sembra che il tradimento col quale ci ha fatto soffrire una donna sia ben poca cosa in confronto delle verità che ci ha rivelate, verità che la donna, paga d’aver fatto soffrire, non avrebbe potuto comprendere... Facendomi perdere il mio tempo, facendomi soffrire, forse Albertine mi era stata più utile,

La sofferenza si confà alla chiarezza della visione e pure all'arte: "Spesso solo per mancanza d'ingegno creativo non ci spingiamo abbastanza oltre nella sofferenza. E la realtà più atroce suol dare, insieme con la sofferenza, la gioia d'una bella scoperta, perché non fa che dare una forma nuova e chiara a quello che andavamo rimuginando da un pezzo senza rendercene conto"<sup>1</sup>.

"La sofferenza, per quanto ti possa apparire strano, è il nostro modo di esistere, poiché è l'unico modo a nostra disposizione per diventare consapevoli della vita; il ricordo di quanto abbiamo sofferto nel passato ci è necessario come la garanzia, la testimonianza della nostra identità"<sup>2</sup>.

Sentiamo anche il vecchio Malavoglia: "Hanno imparato presto perché hanno visti guai assai!-diceva padron 'Ntoni:-il giudizio viene colle disgrazie"<sup>3</sup>.

Concludiamo con C. Pavese: "la grande, la tremenda verità è questa: soffrire non serve a niente" (*Il mestiere di vivere*, 25 novembre 1937).

"Soffrire non serve a niente (26 novembre '37).

Soffrire limita l'efficienza spirituale (17 giugno '38).

Soffrire è sempre colpa nostra (29 settembre '38).

Soffrire è una debolezza (13 ottobre '38).

Almeno un'obiezione c'è: se non avessi sofferto non avrei scritto queste belle sentenze" (27 ottobre 1938).

"Qualunque sofferenza che non sia anche conoscenza è *inutile*" (19 gennaio 1939).

## Il riconoscimento

Esso è, come dice la parola ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή (1452a, 30) un cambiamento dalla non conoscenza alla conoscenza.

Il miglior riconoscimento è quello di Oreste che si rivela da sé, dicendo quello che vuole il poeta, non ciò che esige il racconto.

Poi, καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις è quello che avviene insieme con la peripezia (ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, 1452 a, 32-33) come per esempio nell'*Edipo re*.

Il terzo tipo di riconoscimento avviene attraverso la memoria (ἡ τρίτη διὰ μνήμης, 1454b, 37) come nella narrazione di Alcinoo. Si tratta ancora dell'*Odissea* quando Odisseo si commuove sentendo Demodoco che alla corte dei Feaci canta la lite tra Achille Pelide e lo stesso Laerziade<sup>4</sup>.

anche sotto l'aspetto letterario, di un segretario che avesse messo in ordine le mie "scartoffie". Tuttavia, allorché un essere è così mal conformato (e può darsi che nella natura un tal essere sia proprio l'uomo) da non poter amare senza soffrire, e da aver bisogno di soffrire per imparare certe verità, la vita d'un tale essere finisce col riuscire ben spossante!" (M. Proust, *Il tempo ritrovato*, pp 238, 239 e 242).

1 M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, p. 549.

2 O. Wilde, *De Profundis*, in Oscar Wilde, *Opere*, p. 653.

3 G. Verga, *I Malavoglia*, p. 221. D'Annunzio attribuisce al piacere maggiore efficacia pedagogica che al dolore: "Ella [la vita] ci persuade ogni giorno l'at-

to che è la genesi stessa di nostra specie: lo sforzo di sorpassar sé medesimo, senza tregua; ella ci mostra la possibilità di un dolore trasmutato nella più efficace energia stimolatrice; ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscenza offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale molto ha gioito" (*Il fuoco* (del 1900) p. 95).

4 *Odissea*, VIII, vv. 75 e sgg. Leopardi nota la poeticità di questa situazione e di altre simili "chi non sente come sia poetico quello scendere di Penelope dalle sue stanze solamente perch'ha udito il canto di Femio, a pregarlo acciocché lasci quella canzone che racconta il ritorno de' Greci da Troia, dicendo

C'è un quarto tipo di riconoscimento: quello che avviene ἐκ συλλογισμοῦ (1455a, 4), attraverso un sillogismo, come nelle *Coefore* di Eschilo, dove Elettra deduce che il fratello è arrivato, con un ragionamento fatto dopo avere trovato sulla tomba del padre “un ricciolo tagliato” (ὄρω τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφῳ, *Coefore*, v. 168)<sup>1</sup>, una ciocca di capelli simili ai propri: qualcuno che mi assomiglia è stato qui, ma solo Oreste mi somiglia, dunque quello era Oreste. Quindi Elettra trova un secondo indizio: tracce di piedi simili alle sue: “καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, - ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς τ' ἔμοῖσιν” (*Coefore*, vv.205-206).

Nemmeno questo è il riconoscimento ottimo, ma quello che deriva dagli stessi fatti (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, 1455a, 16), come nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia* poiché era verosimile voler mandare una lettera (εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα, 1455a, 19)<sup>2</sup>.

Tornando ancora alla *Poetica*, Aristotele sostiene che il pensiero (διάνοια) mette in grado di dire quanto è possibile e appropriato (τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, 1450b, 5), e questo poi è il compito della politica e della retorica riguardo ai discorsi: infatti gli antichi rappresentavano personaggi che parlavano politicamente, i moderni invece retoricamente (1450b, 7-8). Direi che i personaggi della tragedia parlano tutti politicamente<sup>3</sup>.

com'ella incessantemente l'affanna per la rimembranza e il desiderio del marito, famoso in Grecia ed in Argo; e le lagrime di Ulisse udendo a cantare i suoi casi, che volendole occultare, si cuopre la faccia, e così va piangendo sotto il lembo della veste finattanto ch' il cantore non fa pausa, e allora asciugandosi gli occhi, sempre che il canto ricomincia, si ricuopre e ripiange; e cento altre cose di questa fatta?” (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, p. 71).  
 Varie sono le forme del riconoscimento (εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, 1454b, 20). La prima, più usata e più estranea all'arte (ἢ ἀτεχνοτάτη) avviene attraverso segni (διὰ τῶν σημείων, 1454b, 21) che possono essere congeniti (σύμφυτα) o acquisiti (ἐπικτητα, 1454b, 23). Esempio di segno congenito è la lancia che portavano sulla pelle i Γηγενεῖς, i figli della terra progenitori dei Tebani, mentre i segni acquisiti possono essere ferite (οὐλαί, 1454b, 24) impresse sul corpo, come la cicatrice di Odisseo (cfr. *Odissea*, XIX, 38 e sgg.), oppure oggetti esterni al corpo, come collane, o la culla a forma di barca attraverso la quale nella *Tiro* di Sofocle la madre riconosce i figli Pelio e Neleo che vi erano stati esposti. Ci sono poi i riconoscimenti di secondo tipo, quelli fatti dal poeta, e nemmeno questi sono artistici. Nell'*Ifigenia fra i Tauri* Ifigenia si rivela attraverso la lettera (διὰ τῆς ἐπιστολῆς, 1454b, 34).

1 Il versante tragico di quella che sarà la chioma di Berenice.

2 Il riconoscimento delle *Coefore* viene criticato più duramente da Euripide nell'*Elettra* (composta in un anno tra il 416 e il 413), dove la stessa figlia di Agamennone polemizza con il sillogismo di Eschilo riproposto dal vecchio che l'ha allevata, in quanto, dice, i capelli di Oreste non possono essere simili ai miei, siccome egli è un uomo cresciuto nelle palestre; io invece sono una donna che usa il pettine, e del

resto molti hanno riccioli simili senza essere parenti (*Elettra*, vv. 527-531). Altrettanto aspramente viene confutato l'indizio delle orme che il πρέσβυς, quasi echeggiando Eschilo, le fa notare (ἵχνος... ἀρβύλης, v. 532, l'impronta dello stivale), dopo i “riccioli recisi dalla testa bionda” (*Elettra*, v. 515). Le impronte infatti sulla roccia, replica Elettra, non restano neppure, e anche se rimanessero, quelle del fratello non sarebbero uguali a quelle della sorella, ma più grandi (*Elettra*, vv. 534-537). Il riconoscimento avviene comunque poco più avanti attraverso il segno convincente di una cicatrice sul sopracciglio (οὐλή παρ' ὀφρύων; cfr. il riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea il XIX canto dell'*Odissea*) che Oreste si procurò inseguendo con la sorella un cerbiatto nel palazzo del padre (*Elettra*, vv. 573-574).

Ho riferito questi versi di Euripidei per dare un saggio di come la tendenza al ragionare si sviluppa dal poeta più antico a quello più recente in un crescendo che, secondo i detrattori di Euripide, giunge ad uccidere lo spirito dionisiaco e la pietà tragica.

3 Infatti per l'uomo greco che viveva nella πόλις democratica la solitudine dell'impolitico è una condizione innaturale: “benché si muovesse liberamente, l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali, nello stato, nella famiglia, nel fato. Questa determinazione sostanziale è la vera e propria fatalità della tragedia greca, e la sua vera e propria caratteristica. La rovina dell'eroe non è perciò solo una conseguenza della sua azione, ma è anche un patire” (S. Kierkegaard, *Enten-Eller. Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, Tomo Secondo, p. 24).

Allora l'eroe della tragedia, secondo Kierkegaard, come per Aristotele, non è del tutto colpevole. Ma l'attenuazione della colpa non riduce la pena: “La pena è più profonda poiché la colpa ha l'ambiguità estetica” (ibid., p. 30).

Quanto alle cosiddette “unità aristoteliche”, per quella di tempo l’autore dice che la tragedia “cerca (πειρᾶται) di stare il più possibile in un sol giro di sole o di eccederne di poco” (1449b, 13). Come si vede non si tratta di una prescrizione, ma, per dirla con il Manzoni che cita “il signor Schlegel”<sup>1</sup> approvandolo, della “semplice notizia di un fatto”<sup>2</sup>; eppure i critici del Rinascimento ne dedussero la regola dell’unità di tempo.

Più prescrittivo è Aristotele a proposito dell’unità di azione: “la tragedia – afferma – è imitazione di un’azione compiuta e intera che abbia una certa grandezza” (1450b, 24-25), e questa non deve essere eccessiva né da una parte né dall’altra, ma offrire con la sua giusta misura una buona sinossi, o visione d’insieme (1451a, 4).

Quanto all’unità di luogo cui Aristotele nemmeno fa cenno, sentiamo ancora Manzoni: “è nata dal fatto che la più parte delle tragedie greche imitano un’azione la quale si compie in un sol luogo, e dalla idea che il teatro greco sia un esemplare perpetuo ed esclusivo di perfezione drammatica”<sup>3</sup>.

## I caratteri

Vediamo ora quanto prescrive Aristotele riguardo ai caratteri (περὶ δὲ τὰ ἦθη, 1454a, 16).

“Per il filosofo il carattere è la disposizione alla virtù o al vizio quale si rivela nella *proairesis*, ossia nell’intenzione etica che il soggetto, attraverso l’azione o le parole, consapevolmente esprime quando si trova ad affrontare scelte significative (*Poet.* 6, 1450 b 8 s.): “carattere è ciò che rivela quale sia il proponimento (perciò non hanno carattere quei discorsi da cui manca ogni riferimento a ciò che il parlante si propone o vuole evitare)”<sup>4</sup>.

Insomma il carattere di una persona è dato dal suo orientamento, dalla sua preferenza, dal suo modo di scegliere (προαίρεσις appunto).

I caratteri devono innanzitutto essere buoni (χρηστά). Anche la donna e lo schiavo, ammette generosamente il filosofo, possono esserlo, benché, precisa poi, la donna sia una creatura inferiore (χειρὸν 1454a, 21) e lo schiavo una cosa di poco conto (φασῶλον)<sup>5</sup>.

La seconda qualità del carattere è che sia appropriato. Alla donna per esempio non si addice essere tanto virile e terribile (οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι, 1454a, 23).

Quanto all’essere δεινὴ della donna, Medea impersona queste terribilità: così la presenta la Nutrice nel Prologo della tragedia: “Siccome è tremenda (δεινὴ γὰρ): nessuno certo che abbia stretto / odio con lei, intonerà facilmente il canto della vittoria” (*Medea*, vv. 44-45).

La terza qualità del carattere è la somiglianza (τὸ ὅμοιον, 1454a, 24). Aristotele non dice a cosa, e non fa esempi; sarà la verosimiglianza, ossia la somiglianza al vero, secondo il principio della mimesi.

Poi viene la coerenza (τὸ ὁμαλόν, 1454a, 26). Aristotele procede indicando modelli

1 A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, (1808) Lezione X.

2 A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, Prefazione (del 1820).

3 Opera e luogo citati sopra.

4 Di Marco, op. cit., p. 137.

5 “Aristotele è, al contrario di Platone, un cultore del senso comune anche se, come lui, è un tantino antidemocratico. Ed è forse proprio il suo senso comune quello che più annebbia la sua visione” (G. Murray, *Le origini dell’epica greca*, p. 30).

negativi: Menelao nell'*Oreste*<sup>1</sup> di Euripide costituisce un esempio di malvagità di carattere non necessaria, mentre la ragazza protagonista dell'*Ifigenia in Aulide*<sup>2</sup> è un paradigma di incoerenza (τοῦ δὲ ἀνωμάλου, 1454a, 31): “quella che supplica (ἡ ἰκετεύουσα) non assomiglia per niente alla successiva” (1454a, 32).

Nella tragedia di Euripide la fanciulla prima piange e prega il padre suo di risparmiarla (*Ifigenia in Aulide*, vv. 1211-1252) arrivando a dire, come Achille nell'*Ade*, che vivere male è meglio che morire bene (κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν, v. 1252)<sup>3</sup>, poi cambia idea e, con tutta l'anima nobile della quale Achille infatti si innamora (γενναία γὰρ εἶ, v. 1411), offre il suo corpo per l'Ellade: “δίδωμι σῶμα τοῦμὸν Ἑλλάδι”, v. 1397<sup>4</sup>.

Interessante è anche la condanna del mostruoso, τὸ τερατῶδες (1453b, 9): coloro che lo mettono al posto del legittimo pauroso (τὸ φοβερόν), “non hanno nulla in comune con la tragedia”<sup>5</sup>.

Notevole è pure la prescrizione secondo la quale il racconto va composto e il linguaggio rifinito avendo sempre situati davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων) la composizione (1455a, 23), ossia il poeta deve mettersi nei panni dello spettatore, “come se fosse in mezzo ai fatti stessi”. Su questo punto, che costituisce sempre un ottimo monito per chi scrive, insistono diversi autori: Nietzsche, per esempio, in *La nascita della tragedia* afferma che il genio nell'atto della creazione artistica “è contemporaneamente soggetto e oggetto, contemporaneamente poeta, attore e spettatore”<sup>6</sup>.

1 Del 408 a. C.

2 Rappresentata postuma, nel 405 a. C. Tornerò su questi aspetti del dramma, ma intanto chiarisco che Euripide è incline a caricare di vizi e crudeltà i personaggi identificabili come “Spartani” nelle tragedie rappresentate durante gli anni della Guerra del Peloponneso (431-404 a. C.), con lo scopo di dare un'immagine negativa della città nemica di Atene. Fa eccezione l'*Elena* (del 412), una tragedia anomala, a lieto fine, che evidenzia l'assurdità della guerra di Troia combattuta per un fantasma.

3 È il ribaltamento della sapienza silenica che considera primo bene non essere nati, poi, come secondo, morire appena nati. “Per esprimere con impressionante efficacia il suo rimpianto per la vita, il morto Achille dice a Odisseo che lo incontra nell'oltretomba: vorrei lavorare come un *thes* (θητευέμεν, *Od.* XI, 489)” (F. Codino, *Introduzione a Omero*, p. 128).

Sentiamo una formulazione dostoevskijana di questo rovesciamento: “Dove ho mai letto”, pensò Raskolnikov proseguendo il cammino, “dove posso mai aver letto che quel condannato a morte, un'ora prima dell'esecuzione, dice o pensa che se potesse vivere in cima a uno scoglio, su una piattaforma così stretta da poterci tenere soltanto i due piedi, con intorno l'abisso, l'oceano, la tenebra eterna e l'eterna procella, e rimanersene immobile su quello spazio di un metro quadrato per tutta la vita, per mille anni, per l'eternità, ebbene preferirebbe vivere così piuttosto che morire all'istante? Pur di vivere, vivere, vivere! Vivere in qualche modo, ma vivere!... Che verità. Signore Iddio, che verità! L'uomo è un vigliacco! Ed è un vigliacco chi, per questo, lo chiama vigliacco”, aggiunse subito dopo” (F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, p. 178).

4 “In realtà è tutta la tragedia nel suo complesso che sembra voler esplorare il tema della mutevolezza psichica. Nella prima parte del dramma, infatti, a cambiare due volte parere circa l'alternativa di fronte a cui sono posti – o rinunciare alla guerra contro Troia o sacrificare Ifigenia – sono addirittura i due capi della spedizione, Agamennone e Menelao, che in maniera quasi paradossale a turno sostengono tesi speculari ed opposte” (Di Marco, op. cit., p. 139).

In effetti Euripide ama raffigurare slanci repentini e inopinati di giovani mossi da impulsi generosi e irrazionali. Ma Aristotele pretende che l'irrazionale (ἄλογον, 1454b, 5) rimanga fuori dalla tragedia come nell'*Edipo di Sofocle*. La *Medea* di Euripide viene criticata poiché la soluzione del racconto non avviene per effetto del racconto stesso ma attraverso una macchina (ἀπὸ μηχανῆς, 1454b, 2).

Contro questa pretesa di ridurre in termini di logica il dramma dove coesistono apollineo e dionisiaco in una *coincidentia oppositorum*, insorgerà Nietzsche, come vedremo.

5 Ho riferito questa affermazione poiché, invece, è tipico del decadentismo, e di quasi tutta l'arte del Novecento, evidenziare gli aspetti patologici e deformi della realtà, insomma il ritorno e la rivincita del Caos: “se l'umanità fosse capace di fare un sogno collettivo, sognerebbe Moosbrugger” che era un idiota squartatore di prostitute, pensa il raffinato e indolente protagonista del romanzo di Musil, *L'uomo senza qualità*, p.71.

6 *La nascita della tragedia*, p. 43. Stanislavkij che studia l'altro versante, quello dell'attore, sostiene che il testo debba essere esperienzializzato, siccome “il vero artista arde con ciò che gli succede intorno, è



Anche il coro, afferma Aristotele, deve essere parte del tutto e partecipare all'azione, al pari di uno degli attori, non come in Euripide, ma come in Sofocle (1456a, 27).

Dopo Euripide le parti cantate non sono connesse al racconto, e dopo l'esempio dato da Agatone ἐμβόλιμα ᾄδουσιν (1456a, 29) si cantano intermezzi.

### La funzione del coro

Senofonte nei *Memorabili* fa dire a Socrate che i cori tragici sono un modello di ordine e disciplina: “non vedi – dice a Pericle che si lamentava della scarsa disciplina degli Ateniesi – come nei cori tragici non sono inferiori a nessuno nell'obbedire agli istruttori?” (3, 5, 18)<sup>1</sup>.

Secondo **Hegel** il Coro della tragedia “non agisce ed ha dinanzi a sé solo l'universale”<sup>2</sup>.

Il coro è la “coscienza sostanziale, superiore, che distoglie dai falsi conflitti e prepara la soluzione... è, di fronte ai singoli eroi, il popolo quale terreno fecondo da cui gli individui, quali fiori e piante tese in alto, nascono dal loro proprio suolo” (*Estetica*, p.1604).

Il coro può anche “essere paragonato al tempio dell'architettura il quale circonda la statua del dio, che qui diviene l'eroe in azione” (p. 1605).

**Leopardi** nello *Zibaldone* afferma che l'uso del coro è “parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine” (2804). Il canto corale, a più voci, dunque entra nella sua poetica del vago e dell'indefinito.

**Manzoni** nella Prefazione a *Il conte di Carmagnola* sostiene che dei “Cori dei greci” si possa rinnovare lo spirito “inserendo degli squarci lirici composti sull'idea di que' Cori”. Questi squarci, per il fatto di essere indipendenti dall'azione, possono avere “uno slancio più lirico, più variato e più fantastico. Hanno inoltre sugli antichi il vantaggio d'essere senza inconvenienti: non essendo legati con l'orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farceli stare. Hanno finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto, riserbando al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i propri sentimenti”.

In *La nascita della tragedia Nietzsche* ricorda la tradizione la quale “ci dice con piena risolutezza che la tragedia è sorta dal coro tragico, e che originariamente essa era soltanto coro e niente altro che coro; donde ci viene l'obbligo di scrutare nel cuore di questo coro tragico come nel vero e proprio dramma originario, senza in qualche modo accontentarci

attratto dalla vita che è divenuta oggetto del suo studio e della sua passione, si pasce avidamente di ciò che vede, si sforza di marcare quanto riceve dall'esterno” K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, p. 133. “Una tarda testimonianza di Apuleio (*Flor.* 18 *comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur*) differenza in modo netto la recitazione degli attori comici e degli attori tragici: di tipo fortemente colloquiale l'una, fortemente sostenuta e incline alla declamazione potente l'altra” (M Di Marco, op. cit., p. 90).

1 Un analogo elogio dei cori si trova nella *I Filippica* di Demostene il quale contrappone la serietà dell'organizzazione delle feste Dionisie e Panatenee al disordine, alla confusione e all'improvvisazione delle spedizioni militari. Le feste infatti sono rigorosamente disciplinate: nulla in queste viene trascuratamente lasciato privo di esame e non ben definito: “οὐδὲν ἀνεξέταστον οὐδ' ἀόριστον ἐν τούτοις ἡμέληται (36).

2 *Estetica*, p. 1429.

delle frasi retoriche correnti – che esso era lo spettatore ideale o che doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena... dato che da quelle origini puramente religiose rimane esclusa tutta la contrapposizione tra popolo e re, e in genere qualsiasi sfera politico-sociale”<sup>1</sup>.

Nietzsche invece rifiuta, quasi con sdegno, l’asserzione che il coro corrisponda allo spettatore ideale: “un’affermazione rozza e non scientifica, ma brillante, che però ha ricevuto il suo splendore solo dalla forma concentrata della sua espressione, dalla prevenzione prettamente germanica a favore di tutto ciò che viene detto ideale, e dal nostro stupore momentaneo”<sup>2</sup>.

La formula non regge siccome lo spettatore e il coro sono entità differenti. Il pubblico ha la consapevolezza di assistere a un’opera d’arte, non a una realtà empirica, mentre il “coro tragico dei Greci è costretto a riconoscere nelle figure della scena esistenze concrete. Il coro delle Oceanidi crede di vedere realmente davanti a sé il titano Prometeo, e ritiene se stesso altrettanto reale quanto il dio della scena”<sup>3</sup>.

“Con questo coro trova consolazione il Greco profondo, dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più aspra, che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddistica negazione della volontà. Lo salva l’arte, e mediante l’arte lo salva a sé la vita... In questo senso l’uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell’essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all’agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell’essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretendano da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l’azione, per agire occorre essere avvolti nell’illusione”<sup>4</sup>.

1 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, pp. 50-51. L’idea di identificare il coro come lo spettatore ideale risale ad A. W. Schlegel (*Corso di letteratura drammatica*, lezione III) e deve avere fatto epoca, poiché la ricorda anche Manzoni nella già menzionata Prefazione: “Mi rimane a render conto del Coro introdotto una volta in questa tragedia, il quale, per non essere nominati personaggi che lo compongano, può parere un capriccio o un enimma. Non posso meglio spiegarne l’intenzione, che riportando in parte ciò che il signor Schlegel ha detto dei Cori greci: *Il Coro è da riguardarsi come la personificazione de’ pensieri morali che l’azione ispira, come l’organo de’ sentimenti del poeta che parla in nome dell’intera umanità*. E poco sotto: *Vollero i Greci che in ogni dramma il Coro... fosse prima di tutto il rappresentante dell’umanità: il Coro era insomma lo spettatore ideale: esso temperava l’impressioni violente e dolorose d’un azione qualche volta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni, glielie rimandava raddolcite dalla vaghezza d’un espressione lirica e armonica e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione*. Ora m’è parso che, se i Cori dei greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito, inserendo degli squarci

lirici composti sull’idea di que’ Cori” (A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, Prefazione). Così siamo tornati e ci colleghiamo alla citazione precedente.

2 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 51.

3 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 52. Maggiore credito viene data dal filosofo tedesco alla definizione proposta nella “famosa prefazione alla *Sposa di Messina*, da Schiller, che considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé, per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica... L’introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte... Certo è un terreno “ideale” quello su cui, secondo la giusta veduta di Schiller, suole muoversi il coro greco dei Satiri, il coro della tragedia originaria; è un terreno molto al di sopra del sentiero reale dei mortali... La tragedia si è sviluppata su questo fondamento e certo già per questo è stata fin dal principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà...” (*La nascita della tragedia*, pp. 52 sgg.).

4 *La nascita della tragedia*, p. 55. “*The time is out of joint*” (*Amleto*, I, 5), il tempo si è disarticolato, dice il principe di Danimarca dopo avere visto e sentito lo spettro del padre che chiede vendetta del turpe e snaturato assassinio. Così pure il mondo del *Thyestes* di

L'arte però ci salva dalla negazione della volontà: "Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei satiri del ditirambo, ecco l'azione salvatrice dell'arte greca"<sup>1</sup>.

Il coro "può essere inteso soltanto come *causa* della tragedia e del tragico in genere"<sup>2</sup>.

Sofocle però comincia a ridurre questa funzione: "Già in Sofocle appare quella perplessità riguardo al coro – un segno importante che già in lui il terreno dionisiaco della tragedia comincia a sgretolarsi. Egli non osa più affidare al coro la parte principale e più efficace, e ne limita invece a tal punto il dominio, che esso appare ora quasi coordinato agli attori, come se venisse sollevato dall'orchestra e portato in scena: con ciò certo la sua essenza è totalmente distrutta, per quanto Aristotele<sup>3</sup> dia la sua approvazione proprio a questa concezione del coro. Quello spostamento della posizione del coro, che comunque Sofocle ha raccomandato con la sua prassi e, secondo la tradizione, addirittura con uno scritto, è il primo passo verso la *distruzione* del coro, le cui fasi si susseguono con spaventosa rapidità in Euripide, in Agatone e nella commedia nuova. La dialettica ottimistica scaccia la *musica* dalla tragedia con la sferza dei suoi sillogismi, cioè distrugge l'essenza della tragedia, che si può interpretare unicamente come una manifestazione e raffigurazione di stati dionisiaci, come simbolizzazione della musica, come il mondo di sogno di un'ebbrezza dionisiaca"<sup>4</sup>.

Certo è che dal ditirambo originario, a Eschilo a Euripide, così come pure nella commedia, dal primo all'ultimo Aristofane, il coro perde progressivamente importanza, a mano a mano che ne acquista l'individuo. sganciandosi sempre più dalla città, dalla religione, dalla stirpe.

Il coro è sempre la parte che irrorà il complesso dell'opera di splendore lirico. Esso, sostiene il Murray<sup>5</sup> traduce il particolare in universale, e trasforma la sventura in poesia. Le sofferenze vengono redente in bellezza dalle parole, dalla musica e dalla danza. I coreuti talora sono esseri soprannaturali come le *Eumenidi*, talora umani invasati o attraversati da grandi emozioni, come le *Baccanti*. Il canto di queste creature ci porta lontano dal contingente, a volte dalla stessa trama del dramma<sup>6</sup>.

Seneca è uscito dai cardini. Il retrocedere del sole suggerisce queste parole al quarto coro atterrito: «*Nos e tanto visi populo / digni, premeret quos everso/cardine mundus; / in nos aetas ultima venit. / O nos dura sorte creatos, / seu perdidimus solem miseri, / sive expulimus!*» (vv. 876-882), noi tra tanta gente siamo sembrati degni di essere schiacciati dal mondo dopo il rovescio dei cardini; l'ultima era è arrivata su di noi. O creati con dura sorte, sia che abbiamo perduto il sole, disgraziati, sia che l'abbiamo cacciato (ndr).

1 *La nascita della tragedia*, p. 56.

2 *La nascita della tragedia*, p. 96.

3 Cfr. *Poetica* 1456a, già citato.

4 *La nascita della tragedia*, pp. 96-97.

5 *Euripide e i suoi tempi*, Laterza, 1932.

6 Murray fa l'esempio del quinto Stasimo della *Medea*, il canto successivo all'infanticidio. Nella seconda antistrofe (vv. 1282-1292) le donne di Corinto, che più volte hanno espresso solidarietà a Medea, cantano:

"Di una sola donna tra quelle che vissero un tempo / ho sentito dire che scagliò le mani contro i figli: / Ino resa pazza dagli dèi, quando la moglie / di Zeus la cacciò da casa di corsa. / Si getta la disgraziata nel mare / dopo l'empia strage dei figli, / e avere teso il piede oltre la riva marina, / e muore una morte comune con le sue creature. / Quale altra atrocità potrebbe accadere? / oh letto delle donne / causa di molti travagli, quanti mali hai già fatto ai mortali!"

Il coro dunque, commenta il Murray, ci porta lontano. L'urlo di morte non viene dalla stanza accanto, ma è l'eco di un pianto che risuona dal fondo dei secoli. La

“La realizzazione delle parti corali della tragedia greca costituisce il punto dolente di ogni allestimento moderno. Il teatro borghese da Menandro a Pirandello e oltre non ammette la coralità. Nella prefazione al *Conte di Carmagnola*, Manzoni dichiarava di avere riservato, mediante il Coro, un cantuccio all’autore, per un momento di riflessione. Forse, nella nostra civiltà letteraria manca proprio la capacità di ascoltare e incarnare in un coro le voci provenienti dall’interno della società. Nel teatro di questo secolo si possono citare solo due eccezioni: la banda di straccioni e mendicanti della brechtiana *Opera da tre soldi* e le povere donne di Canterbury in *Assassinio nella Cattedrale*, un dramma speciale e classicistico di T. S. Eliot”<sup>1</sup>.

## Linguaggio tragico

Torniamo alla *Poetica* di Aristotele con un altro argomento. Degne di nota sono le considerazioni sul linguaggio poetico: “Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι” (1458a, 18). Pregio del linguaggio è essere chiaro e non pedestre<sup>2</sup>. Il poeta è libero di variare rispetto all’usuale. Il linguaggio si scosta dall’ordinario quando usa espressioni peregrine: “ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον” (1458a, 22), con peregrino intendo la glossa, la metafora, allungamento e ogni forma contraria all’usuale.

Glossa è la locuzione non comune, quella di cui non tutti fanno uso (1457b, 4). Metafora è il trasferimento del nome da una cosa a un’altra: “μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλ-

tragedia di Medea è assimilata a quella di Ino, figlia di Cadmo, la quale, fatta impazzire da Era, uccise i propri figli.

La Memoria, madre delle Muse ha compiuto la sua opera. Ansie, attaccamenti, frivolezze, ogni cosa transitoria svanisce, e, come stelle nella notte, brillano il bello e l’eterno.

Tale potenza di trasfigurazione dunque si ottiene per mezzo del coro che canta non solo la sofferenza ma anche la felicità dell’uomo. Quando le forze malefiche hanno compiuto tutta la loro distruzione, scopriamo che rimane nell’anima qualche cosa che sfugge per sempre al loro potere e ha la forza di rendere bella la vita.

Così Euripide trasfigura la realtà tragica in poesia.

Così i delitti più atroci, perfino l’assassinio dei figli, o dei genitori, possono assumere una dignità estetica e religiosa: “Proust ricordava che nessun altare fu considerato dagli antichi più sacro, circondato da più profonda venerazione e superstizione quanto le tombe d’Edipo a Colono e di Oreste a Sparta” (G. Macchia, *L’angelo della notte*, p. 166).

1 U. Albinì, *Nel nome di Dioniso*, p. 73.

2 “Se si prescinde dalle melodie e dai *kommoi* che erano composti in metro lirico e dunque implicavano una resa affidata al canto, gli attori interpretavano le parti loro assegnate recitando in trimetri giambici, assai più raramente in tetrametri trocaici catalettici: questi ultimi venivano forse resi in *parakataloghé* (recitativo) nelle scene di più acuta tensione. I loro interventi prevedevano talora anche sequenze (in

recitato o in recitativo) composte in metro anapestico. Le parti recitate erano in dialetto attico, con la mistione di alcuni elementi di ionico. E ciò, oltre al metro, contribuiva a differenziarle dalle sezioni liriche, *in primis* da quelle corali, caratterizzate da una lieve coloritura dorica” (Di Marco, op. cit., p. 217).

Il trimetro giambico “sembra evolvere, nel corso del tempo, nella direzione di una sempre maggiore flessibilità: il trimetro euripideo, ad esempio, soprattutto nelle tragedie più tarde, conosce una percentuale di “soluzioni” (scioglimento dell’elemento lungo in due brevi, per cui il “piede” finisce col constare di tre sillabe) molto più elevata di quella del trimetro di Eschilo e di Sofocle. Proprio fondandosi sul presupposto che all’aumento dei “piedi trisillabici” corrisponda una fase di composizione più recente – il che sembra avvalorato, in linea generale, dall’evidenza delle tragedie di cui sappiamo con certezza la data di rappresentazione – vari studiosi hanno tentato di fissare la cronologia relativa dei drammi euripidei. È evidente tuttavia che il criterio non può essere applicato in modo meccanico: vero è, ad esempio, che, secondo le statistiche di Ceadel, nell’*Andromaca* (rappresentata nei primi anni della guerra del Peloponneso, tra il 429 e il 425 a. C.) la percentuale di soluzioni è dell’11%, nelle *Troiane* (416 a. C.) è del 21, 2% e nell’*Oreste* (408 a. C.) è del 39, 4%”; ma nelle *Baccanti* e nell’*Ifigenia in Aulide*, che pure sono posteriori all’*Oreste*, le percentuali decrescono rispettivamente al 37, 6% e al 34, 7%” (Di Marco, op. cit., p. 218).

λοτρίου ἐπιφορά” (1457b, 7). Allungata (ἐπεκτεταμένον, 1457, 35) è la parola adoperata con una vocale più lunga dell’ordinario o con l’aggiunta di una sillaba; accorciata (ἀφρημένον) quando si toglie qualche cosa (1458a, 1). Non si devono impiegare tutti insieme questi elementi inusuali, altrimenti si produce l’enigma o il barbarismo. Dalle glosse si producono i barbarismi, dalle metafore l’enigma, la cui caratteristica è combinare insieme l’impossibile dicendo cose vere. (1458 a, 26)<sup>1</sup>.

Per avere insieme elevatezza e chiarezza dunque bisogna fare in un certo modo una mescolanza di queste forme: “δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πως τούτοις” (1458a, 31). Arifrade canzonava<sup>2</sup> i tragediografi poiché fanno uso di espressioni che nessuno impiega parlando, come le anastrofi (οἶον τὸ δωμαίων ἄπο ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμαίων, 1458a, 33, come per esempio da casa via e non via da casa), e ignorava che sono proprio le espressioni inusuali a produrre nel linguaggio τὸ μὴ ἰδιωτικόν (1459a, 3) il non triviale.

È dunque molto importante sapere usare queste forme di abbellimento, e soprattutto le metafore. Questo fatto creativo non può essere preso in prestito da altri: “εὐφυΐας τε σημείον ἐστὶ· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστὶν” (1459a, 6-7), ed è segno di talento: infatti trovare buone metafore significa osservare ciò che è somigliante<sup>3</sup>.

Diamo l’esempio di una bella sequenza polimetaforica dei *Persiani* di Eschilo dove l’ὑβρις è congiunta all’ἄτη: ὑβρις γὰρ ἐξανθοῦσ’ ἐκάρπωσε στάχυν - ἄτης, ὅθεν παγκλαύτον ἐξαμᾶ θέρος (vv. 821-822) la prepotenza infatti fiorendo dà per frutto una spiga di/ accecamento, da dove falcia una messe tutta di lacrime.

Tornando alla *Poetica*, Aristotele ribadisce che il poeta è un imitatore: “ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς” (1460b, 8), come un pittore (ὥσπερ εἰ ζωγράφος) o un altro ritrattista (εἰκονοποιός); allora è necessario che egli imiti in uno dei tre modi che ci sono: o come le cose erano o sono, o come dicono e sembrano, o come dovrebbero essere (1460b, 10). Ebbene

1 Bettini utilizza questo passo di Aristotele per indicare un nesso tra enigma e incesto: «Aristotele, definendo la ἀνίγνωτος ἰδέα, dice che il procedimento dell’enigma consiste nel “parlare di cose vere legando fra loro *adynata*”, cioè cose che non possono (almeno in apparenza) esser legate fra loro. L’incesto, naturalmente, verifica per l’appunto questo principio. Come si può essere contemporaneamente “padre” e “fratello” dei propri figli?” (M. Bettini, *L’arcobaleno, l’incesto e l’enigma a proposito dell’Oedipus di Seneca*, “Dioniso”, 1983, p. 145).

Nell’*Oedipus* di Seneca si trovano intrecci dove si mescolano e confondono entità diverse, e tali che dovrebbero rimanere divise: “Effetto della malattia è appunto quello di confondere, di identificare quello che altrimenti dovrebbe restare diviso. Non c’è più distinzione di età o di sesso: i giovani muoiono contemporaneamente ai vecchi, i figli contemporaneamente ai padri. Nella descrizione della peste, Seneca sembra dunque applicare lo stesso principio codificato altrove da Aristotele per l’enigma: συνάβαι ἄδύνατα. Come l’incesto ovviamente, come l’arcobaleno” (M. Bettini, *L’arcobaleno, l’incesto e l’enigma a proposito dell’Oedipus di Seneca*, “Dioniso”, 1983, p. 148).

2 Forse è l’Arifrade πονερός che viene a sua volta

sbeffeggiato da Aristofane nei *Cavalieri* (vv. 1281 sgg. e nelle *Vespe* (1280 sgg.) per come ha appreso a lavorare di lingua, inquinandosela nelle voluttà nefande dei bordelli.

3 Intelligenza in greco si dice σύνεσις una parola che tradotta radicalmente significa capacità di mettere insieme cose distanti, di vederne le somiglianze, e se è vero, come afferma il *Menone* di Platone, che “la natura è tutta imparentata con se stessa, τῆς φύσεως ἀπάσης συγγενούς οὔσης” (81d), coglierne ed evidenziarne i legami di parentela è compito del genio, del poeta.

“È in questo senso che un poeta dice: “La realtà è un luogo comune dal quale sfuggiamo con la metafora”. La metafora letteraria stabilisce una comunicazione analogica tra realtà assai lontane e differenti, dando intensità affettiva all’intelligibilità che produce. Generando onde analogiche, la metafora supera la discontinuità e l’isolamento delle cose” (E. Morin, *La testa ben fatta*, p. 94).

“Le due realtà, identificandosi nella metafora, cozzano l’una con l’altra, si annullano reciprocamente, si neutralizzano, si materializzano. La metafora diviene la bomba atomica mentale” (J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, p. 48).

Sofocle diceva che rappresentava gli uomini come devono essere, Euripide come sono” (1460b, 34)<sup>1</sup>.

## Le parti della tragedia

Riporto anche una divisione della tragedia in parti quantitative (κατὰ δὲ τὸ ποσόν, *Poetica*, 1452b, 15) che può essere utile a uno studente di liceo. Il **Prologo** è la parte (recitata) che precede l’ingresso del coro; la **Parodo** è il primo canto del coro (quello di ingresso), i successivi si chiamano **Stasimi** (canti sul posto); Aristotele definisce lo stasimo “canto del coro privo di anapesti e trochei” (*Poetica*, 1452b, 24), che dovrebbe essere un canto moderato, simile al recitativo; gli **Episodi** sono gli atti recitati, compresi tra un coro e l’altro; l’**Esodo** è la parte finale, cui non segue un canto corale; il **Commo** è un lamento comune cantato (a voci alterne) dal coro e dalla scena: κομμὸς δὲ θρηνητικὸς κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνηΐς<sup>2</sup>.

Infine Aristotele giunge a un giudizio comparato tra epica e dramma, assegnando il primo posto alla tragedia, poiché essa contiene tutti gli elementi dell’epopea e in più lo spettacolo scenico e la musica. Inoltre il dramma ha maggiore vivezza di rappresentazione e riesce più gradito anche perché è meno diluito: l’*Edipo re* consta di un numero di versi dieci volte inferiore a quello dell’*Iliade* (da 1500 a 15000 circa). “Τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἤδιον ἢ πολλῶν κεκραιμένον τῷ χρόνῳ” (1462b, 1), in effetti ciò che è concentrato è più gradevole di quanto è diluito in molto tempo<sup>3</sup>.

1 Questa famosa affermazione attribuita dal filosofo stagirita al poeta di Colono dà un’idea della differenza tra l’idealismo eroizzante di Sofocle, e il realismo di Euripide che comincia a degradare l’eroe.

Insomma: se il poeta è un imitatore al pari di ogni altro artista, e si accusa il drammaturgo perché ha ritratto cose non vere, allora può darsi che egli le abbia rifatte come vorrebbe che fossero.

Cfr. F. Nietzsche: “mentre Sofocle dipinge ancora caratteri interi, aggiogando il mito al loro raffinato sviluppo, Euripide dipinge ormai solo grandi tratti caratteristici, che sanno rivelarsi in violente passioni; nella commedia attica nuova ci sono soltanto maschere con una sola espressione, vecchi frivoli, lenoni gabbati, schiavi scaltri in instancabile ripetizione” (*La nascita della tragedia*, p. 117).

2 “Come sinonimo di amebeo lirico viene spesso usato il termine κομμός. In realtà il κομμός (da κόπτωμαι = “percuotersi” il petto o il capo in segno di lutto) è propriamente un canto antifonale di carattere funebre, un θρηνητικὸς che riprende forma e motivi dal lamento rituale tradizionale, in cui un solista intona il lamento ed un coro risponde. Κομμοί di questo tipo sono ben attestati nella tragedia. Essi si pongono su una linea di sostanziale continuità con le descrizioni di pianto rituale già testimoniate dai poemi omerici (ad esempio *Il. 24*, 719-776 e *Od. 24*, 35-94), con il ricorrere di elementi tipici quali l’allocuzione al morto, l’autocommiserazione, l’elogio dello scomparso, il ricordo nostalgico del passato, il riferimento

alla condizione del defunto e dei sopravvissuti, la promessa di adeguate onoranze funebri...L’esempio più antico di κομμός tragico è quello dell’esodo dei *Persiani* di Eschilo tra Serse, che intona e guida il lamento, e il coro, la cui funzione è di rispondere e di amplificare l’espressione di cordoglio. Oggetto del compianto è la sorte dei soldati che il re ha portato alla disfatta nella sciagurata spedizione contro la Grecia (vv. 1038 ss.)” (Di Marco, op. cit., p. 259).

3 Sappiamo che “il ritardare è epico”, mentre il tragico si affretta alla conclusione; l’epos e il suo corrispettivo moderno, il romanzo, sono stati paragonati a grandi fiumi dal lento fluire, il dramma potremmo assimilarlo a un impetuoso torrente montano che precipita di roccia in roccia offrendo lo spettacolo di catastrofi fatte di sangue e fragore il cui rombare prima ci stordisce, poi ci libera dalla parte oscura e irrazionale.

“Goethe e Schiller, che, verso la fine dell’aprile 1797 ebbero uno scambio di lettere... sul “ritardare” in genere nei poemi omerici, lo misero addirittura in contrasto con la tensione; essi veramente non usano questa espressione, ma è chiaro che cosa intendano quando indicano il procedimento del ritardare come propriamente epico in opposizione a quello tragico (lettere 19, 21, 22 aprile). Sembra anche a me che il ritardare mediante digressioni stia nei poemi omerici in opposizione con l’anelito ad un fine, e senza dubbio Schiller ha ragione per Omero quando pensa che questi ci dia “soltanto la presenza e l’azione tranquil-

## Interpretazioni del tragico

Voglio riferire in estrema sintesi, commentare e chiarire con esempi, il succo di quanto si legge nell'*Estetica di Hegel* sul dramma antico. Si tratta di uno scritto uscito nel 1838, dopo la morte del filosofo, e ricavato da appunti e lezioni tenute a Heidelberg e a Berlino negli anni tra il 1817 e il 1829.

Il dramma dunque costituisce “la fase suprema della poesia e dell’arte”, siccome “riunisce in sé l’oggettività dell’epos con il principio soggettivo della lirica”<sup>1</sup>.

Per chiarire il significato dell’oggettività del poema epico, quale l’*Iliade*, si può dire che esso rappresenta spesso lo spirito originario di una nazione che mette alla prova se stessa attraverso una guerra. Hegel nella parte dedicata all’epica sostiene che “la poesia drammatica degli indiani o le tragedie di Sofocle non ci danno un’immagine così totale come il *Ramayana* ed il *Mahabharata* oppure l’*Iliade* e l’*Odissea*” (p. 1383). L’epos dunque costituisce il fondamento della coscienza di un popolo che viene rappresentato in collusione con un altro popolo, di altra cultura. Anche nel dramma c’è lo scontro, ma al suo centro il più delle volte vediamo un individuo che lotta con un antagonista, o con delle situazioni, o con il destino<sup>2</sup>.

Il conflitto può essere anche interiorizzato; allora il protagonista ha l’avversario dentro se stesso, e vive in una contraddizione che lo dilania. Medea soffre con piena coscienza il conflitto tra passione e ragione, e lo teorizza quando cerca il coraggio di uccidere i figli per punire Giasone che l’ha tradita (vv. 1078-1080). “Questo costante riferimento della realtà nel suo insieme all’interno dell’individuo... costituisce il principio propriamente lirico della poesia drammatica” (*Estetica*, p. 1538). Così anche per Fedra<sup>3</sup>.

Caratteristica del dramma dunque è la collisione, interna o esterna, tra due unilateralità che dopo aspra lotta dovrebbero arrivare ad una sintesi finale corrispondente al “divino stesso come totalità in sé” (*Estetica*, p. 1540). L’ampia e profonda visione del poeta drammatico giunge a vedere la soluzione delle unilateralità: “Con eguale chiarezza deve stargli davanti quel che è giusto o è sbagliato nelle passioni che tumultuano nel cuore umano e lo spingono ad agire, affinché, laddove per gli uomini comuni sembra che dominino solo oscurità, caso e confusione, si riveli per lui il reale effettuarsi di quel che è in sé razionale e reale” (p. 1541).

La collisione tra le unilateralità può risolversi con la distruzione oppure con la concilia-

la delle cose secondo la loro natura” e che il suo scopo sia “già in ogni punto del suo movimento”. Ma entrambi, tanto Schiller quanto Goethe, innalzano il procedimento omerico a legge della poesia epica in generale; e le parole ora citate di Schiller devono valere per i poeti epici in opposizione ai tragici” (E. Auerbach, *Mimesis*, p. 5).

1 *Estetica*, p. 1533-1534.

2 Non sempre, vorrei precisare: infatti nei *Persiani* di Eschilo (del 472 a.C.) assistiamo ad una guerra tra due civiltà, la greca e la persiana, che rappresentano rispettivamente la libertà e il dispotismo, l’ordine civile e il caos barbarico.

3 Nell’*Ippolito* (del 428) Fedra, la matrigna innamorata del figliastro, è dilaniata da un conflitto interno

che le suggerisce questa considerazione: “ il bene lo conosciamo e riconosciamo, / ma non lo costruiamo nella fatica, alcuni per infingardaggine, / alcuni antepoendogli qualche altro piacere. / E sono molti i piaceri della vita: / lunghe conversazioni, l’ozio, diletto cattivo, e l’irrisolutezza” (vv. 380-385).

La luce di queste citazioni rende relativamente chiara la proverbiale oscurità del filosofo.

Sentiamo anche Cacciari: “Per l’eroe tragico è necessario il ‘contesto’, è necessario il confronto con l’*ethos*. La conciliazione tra il carattere dell’eroe e l’*ethos* comune, lo *xynón*, diviene problematica già nel corso della tragedia classica, ma è assunta a tema nel dramma moderno” (*Hamletica*, p. 83).

zione. “Nella tragedia gli individui si distruggono per l’unilateralità della loro ferma volontà e del loro saldo carattere oppure devono rassegnarsi ad accogliere in sé ciò a cui si oppongono in modo sostanziale” (p. 1589). L’*Antigone* viene considerata “l’opera d’arte più eccellente e più soddisfacente”(p. 1613)<sup>1</sup>.

Questa tragedia sopprime le due unilateralità in conflitto: quella di Antigone e quella di Creonte. “Antigone vive sotto il potere statale di Creonte; ella stessa è figlia di re e promessa di Emone, cosicché dovrebbe ubbidienza al comando del principe. Ma anche Creonte che è dal canto suo padre e sposo, dovrebbe rispettare la santità del sangue e non comandare ciò che è contrario a questa pietà. Così in entrambi è immanente ciò contro cui si ergono rispettivamente, ed essi vengono presi e infranti da ciò che appartiene alla cerchia stessa della loro esistenza.

Antigone subisce la morte prima di avere gioito della danza nuziale, ma anche Creonte viene punito nel figlio e nella moglie, che si danno la morte, il primo per quella di Antigone, l’altra per quella di Emone. Di tutti i capolavori del mondo antico e moderno – li conosco più o meno tutti ed ognuno dovrebbe e potrebbe conoscerli – l’*Antigone* mi pare per quest’aspetto come l’opera d’arte più eccellente e più soddisfacente. L’esito tragico non ha però sempre bisogno della morte dei protagonisti per sopprimere le due unilateralità ed il loro grande onore. È noto infatti che le *Eumenidi* di Eschilo non terminano con la morte di Oreste o con la rovina delle Eumenidi, queste vendicatrici del sangue materno e della pietà di fronte ad Apollo, che vuole salvaguardare la dignità e il rispetto del capo di famiglia e del re e che ha istigato Oreste ad uccidere Clitennestra; ma ad Oreste la punizione viene condonata e ad entrambe le divinità è fatto onore”<sup>2</sup>.

Hegel menziona le unità aristoteliche, notando che nella *Poetica* non c’è traccia di quella di luogo, contraddetta del resto dalla prassi dei tragediografi: “nelle *Eumenidi* di Eschilo e nell’*Aiace* di Sofocle la scena cambia” (*Estetica*, p.1543).

Infatti nella prima tragedia la scena si sposta da Delfi ad Atene; nella seconda, a dire il vero, lo spostamento è scarsamente rilevabile poiché il dramma si svolge tutto nel campo greco sulla riva dell’Ellesponto. Anche per Hegel “la legge veramente inviolabile è l’unità di azione” (p. 1545) poiché essa si basa sulle collisioni, e l’unità è necessaria per mostrare quel movimento totale e al tempo stesso eliminare le contraddizioni.

Un’altra regola ineliminabile è che la progressione della tragedia sia più veloce di quella epica: “Il corso propriamente drammatico è dato dal progredire continuo verso la catastrofe finale” (p. 1548). Le scene episodiche, tipiche dell’epos, che “senza portare avanti l’azione, si limitano ad ostacolare lo svolgimento, sono contrarie al carattere del dramma” (p. 1549). Il poeta non deve dare spazio alle ire sfrenate dei personaggi “e l’orrendo, in particolare, raffredda più che non infiammi” (p. 1554).

1 “Il culto per Sofocle, retaggio dell’umanesimo classicistico di Lessing e di Winckelmann, dilagava fra i filosofi così come fra i filologi, concordi nel celebrare i tre drammi sul ciclo di Edipo come massimo picco dell’arte tragica greca. Fra gli stessi maestri e amici di Droysen, né Hegel, né Boeckh, né Wilcker, né Bergk erano immuni dalla venerazione per Sofocle e dalla diffidenza verso Euripide. Perciò doveva destare quasi stupore il fatto che Droysen, traduttore

entusiasta di Eschilo, s’impegnasse in una riabilitazione di Euripide. Beninteso, egli condivideva il giudizio estetico dei suoi contemporanei circa la superiorità dei due tragici più anziani; tuttavia rivalutava l’arte di Euripide dal punto di vista storico e filosofico” (J. G. Droysen, *Aristofane*, a cura di G. Boncina, p. 56 dell’*Introduzione*).

2 Hegel, *Estetica*, pp. 1612-1613.



Si può ricordare il τὸ τετραῶδες della *Poetica* (1453b, 9).

“E non giova niente al poeta descrivere le passioni in modo così commovente; il cuore si sente soltanto lacerato, e ci si volge altrove. Infatti vi manca il positivo, la conciliazione, che non deve mai essere assente nell’arte. Gli antichi, invece, nelle loro tragedie, operavano soprattutto attraverso il lato oggettivo del pathos, a cui al contempo non manca neppure, nella misura in cui l’antichità lo richiede, l’individualità umana. Anche i drammi di Schiller posseggono questo pathos di un animo grande, un pathos che penetra profondamente ed ovunque si mostra e si esprime come base dell’azione.” (p. 1555)<sup>1</sup>.

“La capitale richiesta” di Hegel al poeta drammatico è “che egli debba pervenire ad una visione sommamente profonda dell’essenza dell’agire umano e del governo divino del mondo, e ad un’altrettale visione di una manifestazione chiara e viva di questa eterna sostanza di tutti i caratteri, le passioni ed i destini umani” (p. 1564).

Vediamo ora una critica contrastiva: quella di **A. Schopenhauer**, il quale denigra la tragedia greca in quanto essa non insegna la rassegnazione, la rinuncia e la negazione della volontà. Sentiamo il filosofo anti-idealista e anti-storicista che Nietzsche, nella terza delle *Considerazioni inattuali*, quattordici anni dopo la sua morte (1874), esaltò come il solo educatore della nuova Germania.

“Il nostro godimento della *tragedia* non appartiene al sentimento del bello, ma a quello del sublime; anzi è il più alto grado di quel sentimento. Poiché, come noi alla vista del sublime nella natura ci togliamo dall’interesse della volontà, per mantenerci puramente contemplativi; così nella catastrofe tragica ci rivolgiamo via dalla stessa volontà alla vita. Nella tragedia dunque ci viene presentato il lato terribile della vita, lo strazio dell’umanità, il dominio del caso e dell’errore, la caduta del giusto, il trionfo del malvagio... A tale vista noi ci sentiamo spinti a distogliere la nostra volontà dalla vita, a non volerla e a non amarla più... Nel momento della catastrofe tragica sorge in noi, più chiara che mai, la persuasione che la vita sia un affannoso sogno, dal quale dobbiamo destarci... Ciò che dà al tragico, in qualunque forma esso si presenti, la vera spinta alla sublimità, è il sorgere della conoscenza che il mondo e la vita non possano concedere vera soddisfazione, quindi non meritino il nostro attaccamento: in ciò consiste lo spirito tragico: esso perciò conduce alla rassegnazione”<sup>2</sup>.

Tale rassegnazione secondo Schopenhauer non è messa abbastanza in rilievo dalla tragedia greca, e non è assoluta: “Ammetto che nella tragedia degli antichi questo spirito di rassegnazione raramente appaia e venga espresso in modo diretto. A Colono Edipo muore invero volontariamente e rassegnatamente<sup>3</sup>; però lo consola la vendetta contro la sua patria. Ifigenia giovinetta è assai disposta a morire; però è il pensiero del bene della Grecia

1 Per quanto riguarda la metrica, Hegel riconosce l’opportunità, nelle parti dialogate, del giambo: “Al metro drammatico conviene una via di mezzo fra il calmo ed uniforme scorrere dell’esametro e la misura sillabica più rotta e frazionata della lirica. A questo proposito si raccomanda su tutti il metro giambico” (p. 1555). In effetti il trimetro giambico si confà all’apprendimento mnemonico del testo per il ritmo con il quale viene letto.

2 Supplementi al III libro di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, in Arthur Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, discanto edizioni, p. 112.

3 “Edipo, dal canto suo, scende tra i morti tutt’altro che pacificato: non ha assolto chi lo ha offeso, non ha chiesto perdono per i suoi misfatti (il perdono e la riconciliazione, in ogni caso, sarebbero concetti anacronistici, applicati alla cultura greca di età classica)” (G. Guidorizzi, op. cit., p. XIV).

che la consola e produce il mutamento del suo animo, per cui ella accetta volontariamente la morte, alla quale voleva prima in tutti i modi sfuggire. Cassandra, nell'*Agamennone* del grande Eschilo, muore di buon grado, ἀρχαίτω βίος (v. 1306)<sup>1</sup>; ma anche ella è consolata dal pensiero della vendetta. Ercole, nelle *Trachinie*, cede alla necessità, muore tranquillo, ma non rassegnato<sup>2</sup>. Anche Ippolito “come quasi tutti gli eroi tragici degli antichi, mostra dedizione al fato inevitabile ed alla volontà inflessibile degli dèi, ma nessuna rinuncia alla volontà di vivere”<sup>3</sup>.

La tragedia classica in effetti non è “solo rappresentazione di eventi terribili (δεινά). Euripide, in particolare, è autore di tragedie a lieto fine che per la loro peculiare natura hanno imbarazzato, sin dall’antichità, numerosi critici. Una delle *hypotheses* all’*Alceste* giudica il dramma “vicino ai modi del dramma satiresco” (σατυρικώτερον); e tragedie come lo *Ione*, l’*Ifigenia Taurica* e l’*Elena* sono state variamente definite dagli studiosi moderni “tragicommedie” o “melodrammi”<sup>4</sup>.

Più avanti, negli stessi *Supplementi*, Schopenhauer mette in rilievo che “i greci assumevano per eroi della tragedia sempre persone regali; e per lo più anche i moderni”. Poi continua: “Anche la tragedia borghese non è da rigettarsi incondizionatamente. Le persone però di grande potenza e di grande prestigio sono le più appropriate alla tragedia, perché la infelicità, nella quale noi dobbiamo riconoscere il destino della vita umana, deve avere una sufficiente grandezza, per apparire terribile allo spettatore, chiunque esso sia. Euripide stesso dice: φεῦ, φεῦ, τὰ μεγάλα μεγάλα καὶ πάσχει κακά<sup>5</sup> (Stob. *Flor.*, II, 299). Alle persone borghesi manca quindi l’altezza di caduta”<sup>6</sup>.

Nel terzo libro di *Il mondo come volontà e rappresentazione* Schopenhauer indica alcune tragedie “cristiane” come esemplari in quanto aiutano a squarciare l’ingannevole velo di Maja: “Una è identica volontà è quella, che in tutti vive e si manifesta, ma le sue manifestazioni si combattono e si dilanano a vicenda”<sup>7</sup>. Non senza grande dolore. In alcuni individui la conoscenza “purificata ed elevata mediante il dolore stesso, tocca il punto in cui il fenomeno, il velo di Maja, non più l’inganna. Allora la forma del fenomeno, il *principium individuationis*, viene visto bene addentro; e perciò l’egoismo che su questo si fonda è spento, sì che motivi prima poderosi perdono la loro forza, e in luogo di quelli la piena cognizione dell’essenza del mondo, agendo come quietivo della volontà, fa nascer la ras-

1 Basta la vita! In realtà è il v. 1314. A questa espressione sconsolata di Cassandra se ne può accostare una simile dell’*Elettra* di Sofocle che del resto desidera la vendetta non meno della figlia di Priamo: “τοῦ βίου δ’ οὐδεὶς πόθος” (*Elettra*, v. 822), non ho nessun desiderio di vivere (ndr).

2 Schopenhauer, *Supplementi*, pp. 112-113.

3 *Supplementi* al III libro di *Il mondo come volontà e rappresentazione*, in Arthur Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, discanto edizioni, p. 113.

Meglio dunque, secondo Schopenhauer fa la “tragedia cristiana” in quanto espone la rinuncia di tutta la volontà alla vita, il lieto abbandono del mondo, nella coscienza della sua vanità e nullità”. Quindi: «Shakespeare è molto più grande di Sofocle: in confronto all’*Ifigenia* di Goethe si potrebbe trovare quasi rozza e volgare quella di Euripide. Le *Baccanti* di Euripide sono un indegno pasticcio in onore dei sacerdoti pagani. Molti drammi antichi non hanno

alcuna tendenza tragica; come l’*Alceste* e l’*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide; alcuni hanno motivi repellenti, o perfino nauseanti; come l’*Antigone* ed il *Filottete*. Quasi tutti mostrano il genere umano sotto l’orribile dominio del caso e dell’errore, ma senza la rassegnazione da ciò provocata e di ciò redentrice. Tutto questo perché gli antichi non erano giunti ancora al sommo ed al fine della tragedia, anzi della concezione della vita in generale... Quindi l’esortazione alla rinuncia della volontà alla vita rimane la vera tendenza della tragedia (A. Schopenhauer, *Supplementi*, p. 113).

4 Di Marco, op. cit., p. 129.

5 È un frammento (Nauck, 80) dell’*Alceone*: “ahi, ahi, le cose grandi subiscono mali anche grandi” (ndr).

6 Schopenhauer, *Supplementi*, p. 116.

7 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, 51, p. 341.

segnazione, la rinuncia non alla vita soltanto, ma all'intera volontà di vivere. Così vediamo nella tragedia i più nobili caratteri da ultimo rinunziar per sempre, dopo un lungo combattere e soffrire, agli scopi fino allora sì vivamente perseguiti, e a tutti i piaceri della vita, o la vita stessa abbandonare volentieri e lieti. Così il principe Costante di Calderón; così Margherita nel *Faust*<sup>1</sup>; così Amleto... così ancora la Pulcella d'Orléans<sup>2</sup>, la Fidanzata di Messina<sup>3</sup>: tutti muoiono purificati dal dolore, ossia quando in loro la volontà di vivere è già morta...

Il vero senso della tragedia è la cognizione... che l'eroe non sconta i suoi peccati personali, ma il peccato universale, ossia la colpa stessa dell'essere:

*Pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido*<sup>4</sup>,

come apertamente afferma Calderón...

Il rappresentare una grande sventura è la sola cosa essenziale alla tragedia. Ma le molte vie, per le quali la sventura può essere introdotta dal poeta, sono di tre specie.

Può accadere per la straordinaria perfidia, spinta a toccare gli estremi limiti della possibilità, d'un carattere, il qual diventa causa della sventura: esempi di questo genere sono Riccardo III, Jago dell'*Otello*, Shylock nel *Mercante di Venezia*, Franz Moor<sup>5</sup>, la Fedra di Euripide, Creonte nell'*Antigone* e così via.

Oppure può accadere per un cieco destino, ossia caso ed errore: di tale specie è un vero modello il re Edipo di Sofocle, ed anche le *Trachinie*, e in genere la maggior parte delle tragedie antiche; tra le moderne sono esempi *Romeo e Giulietta*, il *Tancred* di Voltaire, la *Fidanzata di Messina*.

La sventura può essere cagionata in fine dalla semplice situazione rispettiva delle persone, dai loro rapporti... Quest'ultima specie sembra a me di molto preferibile alle altre due: imperocché ci fa apparire la più grande delle sventure non come un'eccezione, non come effetto di circostanze rare o di mostruosi caratteri, ma come alquanto venuto facilmente e spontaneamente, quasi per naturale necessità, dall'azione e dai caratteri degli uomini; e appunto perciò la rende in terribile modo vicina a noi stessi... Allora rabbrivendo ci sentiamo già in mezzo all'inferno"<sup>6</sup>.

Diversi anni dopo le *Considerazioni inattuali*, Nietzsche rifiuta questa interpretazione e confessa il proprio pentimento per "avere oscurato e guastato con formule schopenhauere intuibili dionisiache"<sup>7</sup>. Leggiamo quanto scrive nei *Frammenti Postumi*: "Schopenhauer *sbaglia* quando fa di certe opere d'arte uno strumento del pessimismo. La tragedia *non* insegna la "rassegnazione". Il rappresentare le cose terribili e problematiche

1 Di Goethe ovviamente (ndr).

2 Di F. Schiller, 1801 (ndr).

3 Pure di F. Schiller, 1802 (ndr).

4 Poiché il delitto maggiore dell'uomo è essere nato, *La vita è sogno*, I, 2.

5 Personaggio di *I masnadieri* (1781) di Schiller.

6 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, 51, pp. 341- 343. Quale perfetto modello del genere tragico Schopenhauer indica il dramma *Clavigo* di Goethe. Poi continua: "Della stessa natura è in un certo senso *Amleto*, se non guar-

diamo che alla situazione del protagonista davanti a Laerte ed Ofelia; anche il *Wallenstein* [trilogia di F. Schiller] ha questo merito; tale è pure il *Faust*, se si considera soltanto ciò che accade a Margherita ed a suo fratello; così il Cid di Corneille, al quale manca nondimeno l'esito tragico, che invece si trova nell'analoga situazione di Max rispetto a Tecla nel *Wallenstein*" (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, 51, p. 344).

7 *Tentativo di autocritica* (aggiunto nel 1886) alla *Nascita della tragedia* (del 1876), p. 12.

è esso stesso già un istinto di potenza e di magnificenza nell'artista: egli non le teme. Non c'è un'arte pessimistica. L'arte afferma"<sup>1</sup>.

Possiamo trovare una nota addirittura ottimistica nelle *Supplici* di Euripide, del 422, quando si profilava la pur malsicura pace di Nicia. Teseo, il re di Atene, confuta quanti sostengono che il male prevalga, e afferma che invece per gli uomini è maggiore il bene che il male. Se fosse maggiore il male non vivremmo nella luce. Dunque il Pericle in vesti eroiche elogia quello tra gli dèi che ha regolato la nostra vita da confusa e bestiale che era (ἐκ πεφυγμένου- καὶ θηριώδους), innanzitutto mettendoci dentro l'intelligenza, poi dandoci la lingua messaggera delle parole, in modo da capire la voce (vv. 201-205).

Concludiamo questa introduzione con un'idea di **Freud** sull'eroe e sull'origine della tragedia.

Freud presenta un catalogo di eroi: "I nomi più noti della serie che comincia con Sargon, sono Mosè, Ciro e Romolo. Oltre ai quali, tuttavia, Rank<sup>3</sup> ha raccolto un grande numero di figure eroiche appartenenti alla poesia o alla leggenda, cui viene attribuita, interamente o in frammenti ben riconoscibili, la stessa vicenda giovanile: Edipo, Karna, Paride, Telefo, Perseo, Eracle, Gilgamesh, Anfione e Zeto, e altri... Eroe è colui che coraggiosamente si leva contro il padre e alla fine lo supera vittoriosamente. Il nostro mito insegue questa lotta nella preistoria individuale, perché fa nascere il bambino contro la volontà del padre e lo fa salvo nonostante le cattive intenzioni di questi"<sup>4</sup>.

Freud inserisce questa idea nella teoria dell'orda primitiva, in cui i giovani sottomessi al maschio dominante (il padre), si sarebbero uniti per ucciderlo, e da questo sarebbe poi nata la prima comunità, ma anche il senso di colpa per il delitto commesso; di ciò egli trova testimonianza anche nelle religioni, cristianesimo compreso. "Comunque sia, fantasia o ritorno di una realtà dimenticata, in questo punto va ritrovata l'origine della rappresentazione dell'eroe: l'eroe che sempre si ribella al padre e in qualche forma lo uccide. Qui sta anche il vero fondamento della "colpa tragica" dell'eroe nel dramma, altrimenti difficilmente dimostrabile. È quasi certo che l'eroe e il coro della tragedia raffigurano questo stesso eroe ribelle e la banda dei fratelli, e non è senza significato che nel Medioevo il teatro riprenda a vivere con la rappresentazione della storia della Passione"<sup>5</sup>.

1 *Scelta di frammenti postumi*, primavera 1888-14, p. 229.

2 Participo perfetto medio passivo di φύω. La confusione anche qui è emblema di male.

3 Nella pagina precedente Freud dà questo chiarimento "Nel 1909 Otto Rank – allora subiva la mia

influenza – pubblicava per mio incitamento uno scritto dal titolo *Il mito della nascita dell'eroe*".

4 S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, primo saggio, in Sigmund Freud, *Opere*, 1930-1938, pp. 340-342.

5 S. Freud, op. cit., terzo saggio, p. 409.