

LA CITTÀ DEL TEATRO, IL TEATRO DELLA CITTÀ



I presenti appunti si riferiscono ad un ciclo di quindici lezioni tenute dal prof. Carlo Maria Pacati presso il Liceo Classico "Paolo Sarpi" di Bergamo dal 25 Ottobre 2005 al 14 Marzo 2006.

- A cura di Andrea Marchesi -

*A Michele (1959-2025),
con riconoscenza e affetto.*

*In copertina: Epidauro - teatro antico (360 a.C.)
Crediti fotografici: M. Castellano*

SOMMARIO

PREFAZIONE	1
LA TRAGEDIA.....	3
RESIDUI.....	5
TRADIZIONE	6
COM'È FATTO IL TEATRO GRECO.....	8
LA RAPPRESENTAZIONE	10
LA CITTÀ.....	12
IL VALORE SOCIALE DELLA TRAGEDIA	13
LA FUNZIONE EDUCATIVA DEL TEATRO	15
1. IL CONTRASTO GRECI – BARBARI.....	18
1.1 IL RAPPORTO CON IL DIVINO.....	21
2. IL VALORE DI ATENE	24
3. GUERRA E PACE	28
4. LA FUNZIONE POLITICA DEL TEATRO	30
5. CONFRONTO TRA SAGGEZZA E PROGRESSO	32
6. IL RAPPORTO UOMO – DONNA.....	35
6.1 “MEDEA”: UNA DONNA RAZIONALE	41
7. IL CASO DI EDIPO.....	44
7.1 LA FORZA DI VIVERE	49

PREFAZIONE

Dopo averlo per lungo tempo desiderato, ho finalmente avuto l'opportunità di recarmi a Siracusa per assistere alla rappresentazione di *Antigone*¹ in occasione della 61ma stagione di spettacoli classici.

La Tebe del mito si è trasformata, nella suggestiva cornice del teatro greco, in un contemporaneo scenario di guerra in cui il testo della tragedia (rappresentata per la prima volta nel 442 a.C.) è risuonato in tutta la sua sconvolgente attualità.

Un autentico “monumento di parole” in cui vengono condensati e incarnati i conflitti della condizione umana. In primo piano lo scontro tra i doveri nascenti dai legami di sangue (*ghenos*) e i precetti della legge della polis (*nomos*), sullo sfondo i contrasti atavici tra uomo e donna, guerra e pace, giovani e vecchi, vita e morte.

L'*Antigone* è capace, più di ogni altra opera, di mettere in scena tutte queste antinomie contemporaneamente, senza fornire allo spettatore alcuna soluzione salvifica. Del resto è proprio questa la “funzione sociale” del teatro: rappresentare ed estremizzare le contraddizioni della condizione umana senza risolverle, ma invitando ad una riflessione consapevole su di esse.

Nel celebre epitaffio per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso (431 a.C.), Pericle annovera tra le virtù ateniesi la capacità di “*rispettare le leggi e di non dimenticare mai di proteggere coloro che ricevono offesa*” e, nel contempo, di osservare “*quelle leggi non scritte che risiedono nell'universale sentimento di ciò che è giusto e di ciò che è buon senso*”, delineando un punto di equilibrio nel conflitto tra Antigone e Creonte che sarà possibile concretizzare soltanto attraverso i

¹ Regia di Robert Carsen, traduzione di Francesco Morosi.

moderni sistemi di giustizia costituzionale introdotti nel secondo dopoguerra.

Nel panorama attuale, segnato da conflitti e diseguaglianze, il monito di Sofocle al confronto e al dialogo (*“la cosa migliore per gli uomini sarebbe sapere tutto fin dalla nascita; ma siccome le cose non vanno così, è giusto anche imparare dagli altri, quando danno buoni consigli”*)² si erge a imperativo non più procrastinabile perché: *“sono molte le cose tremende: nessuna è più tremenda dell’uomo. [...] Conosce, inventa, escogita oltre ogni speranza – e avanza ora nel male, ora nel bene. Se rispetta le leggi della sua terra e la giustizia sacra agli dei, sale su fino al vertice della città; ma cade nel deserto se per audacia si lascia toccare dal male”*³.

La riflessione tragica sulla natura umana si fa quindi esortazione al compromesso, al dialogo, al rispetto di sé e degli altri quali condizioni imprescindibili per un’esistenza libera e dignitosa.

L’auspicio di questo breve testo, tratto da un ciclo di incontri pomeridiani dedicati alla tragedia e rivolto ad un appassionato gruppo di studenti liceali, è che la rivisitazione dei classici possa restituire nuova centralità alla riflessione sulla condizione degli uomini, da sempre in balia di conflitti irrisolti, e fare esclamare a quanti si confronteranno con questo ritrovato approccio alle sfide del domani le parole pronunciate da Filottete alla vista di un commilitone dopo anni di abbandono su un’isola deserta: *“oh gioia di sentirsi rivolgere la parola, dopo tanto tempo, da un uomo come te!”*⁴.

Buona lettura.

Maggio 2026

² Sofocle, *Antigone* (2026), traduzione di F. Morosi, INDA (vv. 719 ss.);

³ Sofocle, *Antigone* (2026), traduzione di F. Morosi, INDA (vv. 332 ss.);

⁴ Sofocle, *Filottete* (1998), traduzione di M.P. Pattoni, BUR (vv. 234 ss.).

LA TRAGEDIA

La tragedia appare come la lettura politica di Omero, laddove per Omero il mondo greco intendeva tutto il complesso di miti e leggende che costituivano il patrimonio culturale della Grecia arcaica. Raccontando il mito la tragedia riflette se stessa: essa è un fenomeno che molto probabilmente ha interessato tutto il territorio ellenico, ma della vastissima composizione tragica oggi ci rimane solo quella ateniese. Come è possibile dunque ricostruire la storia del teatro greco? Ufficialmente l'anno in cui ebbe inizio l'esperienza della tragedia fu il 535 a.C., come suggerisce il ritrovamento di una stele sulla quale, a fianco del nome dell'arconte eponimo in carica, è riportato il nome del vincitore. La commedia nasce circa cinquant'anni più tardi, tra il 488 e il 487 a.C. e chiaramente risente profondamente delle influenze tragiche. Ogni "festival", ovvero le competizioni che vedevano come protagonisti autori e drammi, era indetto durante le "Grandi Dionisie" (Dioniso infatti era considerato oltre che il dio del vino anche il dio della tragedia) e si articolava nella messa in scena di nove tragedie e tre drammi satireschi, ovvero delle parodie comiche del mito. Ciascuno dei tre autori si presentava dunque con tre tragedie e un dramma satiresco. In aggiunta a tutto ciò venivano rappresentate anche cinque commedie che dal 432 a.C., anno d'inizio della guerra del Peloponneso, vennero ridotte a tre. Ora, facendo un rapido calcolo: dal 484 a.C., anno della prima vittoria di Eschilo, al 404 a.C., anno della caduta di Atene, vennero rappresentate solo nella principale città dell'Attica ben 720 tragedie, 240 drammi satireschi e 180 opere alle Lenee (feste dedicate alla commedia), per un totale di 1140 opere, cui vanno aggiunte 600 commedie e altre opere messe in scena a partire dal 435. Tirando un po' le somme del nostro calcolo possiamo concludere che nel periodo compreso tra il 435 e il 404 a.C., una trentina d'anni, vennero

rappresentate 1740 opere. Questa cifra approssimativa è indice dell'estensione e dell'importanza decisiva che ebbe il fenomeno sul territorio greco, ma essa diviene addirittura sconcertante se si pensa che gli autori documentati e, quindi, di cui noi sappiamo qualcosa sono in tutto una cinquantina.

RESIDUI

Dei cinquanta autori testimoniati i più significativi sono tre:

- ESCHILO (525 a.C. – 456 a.C.), autore di almeno novanta drammi così come vengono elencati in *Lessico Suda*, di cui ce ne sono pervenuti integralmente solo sette, e quindi circa l'8% dell'intero *corpus*.

- SOFOCLE (496 a.C. – 406 a.C.), autore, secondo quanto afferma Aristofane di Bisanzio, di circa centoventitré tragedie, una produzione significativa di cui noi possediamo il 6%.

- EURIPIDE (480 a.C., lo stesso giorno della battaglia di Salamina, anche se non è difficile pensare che ciò sia solo un espediente per creare la suggestione che tutti i tre più grandi tragediografi avessero avuto a che fare con il celebre scontro – 406 a.C.), scrisse ventidue tetralogie, per un totale di ottantotto opere, di cui oggi ne possiamo leggere diciotto, parecchie rispetto agli altri, ovvero un buon 20%.

Sul totale dei 1140 scritti da cui era costituito il patrimonio letterario classico della tragedia, ci sono pervenute in tutto trentatré opere, pari a circa il 2,92%, volendo arrotondare in modo assai vantaggioso per noi. Penso che ormai sia chiaro a tutti che cosa significano questi numeri, ovvero che noi oggi sappiamo pochissimo della tragedia e della cultura greca, tentiamo di ricostruire qualcosa, senza dubbio, ma non dobbiamo nemmeno lontanamente pensare di essere in grado di capire ed analizzare sino in fondo un fenomeno di tale portata.

Dobbiamo però convenire sul fatto che ancora oggi ci interessiamo di questi argomenti, e lo facciamo perché rivestono un ruolo importante nella nostra società: la tragedia, come la canzone, viaggia finché non ha esaurito il suo messaggio, e probabilmente può insegnarci ancora qualcosa, per citare Italo Calvino potremmo affermare che: “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire*”.

TRADIZIONE

Nel 230 a.C. un uomo politico ateniese, Licurgo, emanò un editto con il quale imponeva che venissero raccolte e conservate le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, il che ci suggerisce che dal 404 al 330 a.C., le tragedie vennero ri-rappresentate e ri-adattate alle circostanze del momento e che quindi erano ancora suscettibili di modifiche. Il dato implica però il fatto che la tragedia inizia ad essere considerata dagli stessi ateniesi come un patrimonio culturale di fondamentale importanza, ma ciò comporta anche l'eliminazione di alcuni autori in favore di altri. Dal 323 a.C. (morte di Alessandro Magno), i filologi alessandrini si occuparono di sistemare le edizioni dei tragici, che assunsero una veste pressappoco analoga a quella pervenutaci. Tali edizioni vennero riprese in epoca romana, dove dal I al II secolo si iniziarono produrre delle antologie di tragedie con l'inevitabile conseguenza che il gusto soggettivo di chi curava queste antologie divenne un criterio che condannò molti autori oggi ignoti.

I codici ellenistici relativi alle ultime otto tragedie di Euripide propongono i drammi in ordine alfabetico e senza note a margine, probabilmente si trattava di testi destinati agli attori, e di questi ci sono pervenuti solo i testi contenuti nella sezione E – K. I codici prodotti dall'XI al XIV sec., ossia il Laurenziano 32 – 12 e il Palatino, contengono invece tutte le tragedie che noi conosciamo.

L'interrogativo su cosa sia il teatro greco per noi e su quale significato avesse per il mondo greco, è un interrogativo assolutamente decisivo con il quale dobbiamo confrontarci perché non possiamo non tener presente che le tragedie in cui spesso ci riconosciamo sono state scritte in un passato piuttosto remoto. Il confronto con i tragici è un confronto con il passato, un confronto che non si configura come uno sterile studio

nozionistico dei costumi di epoche precedenti, ma recuperando il passato, dà spessore alla nostra riflessione: se conosciamo le nostre radici possiamo acquisire una miglior capacità critica nei confronti del futuro.

COM'È FATTO IL TEATRO GRECO

Gli Ateniesi non consideravano il teatro come uno svago piuttosto che come un'attività in qualche modo alternativa alla routine quotidiana, ma consideravano le rappresentazioni come un momento tipico della vita cittadina.

Quando pensiamo al teatro di solito ci torna in mente il teatro di Dioniso ad Atene; l'unico difetto che possiamo trovare a questo teatro è che in origine esso non era affatto come si presenta oggi ai nostri sguardi, infatti il complesso fu ampiamente rimaneggiato in epoca romana. Di certo possiamo elencare alcuni elementi tipici quali: la cavea (attuale platea), l'ὄρχηστρα (luogo destinato all'esibizione del coro), la σκηνή (in origine una tenda dove gli attori si cambiavano la maschera). Gli spettatori assistevano allo spettacolo di solito in piedi o seduti lungo il pendio della collina dove sorgeva il teatro, si pensi al teatro di Siracusa, uno dei pochi che mantiene tuttora la sua struttura originale. Non è questa però la situazione del V secolo. Abbiamo notizia che già sotto Pericle i posti d'onore erano fissati con sedili in pietra, le persone illustri che potevano sedere su tali seggi erano i magistrati della polis designati a sorteggio. Questa curiosa notizia ci lascia supporre che le strutture in legno fossero già esistenti, cosa che potrebbe trovare conferma in un'altra testimonianza, secondo la quale al tempo di Pericle gli spettatori potevano assistere allo spettacolo seduti su circa ottanta panche in legno.

L'orchestra, di forma circolare, aveva un diametro di circa diciotto metri, al centro della stessa si trova l'altare di Dioniso (βωμοσ), intorno al quale si svolgevano le danze del coro. Il pubblico era disposto lungo il pendio, ma per accedere al teatro si serviva degli stessi ingressi che venivano utilizzati dal coro, detti παροδοί. La scena era ridotta al minimo indispensabile, ma poteva essere modificata con l'ausilio di una scenografia

montata su una supporto ligneo. Sopra la scena si trovava una piattaforma detta θεολογειον dalla quale parlava la divinità quando non veniva sfruttato il principio della μηχανη, ovvero un sistema di corde e carrucole che sollevavano l'attore di modo da farlo apparire come un dio. Difficile dire dove si collocassero di preciso gli attori. A questo proposito le ipotesi più attendibili sono: in fondo alla σκηνη, o all'interno dell'orchestra, o ancora su di un palco leggermente rialzato, posto sopra l'orchestra. Aristotele, al quale va il merito di aver codificato il fiorire straordinario del teatro ateniese, afferma che Sofocle fu il primo ad introdurre la "scenografia", ma resta a noi scoprire che cosa intendesse il filosofo con questa parola. Aristotele ovviamente non si cura di precisarlo, e a noi l'ipotesi più probabile sembra essere che la scenografia fosse costituita da pannelli dipinti che era possibile rimuovere o collocare a piacere sulla scena. Un ultimo aspetto interessante è che se nel teatro contemporaneo le scenografie di interni sono raffigurazioni di stanze prive di una parete, i greci portavano sulla scena una struttura particolare che dava la suggestione dell'interno (l'εκκυκλημα).

LA RAPPRESENTAZIONE

Il primo aspetto di completa diversità del teatro moderno rispetto al teatro greco è la grande competitività del teatro stesso. In Grecia la rappresentazione:

- 1) assume un carattere conflittuale
- 2) è in stretta relazione con la festa religiosa in cui essa si svolge, usualmente le Grandi Dionisie.

La festa principale connessa al nome di Dioniso, e quindi al vino, era verso la fine di Febbraio, quando venivano aperti gli orci del vino nuovo e si brindava con esso, tali festività erano chiamate Antisterie o “feste degli orci”. Il teatro non è però connesso con questa festività, ma lo è molto più con le Lenee, feste della campagna, e soprattutto con le Grandi Dionisie, celebrate tra Marzo e Aprile, di modo che potessero parteciparvi anche altre genti, in particolare mercanti, che dovevano restare meravigliati dallo splendore della polis dominata dal Partenone. Quando si entrava nel Golfo Saronico, la prima avvisaglia della città dovevano essere i raggi del sole riflessi dalla lancia retta dalla statua di Atena, ai cui lati si aprivano i templi dedicati a Poseidone e alla stessa Atena, protettori dell’Attica. In questo stupefacente scenario Atene offriva il meglio delle sue rappresentazioni teatrali, la cui organizzazione era affidata all’Arconte eponimo (che dava il nome all’anno), il quale accoglieva le richieste dei tragediografi e tra questi, non sappiamo con quali criteri (non sono da escludersi interessi personali o politici), ne sceglieva tre. A ciascuno di questi tre tragediografi l’arconte doveva fornire un corego, ovvero un finanziatore, ma, nonostante le perplessità di noi moderni, non doveva essere difficile trovarne, dal momento che l’ufficio della “coregia” era una liturgia, ossia un servizio reso allo Stato che suppliva al versamento delle imposte, e inoltre era un ottimo

modo per farsi conoscere: non a caso il corego dei *Persiani* di Eschilo (472 a.C.) fu Temistocle.

Chi assumeva questo incarico doveva stipendiare ben quindici componenti del coro, oltre a farsi carico di procurare le maschere e i costumi di scena che servivano alla rappresentazione. Il tragediografo assumeva anche il ruolo di regista, ovvero curava il coro e le musiche, oltre a scrivere l'opera. Non c'erano spese di illuminazione perché le rappresentazioni avvenivano durante il pomeriggio, non c'erano strumenti particolari e non c'erano scenografie troppo complesse.

A fine secolo le cose iniziano a mutare: si scritturano a spese dello Stato tre attori professionisti a cui veniva affidato il compito di mettere in scena una tragedia. Tutto ciò avveniva in un mondo in cui la professionalità e la competenza venivano dopo l'appartenenza alla città. Giudici degli agoni teatrali erano persone scelte negli elenchi che venivano presentati da ogni tribù che componeva il territorio ateniese; tutti i nominativi venivano inseriti in apposite urne, da cui ne venivano estratti dieci, a cui veniva assegnato il compito di giudicare le opere proposte. Le estrazioni avvenivano nei giorni stessi delle rappresentazioni, quindi i giudici non vedevano le tragedie in anteprima. Al quarto giorno si votava: il voto non era pubblico e non tutti i voti venivano considerati, delle dieci preferenze infatti ne venivano estratte cinque. Chi aveva ottenuto la maggioranza dei voti era proclamato vincitore, il che ci lascia intendere che la preoccupazione degli Ateniesi non era tanto quella di determinare un vincitore per meriti, quanto un vincitore voluto dalla città.

LA CITTÀ

Atene è una città che nel V sec. a.C., subito dopo le guerre persiane, ritenne di potersi proporre come città egemone di tutta la Grecia. Sappiamo bene che la Grecia non ha mai preso in considerazione un progetto politico unitario, o meglio, il popolo greco aveva ottenuto un'unità, solo che questa non era un'unità politica, ma culturale. A questo proposito possiamo dire che Atene era la capitale culturale della Grecia, ed era quindi perfettamente in grado di esprimere una certa superiorità.

Dei 150.000 abitanti che abitavano l'Atene dell'epoca, circa 110.000 non avevano alcun diritto, in quanto donne, schiavi e bambini. Dunque i cittadini che potevano vantare diritti effettivi non erano più di 40.000, un gruppo molto compatto che si esprimeva in un'assemblea aperta a tutti, e di fatto frequentata da molti. Di qui la straordinarietà della politica ateniese, ovvero un'effettiva partecipazione dei cittadini alla vita pubblica.

I cittadini che partecipano all'assemblea, sono gli stessi che partecipano anche alle rappresentazioni teatrali, si tratta quindi di un pubblico omogeneo, compatto e coeso. Tutti gli ateniesi sono accomunati da politica, ricchezza ed istruzione: una ricchezza ricavata in parte dai tributi delle città alleate grazie alla quale la città poteva prosperare; un sapere, che in Atene non veniva affidato ai libri, bensì alla parola. Il teatro unisce in sé la forza educativa della narrazione, la retorica persuasiva dell'orazione, il canto e il dibattito; dunque esso coniuga tutti gli aspetti del sapere greco, e quindi ha una funzione privilegiata nell'ambito della diffusione della cultura.

Ultimo aspetto è quello religioso, il teatro di fatto era inserito in un contesto tipicamente sacrale. Il momento dello spettacolo è un momento religioso oltre che di svago.

L'insieme di tutti questi aspetti fa sì che il teatro assumesse una funzione di grande rilevanza all'interno del panorama cittadino.

IL VALORE SOCIALE DELLA TRAGEDIA

In uno dei suoi numerosi saggi il celebre critico Arnaldo Di Benedetto, riprendendo la funzione carnevalesca della letteratura, a proposito della tragedia afferma che:

- Il fatto di divertirsi provoca un allentamento delle tensioni ed è di per sé stabilizzante. L'atmosfera della festa, unita alla vicinanza del dio che garantisce la sua protezione è un momento fondamentale che ci fa riscoprire la bellezza di poter vivere insieme queste esperienze.
- La tragedia rappresenta la prosecuzione di un patrimonio collettivo di riti, di procedure culturali, e soprattutto di miti. La città si riconosce in ciò che le sta alle spalle: la sua storia, i suoi miti.
- La comunità nel mito ritrova se stessa e quindi aumenta la consapevolezza della propria individualità: la società dunque si riconosce nel teatro.
- La presa di coscienza della vicenda che la tragedia porta in scena, insieme alla riflessione sui limiti umani, sulle difficoltà che l'uomo incontra nel realizzarsi, sull'incertezza della condizione umana, svuota le tensioni in atto.
- La teoria della "catarsi", purificazione, esattamente desunta dall'analisi di Aristotele. Il filosofo infatti non guarda all'uomo come ad un essere perfetto, ma come ad un individuo in cui trovano spazio pulsioni positive e pulsioni negative. Si pensa dunque che la cura a tale pericolosa condizione sia il teatro, un luogo dove le pulsioni più violente e terribili si scatenano sulla scena e di conseguenza anche nello spettatore che le sperimenta e le vive in prima persona liberandosene e purificandosi. È interessante a tal proposito pensare all'ubicazione del celebre Teatro di Epidauro, costruito su un terreno dedicato ad Asclepio, dio della medicina, il che ci offre la suggestione del teatro visto

come un luogo di cura dove fosse possibile purgarsi delle pulsioni più negative che sono in noi, grazie ad una condivisione di queste pulsioni che, vissute intensamente, venivano del tutto estraniare dall'animo umano. Tale precisazione non è casuale, dal momento che nei testi del celebre medico Ippocrate si legge che numerose sue terapie prevedevano il trasferimento del malato in sanatorio sull'isola di Cos dove, oltre alle cure mediche, il paziente doveva assistere ad almeno tre tragedie ed una commedia, per conseguire la guarigione sperata. Suggestive a tal proposito le parole di Aristofane ne *Le Rane* (405 a.C.), vv.1053 – 1056: *“Il male, il poeta deve nascondere, senza metterlo in mostra o insegnarlo: per i ragazzini c'è il maestro che insegna, per gli adulti i poeti. Il nostro compito dunque è quello di mostrare il bene”*.

LA FUNZIONE EDUCATIVA DEL TEATRO

Il ruolo di primaria importanza che occupava il teatro nel mondo antico ci viene testimoniato dagli eventi stessi dal momento che i cittadini ateniesi accorrevano in massa ad assistere alle rappresentazioni, al punto che lo Stato si trovò costretto a contrattare delle convenzioni che permettessero al maggior numero possibile di cittadini di fruire del teatro senza subire delle ingenti perdite economiche. Sul finire del V secolo, subito dopo la morte di Euripide (406 a.C.) e quella, quasi contemporanea, di Sofocle, Aristofane propone una commedia, intitolata *Le Rane*, dove mette in scena una situazione di difficoltà da cui si riesce ad evadere mediante un espediente assurdo, consueto epilogo delle sue opere. In particolare, in questa commedia l'autore mette in luce il valore educativo della tragedia sostenendo che riguardo ad essa possono essere messe in discussione le modalità, ma non il valore complessivo.

Tra il II e il I sec. a.C., Dioniso Trace, allievo di Aristarco e autore di una *τεχνη γραμματικη*, scrisse un prezioso scolio dove afferma che in tempi antichi c'erano stati in città degli atti di violenza perpetrati da persone non perseguibili legalmente. Non potendo punire questi giovani, coloro che erano stati offesi da tali violenze iniziarono a vagare durante la notte per le strade della città decantando a gran voce le truci imprese di quegli sciagurati. La vergogna e il disonore che questi racconti arrecavano all'intera comunità e soprattutto ai giovani che avevano commesso simili gesti posero fine a questa lunga serie di violenze. Di qui, a detta di qualche fantasioso chiosatore, la nascita della commedia, una forma d'arte che ha per oggetto imprese spesso sciagurate che si propone di decantare e di far conoscere al pubblico. Questa spiegazione, senz'altro lontana dalla realtà, sottolinea comunque che non c'era alcun dubbio sull'autenticità del valore educativo dell'esperienza teatrale.

Tutto ciò giustifica pienamente la definizione di teatro come una pratica rituale di educazione collettiva, definizione che implica due presupposti:

1 – il pubblico si aspetta l'opera porti con sé un insegnamento morale.

2 – gli insegnamenti proposti dai vari autori non sono tanto rivolti al miglioramento del singolo, quanto alla maturazione di una concezione più profonda della collettività.

Per poter comprendere quanto tali premesse siano radicate nel teatro greco, sembra opportuno riferirsi alle *Eumenidi* di Eschilo (458 a.C.), in particolare al discorso che Atena rivolge agli Aereopagiti che si apprestano a votare l'innocenza o la colpevolezza di Oreste (v.680 e sgg.). Nel discorso la dea pone l'accento sul valore e sul significato del luogo: il colle di Ares, o Aereopago appunto, un luogo che in passato è stato teatro di scontri violenti con le Amazzoni. La giustizia, sostiene Atena, si fonda sul rispetto e sulla riverenza nei confronti dei luoghi e delle persone, e pertanto essa deve essere amministrata con chiarezza e serietà, ma in maniera assolutamente inflessibile, senza mai cedere al compromesso. Questa giustizia va nutrita nella democrazia, il giusto mezzo tra anarchia e tirannide, una forma di governo lontana dal regime dispotico in cui il potere si definisce con caratteri autoritari.

In queste definizioni si riconosce la città di Atene, priva di un re, ma non priva di un *voμoς*, elemento fondante di una democrazia dove non sono gli uomini che detengono il potere, bensì gli accordi, le leggi e le tradizioni, senza le quali lo Stato non può che logorarsi e perire. Il pensiero greco non ammette la possibilità di una monarchia assoluta, anzi la deride con la figura, quasi grottesca, del re democratico, ovvero un sovrano privo di quei poteri che lo caratterizzano in quanto tale.

Nella finzione scenica le parole di Atena sono rivolte ai giudici dell'Aereopago, ma in realtà esse sono destinate al pubblico, a

quelle “genti dell’Attica” a cui la dea, all’inizio del suo intervento, dice apertamente di volersi appellare al fine di presentare loro un programma politico valido per il futuro. Nel momento in cui la dea parla ai giudici fonda il diritto dicendo che loro hanno l’autorità di definire la controversia proprio perché Atena/e gli ha concesso la facoltà di farlo.

Seguiva questo discorso la scena in cui tutti i cinquanta giudici ad uno ad uno si alzavano dai loro scranni, si recavano alle urne (due al tempo, una per il voto ufficiale e una per il voto di scarto) e ritornavano a sedere, lo scrutinio dei voti e la conseguente parità, quasi ad indicare l’impossibilità per l’uomo di giudicare in modo univoco le proprie azioni, e il voto di Atena a favore dell’innocenza di Oreste che stabilisce che di fronte all’impossibilità di una condanna certa non si può fare altro che giudicare l’imputato innocente.

Questo episodio sul quale ci siamo soffermati tanto a lungo è forse il miglior esempio di un testo contenente massime morali rivolte ai cittadini, a conferma del valore paideutico del teatro.

A questo proposito lo stesso Seneca, nella lettera XIX a Lucilio, racconta che nel corso della rappresentazione di una tragedia di Euripide, dove un personaggio proponeva un lungo elogio del denaro, il pubblico si indignò a tal punto che chiese a gran voce che gli fosse presentato l’autore dell’opera. Euripide, presentatosi sulla scena, rispose alle grida del pubblico dicendo che l’insegnamento di un’opera non può essere valutato in relazione ad un momento soltanto, ma alla sua interezza.

Per poter capire appieno il valore e l’insegnamento della tragedia dobbiamo però riferirci ad alcune fondamentali antinomie:

Greci – barbari (1), Atene – Grecia (2), Grecia – Persia (3), pubblico – privato (4), vecchi – giovani (5), uomo – donna (6), vita – morte (7).

1. IL CONTRASTO GRECI – BARBARI

Il passo della tragedia greca da cui si evince in modo indiscutibile il fatto che tra greci e barbari non ci può essere nessuna comunanza è senza dubbio il sogno di Atossa descritto nei *Persiani* di Eschilo (472 a.C.). Nel sogno infatti la regina asiatica si sente fiera di essere soggetta all'autorità di un sovrano e quindi di essere costretta ad un giogo, mentre la donna greca si ribella a questo padrone vedendo nel suo giogo un sinonimo di schiavitù: di qui il diffuso *τοπος* di un mondo orientale propenso a servire, e di un mondo occidentale votato alla difesa della libertà.

In Erodoto, lo storiografo nativo di una colonia asiatica qual era Alicarnasso, i toni sono già dalle prime righe della sua opera molto più attenuati. Nel proemio lo storico dichiara apertamente di voler narrare “le imprese grandi dei Greci come dei Barbari”, sebbene il panorama in cui si compiono tali gesta sia il conflitto tra le due etnie. Il conflitto greci – barbari ha un illustre precedente in un mito in cui si identifica: la guerra di Troia. Del resto lo stesso Erodoto per giustificare l'atavica rivalità esistente tra greci e barbari si serve di un espediente omerico: il rapimento di una donna. Nell'*Iliade* la donna rapita era Elena, nelle *Storie* di Erodoto invece i rapimenti sono più d'uno (Io – Europa – Elena) e tutti questi sarebbero alla base delle rivalità esistenti tra i due popoli. In Omero però (e in parte anche in Erodoto) tra Achei e Troiani non c'è nessuna differenza evidente, cosa che invece è presente in Eschilo dove la diversità di razze diviene uno dei temi fondamentali dei *Persiani*. Resta da chiarire, al di là del mito, quali ragioni abbiano consentito agli Achei di conseguire la vittoria sul suolo di Ilio. Nel cap. XII del suo testo *Arie, acque, luoghi*, Ippocrate avanza una spiegazione fisico – medica secondo la quale i Greci avrebbero sconfitto gli asiatici perché, a causa di particolari condizioni climatiche, sono

fisicamente più forti di questi ultimi. Al di là della credibilità o meno di una simile tesi, la cosa da sottolineare è che anche un uomo di cultura scientifica quale Ippocrate non aveva dubbi sulla diversità, o meglio sulla superiorità, dei Greci sui Barbari, cosa che del resto risulta palese al cap. XVI, dove il medico avalla la comune credenza che i persiani, a differenza degli europei, siano naturalmente inclini a servire.

Le tragedie che trattano di tale tema, oltre ai già citata *Persiani* di Eschilo (472 a.C.), sono: l'*Elena* di Euripide (412 a.C.); gli *Eraclidi* di Euripide (427 a.C.) (i figli di Eracle, rifugiatisi in Egitto incontrano Teseo li accoglie precisando di non detenere un potere come quello dei barbari, ai quali attribuisce la creazione del regime tirannico); l'*Andromaca* di Euripide (425 a.C.): al v. 170 Andromaca viene apostrofata da Ermione come un'adultera, e quindi come una persona indegna di vivere tra i Greci che, al contrario dei persiani, non concepiscono adulteri, incesti e assassini dei parenti più stretti.

Il barbaro diviene così il portatore di tutto ciò che ci può essere di deplorable e negativo, come appare evidente in tragedie quali la *Medea* di Euripide (431 a.C.). La figura del barbaro, rispettata da Omero e da Erodoto, verrà sempre più demonizzata dai tragici. Non dobbiamo però pensare che gli Ateniesi fossero del tutto ostili ai persiani, al contrario essi hanno sempre avuto bisogno di loro per scoprire e mantenere vivo il significato di essere Greci, un sentimento che era stato messo in discussione da un senso di inferiorità nei confronti dell'impero persiano, e che ora torna a fiorire nella tragedia tramite la celebrazione della libertà della Grecia. Prima del V sec. non troviamo però nessun segno evidente di questo complesso di inferiorità dei Greci nei confronti dei vicini asiatici, difatti il contrasto Greci – barbari compare per la prima volta in modo evidente solo nei *Persiani* di Eschilo, e già nel 415 a.C., anno di rappresentazione delle *Troiane* di Euripide, non è più così drammatico, al punto che il

tragediografo pone il suo interesse più sul dolore che accomuna vincitori e vinti che sul conflitto Achei – Troiani. Dobbiamo però dire che in realtà il tema delle *Troiane* fu molto influenzato dall'anno della rappresentazione, il 415 a.C., alla vigilia della sfortunata spedizione Ateniese in Sicilia. Interessante è anche il fatto che gli Ateniesi apprezzarono la tragedia e il suo tema, al punto che gli tributarono la vittoria, ma ciononostante, una volta usciti dal teatro, votarono comunque a favore della guerra a riprova di una stagione in via di cambiamento.

1.1 IL RAPPORTO CON IL DIVINO

Erodoto (Libro VII; 44 – 46) propone una descrizione molto interessante circa le riflessioni di Serse sulla precarietà della vita. In questa circostanza, infatti, il Gran Re di Persia prima si compiace dell'enorme quantità delle sue truppe e poi piange al pensiero che di tutti quei soldati nell'arco di un centinaio d'anni non ne resterà nemmeno uno. Lo zio Artabano però lo riprende immediatamente ribaltandone la compassione, affermando, con un pessimismo tipico del pensiero greco che spesso antepone la morte alla vita, che i dolori quotidiani ci fanno sembrare lunga una vita che in realtà è assai breve. Interessante il fatto che a farsi portatori di questo messaggio tipicamente greco siano proprio Serse ed Artabano, due persiani, un apparente paradosso che trova la sua spiegazione nella consapevolezza che una tale riflessione prescinde dal personaggio che la esprime, oltre che nel riconoscimento di una saggezza persiana (fino ad allora mai percepita) in contrapposizione a quella greca. La concezione della divinità, o θεός o το θεοῖν (così infatti viene indicato il mondo divino teorizzato da Esiodo), in Erodoto subisce all'interno delle "Storie" una graduale evoluzione: inizialmente essa gode degli attributi propri di una divinità invidiosa e scostante che punisce l'uomo ogni qual volta egli riesca a raggiungere la felicità tanto agognata. Si introduce così la concezione del cosiddetto φθονός θεῶν ovvero l'invidia degli dei che colpisce l'uomo senza alcun criterio logico, ma solo per impedirgli di raggiungere la propria pienezza individuale. Le riflessioni morali di Erodoto si articolano però sempre più nel corso dell'opera approdando alla concezione della cosiddetta "legge ciclica", secondo la quale ciò che oltrepassa il limite viene punito, sia esso cosa o persona.

Il discorso è più complesso per quanto riguarda l'uomo; gli dei infatti intervengono laddove c'è troppa felicità o troppa

opulenza. In questo caso l'eccesso, o meglio la dismisura, spesso non è avvertito moralmente dal colpevole, ma si tratta di una colpa oggettiva (ovvero priva di qualsiasi intenzionalità), chiave di lettura di tutta la tragedia greca e principale punto di conflitto tra cristianesimo e paganesimo. Omero per spiegare tutto ciò faceva ricorso alla cosiddetta "doppia implicazione", la consapevolezza che ciò che accade è dovuto sia alla volontà umana sia quella divina, dimensione che non viene meno neppure in Erodoto. Se è vero infatti che Serse compie la spedizione contro la Grecia per orgoglio, è anche vero che a spingerlo a commettere tale gesto di ὑβρις sono gli dei stessi con sogni e visioni. L'uomo dunque sembra quasi costretto a commettere le colpe per le quali poi verrà punito con tutta arbitrarietà. Il dio come si può vedere non è ancora eticizzato del tutto, cosa che avverrà con Esiodo e che culminerà in Eschilo dove la divinità assume dei forti valori etici (diversamente dai capricciosi dei omerici), per poi scadere in Sofocle dove tra colpa e sventura non c'è più alcun rapporto. La colpa tragica infatti diviene sostanzialmente ἀμαρτία, ossia un errore, forse inevitabile, che porta l'uomo a farsi colpevole. Emerge allora la descrizione di un Creso che non capisce, se non all'ultimo, le parole di Solone, di un Candaule che si domanda il perché del reato di Gige e di molti altri eroi che, seppure pensati per una cornice storiografica, potremmo tranquillamente definire tragici. Per concludere dobbiamo doverosamente ricordare il valore del τέλος, la fine della vita, che l'uomo spesso attende come la promessa di una liberazione dai continui affanni dell'esistenza. Nella concezione erodotea, infatti, l'uomo non può essere in alcun modo considerato felice se non nella morte, quando, dal momento che gli dei non possono più giocare con la sua τύχη, si potrà finalmente dire se in vita è stato o meno felice. Proprio a questi valori si rifarà anche la tragedia, soprattutto nell'ambito della cosiddetta "colpa tragica" la quale è un atteggiamento

privo di volontà e consapevolezza, nel tentativo di spiegare il perché delle sventure del mondo. Tali concetti sono già piuttosto evidenti in Sofocle, il quale però non si arrischia a portare il suo pensiero alle conclusioni estreme a cui lo condurrebbe il suo ragionamento (cfr. il finale di *Antigone*) ovvero la negazione dell'esistenza degli dei, ma si limita ad affermare che dietro al volere degli dei c'è una motivazione che l'uomo spesso non riesce a cogliere, trovandosi così solo in balia degli eventi.

Se Sofocle non ha il coraggio di spingere il suo pensiero troppo oltre e di provare la vertigine dell'essere completamente solo, Euripide di fronte al dolore raggiunge invece nell'*Eracle* (416 a.C.) il culmine della riflessione tragica sulla divinità affermando, per bocca del protagonista: "*Se gli dei sono questi, io con questi dei non voglio avere nulla a che fare*". Questa volta si tratta di un'autentica bestemmia, e per di più consapevole, che si comprende solo tenendo presente l'umanità dell'autore che non può concepire, né può credere in degli dei che puniscono l'uomo senza alcuna motivazione, non solo abbandonandolo, ma ostacolando nel vivere.

2. IL VALORE DI ATENE

La massima espressione della civiltà ateniese è senza dubbio il discorso di Pericle per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso, così come ce lo racconta Tucidide, dove la profonda riflessione sulla guerra non dà adito a polemiche o discussioni, ma diventa momento per celebrare i valori per cui i cittadini di Atene hanno sacrificato la propria vita, e di riflesso le loro stesse virtù. Tucidide riesce a trasformare lo svantaggio di non poter riportare con esattezza le parole di Pericle, in una possibilità di riproporre in forma scritta la logica della storia, le emozioni che ha avvertito, e riesce a far dire al personaggio ciò che in quella determinata occasione questi avrebbe dovuto dire. Il nodo centrale del discorso di Pericle è la convinzione che per una città in cui sussistono e permangono valori condivisi da tutti è giusto sacrificare, se necessario, la propria vita. La morale periclea in fondo non è così nuova se pensiamo che da sempre nella Grecia delle *poleis* i valori collettivi sono anteposti a quelli individuali.

È stato detto che il discorso ripropone delle caratteristiche proprie del teatro, e quindi è lecito pensare che esso sia stato modulato su temi propri della tragedia piuttosto che il contrario. Di seguito si passeranno in rassegna i possibili riferimenti:

- *Eumenidi*, Eschilo (458 a.C.). Discorso di Atena agli Aereopagiti: esaltazione del valore rituale del processo, la grandezza di Atene non consiste nella sua capacità di tendere al futuro o di realizzare qualcosa di innovativo, ma nella sua propensione a guardare al passato per trarne un monito per il futuro.
- *Supplici*, Euripide (423 a.C.). Dialogo tra Teseo e l'araldo tebano: tragedia definita da Aristofane di Bisanzio come un encomio di Atene. In particolare nel passo in cui l'araldo si rivolge a Teseo, Euripide, come Tucidide, ci propone un

confronto tra l'uguaglianza che vige in Atene, e che si concretizza nella possibilità di prendere la parola in assemblea, e la tirannide orientale.

- *Edipo a Colono*, Sofocle (401 a.C.). Coro degli Ateniesi che accolgono Edipo: nel passo citato, secondo la tradizione quello letto dallo stesso Sofocle di fronte ai giudici che dovevano valutare la possibilità di interdirlo, è impossibile non sentire un'eco dell'*Inno ad Afrodite* di Saffo. Sofocle parla di uguaglianza, di bellezza, ma non di politica, a cui non fa alcun riferimento. Di certo è lo stesso luogo in cui è ambientata la tragedia, Colono, un demo dell'Attica, a suggerire al tragediografo di non trattare di politica, ma ciò nonostante l'immagine di Atene che emerge dal passo è quella di una città unica e di gran lunga superiore a tutte le altre città elleniche.

Nei tragici molti luoghi comuni, molte formule consuete, elogiano la grandezza di Atene, come nelle *Troiane* di Euripide (405 a.C.), dove le donne di Troia, divenute schiave, si augurano di essere condotte ad Atene piuttosto che a Sparta. Lo stesso avviene anche: nell'*Andromaca* (425 a.C.) dove la rivalità tra Atene e Sparta è descritta in modo ancora più netto; nell'*Edipo a Colono* di Sofocle (401 a.C.) (specie nel passo dell'incontro con Leandro); negli *Eraclidi* di Euripide (427 a.C.) (v. 329 – 332) e infine nelle *Supplici* sempre di Euripide (423 a.C.), dove ai vv. 668 – 672, Atene viene presentata come l'estremo baluardo comune a tutti i Greci.

Fatte queste considerazioni è lecito pensare che la valorizzazione di Atene, così come appare nei tragici, non sia affatto originale, ma riproponga tematiche consuete: fondamentalmente Atene è grande per via delle sue istituzioni politiche e sociali. In realtà nella tragedia l'elogio della città è molto più radicato di quanto sembri, la stessa rielaborazione del mito è funzionale a questo scopo. In Grecia il mito non è parola

codificata, ma è una narrazione profondamente umana e quindi suscettibile di modifiche, il che le garantisce la possibilità di essere sempre attuale e quindi di perpetuarsi nei secoli. Nel momento in cui il tragediografo si rivolge al complesso sistema della mitologia greca è ovvio che, avendo la possibilità di tramandare un mito, sceglierà un racconto relativo alla sua città di modo da valorizzarne le origini: in questo caso la città è Atene. È interessante il fatto che non ci sia pervenuta nessuna tragedia che abbia Teseo, protagonista del mito principale a proposito di Atene, come figura principale, egli è sempre aiutante di altri personaggi relativi alla città quali: Edipo, Oreste ed Eracle. Non è però casuale che la tragedia si concentri su queste tre figure, perché è proprio tramite esse che è possibile celebrare quell'aspetto che rende Atene completamente diversa da tutte le altre città greche: il diritto. Alla fine del V sec. nella città principale dell'Attica giunge a maturazione la consapevolezza che esiste una distinzione netta tra colpa volontaria e colpa involontaria. Questo concetto, che oggi è ormai acquisito, è il punto più alto raggiunto dal diritto greco, un'eredità assai preziosa che solo i Romani saranno capaci di raccogliere determinando così la loro assoluta supremazia in campo giuridico. A questo proposito l'esempio più illuminante è l'*Oresteia* di Eschilo (458 a.C.): Oreste, accolto ad Atene durante la festa del vino nuovo, viene immediatamente isolato per evitare qualsiasi tipo di contagio (il delitto era infatti considerato un miasma terribile). È la stessa Atena però che, nel suo celebre discorso all'Aeropago, assolve Oreste stabilendo che dal momento che il giudizio umano non riesce a trovare un accordo sulla colpevolezza o meno dell'imputato, lo stesso è da giudicarsi non colpevole. Atene, nella tragedia, diviene la città retta dalla giustizia, l'approdo e il luogo di riparazione di tutte le colpe, è la mano solidale che Teseo tende ad Eracle

nell'omonima tragedia quando questi, distrutto dagli dei senza aver commesso alcuna colpa, medita il suicidio.

In opposizione ad Atene si ergono Tebe, città del delitto, della follia, dei matricidi, dei sacrifici umani, delle baccanti, in una parola la sede dei miti più terribili, ed Argo, città in cui non c'è nessun equilibrio tra il diritto costituito e il diritto dei $\gamma\epsilon\nu\omicron\iota$. Le colpe di Tebe vengono purificate ad Atene, dove le Erinni vendicatrici proprie della città di Argo divengono Eumenidi che instillano nei cittadini il giusto timore nei confronti delle leggi. Di qui possiamo dedurre che nella geografia del mito Atene si identifica con l'ordine, le altre regioni con il disordine e la corruzione (Creta è sede di unioni innaturali, la Tessaglia, come ci ricorda Apuleio, di iniziazioni misteriche ed illecite); essa è la città che ha saputo subordinare l'interesse individuale a quello collettivo, usare le parole come strumento politico invece delle armi, istituire un particolare tipo di organizzazione della vita sociale e familiare.

Atene è dunque una città straordinaria non tanto perché ha nuove regole, ma molto più perché essa è la città che meglio ha conservato i principi tradizionali che sanciscono la libertà dei greci in opposizione alla schiavitù dei barbari, o almeno era questo ciò che gli ateniesi pensavano della loro città.

3. GUERRA E PACE

La guerra persiana, che per l'impero achemenide dovette essere poco più di una spedizione marginale, per i Greci e per gli ateniesi in particolare, fu uno shock sconvolgente: i Persiani, così forti, temuti e ricchi, erano stati sconfitti da un popolo che aveva vinto non tanto perché era effettivamente superiore sul piano militare, ma molto più perché era convinto di essere nel giusto. Una simile prospettiva non poteva che prestarsi come tematica centrale di una tragedia quale i *Persiani* di Eschilo (472 a.C.), dove è evidente l'ammonimento rivolto agli ateniesi secondo cui il giusto non è un valore a priori, ma va conseguito e mantenuto, senza che la vittoria diventi motivo di spregio nei confronti dello sconfitto.

Ai versi 680 – 682 dell'*Andromaca* di Euripide (425 a.C.) troviamo le seguenti parole: “*Non di propria volontà soffrì Elena, ma per azione degli dei, e ciò molto giovò ai Greci perché, non esperti di armi e di guerre, furono spinti al valore*”. Il contenuto di tali versi non è del tutto nuovo, infatti già in Tirteo, nel frammento riguardante la “bella morte” emerge l'elogio di chi sa affrontare il pericolo con la più totale freddezza in difesa della patria, così come traspare al verso 650 dell'*Ecuba* di Euripide (424 a.C.): “*Voi non ammirate coloro che sono morti bene*”, frase rivolta ai Persiani, considerati incapaci di riconoscere e di apprezzare il valore della morte sul campo di battaglia in difesa della patria.

Diversa è la prospettiva dello stesso Euripide quale traspare dalle *Troiane* (415 a.C.) dove la guerra ci viene proposta da un altro punto di vista, ossia quello dei vinti. In tale ottica sarebbero i Greci ad essere più sciagurati degli sconfitti, perché morti lontano dalla patria e senza il conforto delle famiglie. La guerra di Troia sembra glorificare i vinti prima ancora dei vincitori; di qui l'ammonimento di Euripide che sostiene che è meglio

evitare lo scontro, ma, se questo è inevitabile, meglio perire dalla parte dei difensori, piuttosto che da quella degli invasori.

È d'obbligo notare la netta contraddizione esistente tra la concezione della guerra intesa come un'occasione in cui dimostrare il proprio valore e quella di un conflitto dal quale vincitori e vinti escono parimenti frustrati e sconfitti. Tutto ciò è spiegabile solo tenendo presente la componente politica che caratterizza il teatro greco, il quale non si limita a proporre una condanna morale della guerra, ma, quando ritiene che da questa possano nascere dei vantaggi, la giustifica ed esorta i cittadini ad intraprenderla.

4. LA FUNZIONE POLITICA DEL TEATRO

Il teatro non limita la sua influenza politica esclusivamente al campo militare, si noti a questo proposito il già ricordato discorso di Atena all'Aeropago riportato nelle *Eumenidi* di Eschilo (458 a.C.). In questo passo, dopo che la dea ha descritto la procedura necessaria per indire l'assemblea, istituisce addirittura una prassi processuale che si propone rispettosa della libertà nel momento in cui estende a tutti i cittadini la facoltà di parola. Di qui la condanna alla tirannide, espressa nella figura del tiranno Creonte nell'*Antigone* di Sofocle (442 a.C.), il cui errore è quello di pensare che la città possa conseguire una vera libertà solo conformandosi ai suoi decreti e alla sua volontà senza che nessuno possa obiettare, salvo poi rendersi conto che un simile atteggiamento non tutela né la collettività, né il singolo.

Il teatro stigmatizza tali figure per favorire un'educazione collettiva alla legalità, che in Grecia consiste nella tutela dell'isonomia, ossia di un'uguaglianza dei diritti dei cittadini, in primis della libertà di parola. Nell'*Antigone* Sofocle focalizza la sua attenzione sul rapporto tra diritti morali, ossia quel complesso di tradizioni, di dettami del buon senso o di norme sancite da rapporti di sangue interni al γένος, e leggi scritte, che invece garantiscono la serena convivenza civile, ma che sono facile preda del dispotismo tirannico. Leggi e diritti che a priori si fondano, come sempre, sulla garanzia della libertà di parola, elemento di distinzione tra Greci e Barbari. Nel discorso di Pericle, così come ce lo riporta Tucidide, si dice esplicitamente che i cittadini che non si impegnano nella vita non sono da considerare come persone tranquille, bensì come dei buoni a nulla, e poco dopo l'oratore sostiene una tesi fondamentale che propone Atene come una città dove la parola non è strumento di corruzione, ma strumento necessario ad una riflessione che

precede l'azione. Si tratta di un concetto molto nobile e toccante, ma anch'esso si presta ad ambiguità: alla parola come principio che determina l'azione, si viene pian piano a sostituire la paura dei demagoghi capaci di trascinare la città in imprese disperate. Tutto ciò è evidente nell'*Elettra* di Euripide (416 a.C.), in particolare nel momento in cui Egisto, uomo empio, avido, diffidente e pauroso, offre Elettra in moglie ad un contadino, di modo che ella, sposa di uno straccione, non possa più pretendere dei diritti sociali. In realtà questo straccione si rivelerà una persona splendida proprio perché capace di stare al suo posto e di non abusare del diritto alla parola. Interessante anche il caso dell'*Ippolito* di Euripide (428 a.C.), dove è in atto la contraddizione tra una saggezza che nasce dal confronto di tutti i cittadini che insieme gestiscono il potere, e una saggezza che deriva dallo stare in silenzio rifiutando il potere politico, ma con ciò si entra in un conflitto che caratterizzerà la Grecia di epoca ellenistica.

5. CONFRONTO TRA SAGGEZZA E PROGRESSO

La tragedia più interessante a proposito del tema del confronto tra saggezza e progresso è il *Prometeo incatenato* di Eschilo (460 a.C.). Protagonista della tragedia non è uomo, ma un dio antico: Prometeo. Ribellatosi agli dei per garantire all'umanità la possibilità di progredire, la sua non è però un'insurrezione totale perché si conclude con una riconciliazione con Zeus. La tradizione, diffusasi in epoca romantica, che guarda a Prometeo come al campione della ribellione dell'uomo contro il divino (una ribellione che in fondo consiste nell'affermazione del progresso) è dunque in buona parte falsa, perché in realtà Prometeo incarna solo parzialmente quello che i posteri hanno visto in lui.

Parlando di progresso non possiamo però non fare riferimento al primo stasimo dell'*Antigone* (442 a.C.) di Sofocle, dove l'autore, dopo aver definito l'uomo come la forza più tremenda della natura, descrive come questi riesca a soggiogare il mare e la terra, a dominare gli animali, a vivere in una società civile gestita dalle leggi, a come si sforzi di domare le malattie e le vicissitudini che lo costringono alla morte. Rispetto al *Prometeo Incatenato*, nell'*Antigone* manca la parte dedicata agli auspici divini: la conoscenza e il sapere vengono finalmente distinti dall'intervento divino, con cui viene reciso ogni rapporto. Il progresso non è più dono degli dei, è il prodotto della fatica dell'uomo, ma questo, specie in Sofocle, comporta la necessità di un giudizio umano che si volge ora al bene, ora al male. Si tratta dunque di un concetto ambiguo, come testimoniano i due termini: *υφιπολις* e *απολις*, l'uno indicante il valore di un progresso che eleva la città e le leggi a fondamento della convivenza sociale, l'altro volto a definire le caratteristiche negative di uno sviluppo che costringe l'uomo a perdere le proprie radici. La tragedia propone dunque al pubblico della città

anche questo dibattito fortemente attuale, senza preoccuparsi di risolverlo.

Accanto a questo tema si sviluppa un'altra problematica ad esso parallela: la reale saggezza dell'uomo. Più volte nei testi tragici il saggio è colui che chiude gli occhi a questo mondo gestito dal progresso per poter guardare oltre le apparenze: cecità e follia divengono gli attributi del saggio, menomazioni che permettono all'uomo di capire meglio e più in fretta di quanto non lo permetta la ragione. Il sapere resta dunque connesso ad un dono divino, ma assume spesso caratteristiche dolorose e negative, discostandosi così dalla sapienza, perché per conoscere diviene necessario avere l'equilibrio e la forza di sostenere tale conoscenza. Colui che davvero conosce è chi vuole contrapporsi agli dei, ma è saggio e sapiente chi agli dei si sottomette; è condivisibile la smania di conoscenza di Edipo, ma è saggio il consiglio di Giocasta che gli sussurra che a volte è meglio non sapere.

Il σοφος è caratterizzato da intelligenza, esperienza, capacità di apprendere e amore per la novità; il σοφρος si distingue invece per la calma, l'esercizio, il pudore, la compostezza, l'indifferenza nei confronti del diverso e la coscienza dei propri limiti. La σοφροσυνη è preferibile alla σοφια, il che vuol dire che è meglio chi mira ad un sapere limitato, piuttosto che chi si lascia dominare dalla brama di conoscere tutto. Questo è dovuto al fatto che il σοφος ha piena fiducia nella sua ricerca, mentre il σοφρος ha coscienza che la verità si impone da sola, anche se spesso si maschera sotto i panni dell'ambiguità.

Nel IV episodio delle *Troiane* di Euripide (415 a.C.), quando la tragedia sembra avere un attimo di respiro dopo gli sconvolgenti avvenimenti descritti negli episodi precedenti, il dialogo tra Menelao ed Elena delinea per la vecchia Ecuba l'inizio della fine, dal momento che le certezze del guerriero cominciano a cedere di fronte alla bellezza di Elena. Dopo che Ecuba ha

parlato, è Elena a chiedere la parola per discolarsi dalle accuse che le sono state rivolte, ma Menelao non è disposto a concederle tale facoltà, cosa che invece decide inaspettatamente di fare proprio Ecuba che esorta il guerriero acheo a lasciar parlare la rivale. Questo sviluppo retorico diverrà poi giuridico: al difensore e all'accusatore non spetterà il compito di giudicare, ma quello di evidenziare tutti i possibili elementi di difesa e di accusa di un individuo. Ecuba istituisce dunque la prassi processuale, ma ciò le costerà la vita perché le parole e il fascino di Elena convinceranno Menelao più delle ragioni della troiana. Il teatro, che è per sua natura drammatico (ciò capace di rappresentare le vicende nel loro farsi), assume così un criterio organizzativo proprio della retorica, ossia la contrapposizione di due discorsi. Tale contrapposizione è tipica della politica, oltre che del diritto, ma non è, come abbiamo visto, garanzia di un buon governo e di giustizia, possiamo anzi dire che dal repertorio tragico emerge una certa diffidenza nei confronti della politica e del sapere che si viene ad affermare negli ultimi anni della produzione teatrale in antitesi con quanto espresso nelle epoche precedenti.

6. IL RAPPORTO UOMO – DONNA

Il rapporto uomo – donna è uno dei temi forti della tragedia, un confronto che da un lato si presenta ovviamente originato da diversità naturali, dall'altro invece si delinea come un conflitto anche culturale. La prima riflessione attiene alle mansioni affidate alle donne, alla loro educazione e alla loro formazione intellettuale, in particolare facendo un confronto tra l'educazione delle donne ad Atene, dove donne e uomini venivano istruiti separatamente, e a Sparta, dove tale distinzione non esisteva. Nella *Lisistrata* di Aristofane (411 a.C.) la tematica centrale consiste nel risolvere il quesito se siano gli uomini o le donne a non poter fare a meno del rapporto sessuale, la commedia infatti inizia con un presunto sciopero delle donne che non vogliono più concedersi ai rispettivi mariti e fidanzati. Il testo è significativo perché propone di fatto la diversa concezione del genere femminile esistente ad Atene e a Sparta: nella città Attica, la donna era destinata al focolare domestico, mentre nella città della Laconia, era dedita agli esercizi ginnici. Nell'*Andromaca* di Euripide (425 a.C.) il modello spartano viene additato come discinto ed indecente, riproponendo a questo proposito l'esempio di Elena. Si ricordi che il rapporto che i Greci avevano con la sessualità era molto schietto e spontaneo, ma nonostante ciò quella "promiscuità di costumi" delle donne di Sparta non può che scontrarsi con la tradizionale educazione delle donne di Atene. Del resto in Atene non era affatto difficile, anzi sarebbe risultato inusuale il contrario, che il marito non amasse la sposa legittima, è lo stesso Demostene a ricordarcelo dicendo che ogni cittadino ateniese aveva tre donne: la moglie legittima, la *παλλακη* (per i piaceri dello spirito) e la *πορνη* (per i piaceri del corpo). Le donne non erano dunque tenute in grande considerazione, non perché fossero svalutate (cosa che però di fatto avveniva), ma forse più perché l'uomo

temeva la loro intelligenza e per questo si tendeva, specie in Atene, a lasciarle in uno stato di analfabetismo. Ne *I sette a Tebe* (467 a.C.) Eteocle richiama il coro, formato da donne, a non seminare scompiglio e a starsene obbedienti, restando a casa in silenzio, lasciando all'uomo il compito di onorare gli dei. Dovere delle donne dunque è soffrire in silenzio senza tormentare l'uomo. Nell'*Aiace* di Sofocle (445 a.C.), dopo che Tecmessa si è resa conto che l'eroe ha in mente di togliersi la vita, la stessa si rivolge disperata al coro, formato da marinai che richiamano la passata gloria di Aiace, temendo di confrontarsi direttamente con lui. Tecmessa ricorda infatti che quando ha tentato di fermare il padrone dallo slanciarsi contro le mandrie questi le aveva risposto: “*Donna, il silenzio ti si addice*”, ed ella obbediente alla volontà dell'amante era stata costretta a tacere. Ciononostante le donne sono molto spesso anche protagoniste di tragedie come gli *Eraclidi* di Euripide (427 a.C.), dove Macaria si presenta, giustificandosi per essere uscita dal tempio, dicendo che “*tacere ed essere sagge ed oneste in casa*” sono le qualità che più si addicono ad una donna. Interessante analizzare anche un passo dell'*Andromaca* di Euripide, precisamente al v.925 dove, in occasione del dibattito tra Ermione ed Oreste contro la stessa Andromaca, Ermione afferma che una donna non deve mai accogliere in casa un'altra donna perché “*le amiche sono maestre di perfidia*”, il che ci testimonia che oltre ai classici limiti attribuiti dalla cultura greca alla donna, di cui abbiamo detto sopra, si aggiunge il fatto che essa non deve intrattenere relazioni amicali limitandosi a restare in casa da sola. Sempre nell'*Aiace* di Sofocle, Tecmessa, schiava che teme di cadere in schiavitù, esprime un rapporto con il proprio padrone che trascende il consueto rapporto tra schiavo e signore, trasformandosi in una relazione amorosa che le permette di implorare Aiace di non abbandonarla. Ancora, nell'*Andromaca* di Euripide la protagonista suggerisce alla rivale che il genere

femminile non può fare altro che adeguarsi alle circostanze che impongono lo sposo e la sorte. A questo proposito l'Elettra di Euripide, protagonista dell'omonima tragedia (416 a.C.), è probabilmente uno dei personaggi più interessanti: data in sposa ad un contadino miceneo perché rinunci ai suoi ricchi natali, non si sente umiliata in questa condizione perché il marito si rivela un uomo capace di riconoscere la superiorità della moglie. Ai vv. 67 e sgg. è la stessa Elettra che decide, benché il marito non lo esiga, di accettare la propria condizione di moglie: di qui la grande innovazione di Euripide che introduce un tema del tutto nuovo, ovvero la possibilità di una relazione coniugale fondata sul rispetto reciproco anche tra persone appartenenti a diversi ambiti sociali.

Resta dunque da chiedersi se la figura di donna che ci propone la tragedia sia o meno coerente con la concezione astratta che di essa aveva il mondo greco (che di fatto la relegava al silenzio e al focolare domestico senza poter intervenire nelle vicende familiari).

La risposta è senza dubbio negativa, basti considerare come paradigma di ciò due figure significative:

- Tecmessa: schiava capace di rivelarsi compagna e amante.
- Elettra: in grado di oltrepassare le barriere sociali grazie ad un rapporto di reciproca stima.

La donna nell'ambito della tragedia riveste sempre ruoli centrali e si fa carico di rappresentare l'emotività umana. Nelle *Supplici*, sia quelle di Eschilo (463 a.C.), sia quelle di Euripide (423 a.C.), le donne tendono ad amplificare le emozioni che scaturiscono dall'azione. A queste due tragedie si aggiunga anche le *Troiane* di Euripide (415 a.C.) dove il coro costituito delle reduci di Troia è posto a supporto della sofferenza di Ecuba che in tal modo si identifica nella sofferenza della città intera. Questo marca una differenza rispetto ad altre tragedie dello stesso autore, quali l'*Ifigenia in Tauride* (414 a.C.), l'*Elena* (412 a.C.), o l'*Ecuba*

(424 a.C.), in cui il coro, pur partecipando all'azione, tuttavia non è mai protagonista, facendo in modo che il dolore di Ecuba resti tale e non si identifichi più in un concentrato delle voci e delle sofferenze di Troia. Tutto ciò ci lascia intendere che la donna nell'ambito tragico assume la funzione di enfatizzare, di ingigantire e di esprimere con forza le emozioni suscitate dall'azione.

La tragedia però propone anche la figura della donna quale simbolo di trasgressione, con una funzione ben diversa da quella impostale dalla tradizione. Esempio indelebile di quanto detto è la *Medea* di Euripide (431 a.C.), un testo in cui il tragediografo ha fatto un'operazione di anticipazione proponendoci una figura di donna passionale e decisa, innamorata di un uomo, Giasone, che incarna la razionalità greca. Questa razionalità domina il mondo che Medea raggiunge dopo il viaggio con l'amante, ma che, come sottolinea bene l'omonimo film di Pier Paolo Pasolini (1969), è l'esatto contrario dell'ambiente naturale, magico ed istintivo al quale appartiene. È proprio questo il motivo per cui Giasone, una volta giunto a Corinto, si rende conto di non poter rimanere con Medea, perché non è più opportuno stare con la schiava, la straniera, con la donna che non gli può dare più nulla se non il suo amore, quando la figlia del re di Corinto gli può concedere un regno. E allora Medea, umiliata, decide di recidere ogni rapporto con quell'uomo terribile che ora la abbandona, anche se ciò vuol dire togliere la vita ai propri figli. Medea presta ascolto a quel che c'è in lei di pre-razionale, ossia a quel nugolo di sentimenti che anticipa la ragione e che costringe una madre a straziarsi uccidendo il suo parto, con la consapevolezza che è giusto e doveroso farlo.

È lecito chiedersi perché Medea non si limiti a uccidere direttamente Giasone. La risposta è che Medea preferisce recidere in maniera irreversibile il rapporto con l'amante, e lo fa con lucidità e calcolo anche se il suo gesto non è dettato dalla

ragione, ma dalla passione. La straordinaria innovazione di Euripide consiste nell'affrontare il difficile tema dell'impossibilità della ragione di prevalere sul sentimento servendosi di una figura femminile e non maschile: le parole di Medea sono le urla di una donna che non vuole più essere limitata dalle costrizioni sociali.

Diversa è invece la situazione che ci propone Sofocle nell'*Antigone* (442 a.C.), dove la concezione della donna del tragediografo emerge dalla contrapposizione tra Antigone, che si ribella alla propria condizione e alle leggi positive di Creonte, e la sorella Ismene, la quale al contrario si adegua totalmente alla propria condizione, alle sue paure e alle sue debolezze.

Donne come Medea, Antigone, Clitemnestra ed Ecuba si fanno quindi portatrici di una visione assolutamente innovativa e moderna del sesso femminile, pronte a qualunque cosa pur di non rinunciare alla propria trasgressività, anche se proprio per questo la società smette di riconoscerle in quanto donne, come ci ricorda Eschilo nell'*Agamennone* (458 a.C.) dove Clitemnestra viene definita "*donna maschia*".

La riflessione tragica non si ferma però a questo: numerose sono infatti le figure femminili che si identificano in atteggiamenti che sono usualmente prerogativa del genere maschile, quale la decisione spontanea di sacrificarsi per la patria. È il caso di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (407 a.C.), la quale rinuncia all'aiuto offertole da Achille, decidendo di offrirsi spontaneamente al sacrificio richiesto da Calcante per permettere alla flotta greca di salpare; di Macaria negli *Eraclidi* di Euripide (427 a.C.) che sceglie di immolarsi come previsto dall'oracolo per salvare i fratelli e Atene; e infine di Polissena, protagonista di più tragedie, che decide di affrontare il proprio destino accettando di essere la vittima sacrificale immolata sulla tomba di Achille per dare prova del proprio coraggio.

Nell'*Andromaca* di Euripide (425 a.C.) al v. 207 troviamo la denuncia esasperata rivolta al sesso femminile, dietro la quale però si cela una sottile critica alla debolezza dell'uomo e alla sua incapacità di accettare il diverso, causa prima della drammatica condizione in cui è costretta a vivere la donna. Sulla stessa linea è anche *La festa delle donne* di Aristofane (411 a.C.) in cui, sotto una forte carica critica, il commediografo denuncia la paura dell'uomo nei confronti del sesso femminile, che in fondo non comprende e non può comprendere perché dominato da pulsioni e meccanismi diversi da quelli cui è abituato. La donna dunque si rivela talmente diversa dall'uomo da risultargli incomprensibile e quindi pericolosa al punto da doverla tenere al di fuori del suo mondo e della sua società.

6.1 “MEDEA”: UNA DONNA RAZIONALE

La *Medea* è una tragedia della piena maturità di Euripide, così come l'*Antigone* è la tragedia della piena maturità di Sofocle. Al di là di questo dato puramente biografico le due tragedie sono accomunate dalla presenza di un'eroina femminile: in Sofocle l'eroe che si spinge sino alle conseguenze estreme delle sue scelte è Antigone, la quale supera ogni avversità per conseguire il proprio fine. In Euripide l'eroina sembra avere le medesime caratteristiche: è lei che decide il da farsi, è lei che medita la propria vendetta su Giasone, ed è ancora lei che la mette in atto. La persona di Medea è però soggetta ad una scelta assai più tragica di quella di Antigone. Il suo rapporto con la natura è un rapporto magico, ma essa viene sradicata dal suo mondo e condotta a Corinto, la città greca simbolo di tecnologia e progresso. È proprio in ciò che è insita la differenza tra Medea ed Antigone: l'eroina sofoclea combatte per un ideale, rifiuta i nuovi principi che eliminano i vincoli sacri del γένος e li contrasta. Medea al contrario non lotta per un ideale, ma, sconvolta dall'amore per Giasone, investe tutte le sue emozioni sull'uomo che ama. Per Giasone non c'è alcuna difficoltà nel concepire il rapporto con la donna come un rapporto di interesse, mentre per Medea tutto è diverso, è una donna che ha ipotecato tutta se stessa per amore di Giasone e il suo atteggiamento freddo e calcolatore la delude al punto che medita una tremenda vendetta sentendosi tradita nell'intimo dei suoi sentimenti.

Tutti questi aspetti vengono sottolineati nell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini, che per l'appunto tende a porre l'accento sul rapporto tra Medea e la natura confrontandosi con il mito per analizzare la tragedia. Il momento culminante della vicenda si raggiunge quando Medea grida: “*La passione in me è più forte della ragione*”, il che significa che lei stessa si rende conto che il proprio atteggiamento è irrazionale,

contraddittorio e quasi autolesionista. Vuole vendicarsi dell'amante, e in ciò non c'è nulla di strano dato che in Grecia la vendetta era assolutamente legittima, ma realizza che l'unica vera vendetta consiste nell'eliminazione di tutti i vincoli che la legano a quest'ultimo, anche se ciò richiede un tremendo sacrificio di se stessa. In tutto ciò il pubblico non può fare a meno di ravvisare una fredda logica, quasi sconcertante, che l'eroina sembra accettare come se fosse necessaria.

Medea è straziata dall'assassinio dei suoi figli, ma crede che sia tanto necessario che i figli vivano quanto che questi muoiano. Di qui la tragedia, non soluzione del conflitto, ma conflitto in atto. C'è una ragione devastante che schiaccia Medea, che la domina, eppure non c'è nessun elemento esterno che giustifichi la sua azione (come avviene invece nell'*Aiace*), tale azione è motivata solo da qualcosa che è già in seno al personaggio. Euripide, scrivendo il dramma di Medea, esprime la consapevolezza razionale che l'uomo ha della propria irrazionalità, del resto è del tutto logico ammettere la follia. Il tragediografo sconvolge i luoghi comuni di ieri e di oggi: Medea nella sua apparente pazzia è un individuo pienamente razionale e se questo per alcuni versi oggi ci stupisce, allora doveva essere inaccettabile così come era impossibile pensare ad una donna capace di reprimere le passioni con la ragione. Medea vive un conflitto tutto interiore, ma già definito in partenza. Non può far altro che distruggere i suoi figli, ma è consapevole che distruggendo loro distruggerà anche se stessa, ed è in questo che si colloca la razionalità di Medea la quale riconosce la follia del suo gesto, ma non può fare a meno di commettere questa inevitabile follia. Si noti che tali considerazioni verranno indagate e riscoperte nuovamente solo nei primi del novecento ne *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud (1899).

Euripide ha tra le mani un personaggio femminile straordinario considerato che la civiltà a cui il tragediografo apparteneva non

riconosceva alla donna alcuna autonomia, ma nella tragedia non c'è nulla che ci faccia capire che siamo di fronte ad un discorso al femminile, la razionalità di Medea infatti, secondo i canoni del passato, è del tutto maschile. Dobbiamo però riflettere sul fatto che qui non esiste nessun tipo di distinzione di razza o di sesso, Medea infatti dimostra che l'arrogante presunzione dell'essere umano di poter dominare la natura con la ragione è ben poca cosa se si pensa che l'essere umano è dominato lui stesso da pulsioni che la ragione non è in grado di sottomettere. Di qui la vera novità: Euripide facendo di una donna, l'essere passionale per eccellenza, la promotrice di un messaggio che riguarda la collettività teorizza la pari dignità dei sessi, o meglio la pari impotenza di uomini e donne che non possono non essere dominati da quelle passioni che loro stessi vorrebbero dominare. La tragicità di tutto ciò è evidentissima e coincide con *λαμῆκωνία*, quell'incapacità di saper scegliere cosa fare. La ragione nel momento della sua massima espansione finisce per distruggersi.

7. IL CASO DI EDIPO

L'*Edipo re* di Sofocle (420 a.C.) si apre con una toccante descrizione della peste che infuria a Tebe leggendo la quale non possiamo non avvertire la suggestione di un confronto con la descrizione del morbo propostaci da Omero nei primi versi dell'*Iliade*. Sebbene i richiami siano molteplici, c'è una diversità di fondo che è insita nelle spiegazioni che vengono proposte per comprendere la terribile sciagura. Nell'*Iliade* l'indovino Calcante, pur avendo individuato negli dei la causa della pestilenza, ha solo vaghe idee sul da farsi, mentre il sacerdote sofocleo sa perfettamente cosa fare e proprio per questo motivo si rivolge ad Edipo, fiducioso del fatto che questi sarà in grado di soccorrere i suoi sudditi e dubbioso solo che il sovrano sia disposto ad accettare. Edipo accetta il gravoso compito di allontanare la peste dalla città e fino all'ultimo non viene mai meno a questo proposito, porta avanti sino alle conclusioni più terribili la tragica indagine senza abbandonare i suoi concittadini. L'eroe non devia mai di un passo nel conseguire i propri propositi anche quando ciò coincide con la sua rovina personale, ma comprende che la sua sconfitta è la salvezza di Tebe. Si tratta di una sconfitta consapevole che porta alla totale vanificazione dell'eroe iniziale ormai demitizzato e presentato nella sua piena fragilità di uomo.

Lo stesso avviene anche per Eracle nell'omonima tragedia di Euripide, eroe che rinuncia alla sua dignità divina per abbracciare la sua piena natura di uomo riconoscendosi figlio non di Zeus, ma di Anfitrione, l'uomo che lo ha educato e cresciuto. Il ritorno di Eracle dall'Ade, inaspettato ma in fondo atteso, si accompagna ad una sacra vendetta contro Lico che sembra concludere i tormenti della famiglia dell'eroe, ma in realtà la tragedia è appena iniziata e consisterà nella punizione ingiustificata che gli dei infliggeranno ad Eracle rendendolo

folle per volontà di Era e per mano di Lyssa. L'eroe, accecato dalla follia mentre si accinge a salire i gradini dell'altare per purificarsi, si volta e fa strage di moglie e figli, dopodiché gli dei decidono di ridargli il senno perduto. È allora che Eracle, l'eroe semidivino sprezzante di ogni pericolo, si rivela nella sua natura più umana, in tutta la sua fragilità in attesa della solidarietà e dell'amicizia di chi, come Teseo, lo prende per mano e lo porta via, perché Euripide cerca una risposta ai drammi umani senza che questi abbiano il sopravvento sull'uomo. L'ingiusta punizione di Eracle è accostabile a quella di Edipo, autore inconsapevole di terribili misfatti, ma mentre l'eroe euripideo, presa coscienza della sua umanità, cerca disperatamente una risposta al suo dolore, l'eroe di Sofocle trova questa risposta nell'essere coerente con se stesso. Proprio per questo motivo Edipo sfilava le fibbie delle vesti della sua madre-moglie Giocasta e con un atto di ribellione si trapassa le orbite rifiutando la verità che vede, ma mantenendosi coerente con la sua verità e liberando la città dal suo dramma.

In Sofocle la tragedia è sempre tremenda, ma l'eroe passa attraverso di essa e ne esce di nuovo eroe, ed è eroe perché è capace di andare incontro alla sua sofferenza e di affrontarla con un coraggio tutto umano che nulla ha più del valore sul campo di battaglia, ma è puro dramma esistenziale. Edipo anche quando scopre che salvare la città significa annientarsi non esita nemmeno un istante e opta per distruggere se stesso e, accecatosi, si allontana da Tebe che grazie al suo sacrificio consegue la salvezza.

Venti anni dopo Sofocle riprenderà la vicenda di Edipo in una chiave sensibilmente mutata nell'*Edipo a Colono* (401 a.C.) dove l'eroe viene raffigurato come una sorta di santo che scompare nel bosco di Colono di cui diventa il protettore. Il legame tra queste due diverse facce di Edipo, come sottolinea Jean-Pierre Vernant, deriva da una maturazione giuridica e

personale avvenuta nel corso del ventennio che intercorre tra la stesura dell'*Edipo re* (420 a.C.) e dell'*Edipo a Colono* (401 a.C.).

Questa profonda differenza tra il giovane e il vecchio Sofocle è ben espressa nel *Filottete* (409 a.C.) dove assistiamo ad un discorso sui valori che intercorre tra il giovane Neottolema, educato ai dogmi corrotti della nuova generazione, e il vecchio Filottete che si fa promotore di una serie di precetti profondi e autentici che convincono il giovane Neottolema a restituirgli l'arco sottratto grazie all'inganno di Odisseo e a pregarlo di venire a Troia per conquistare la città e guarire dalla sua ferita. Secondo Dario Dal Corno l'*Edipo* altro non è che una riflessione sull'esistenza che ha come sua conclusione il monito che il bene per l'uomo deriva dal conformarsi alla volontà della divinità, mentre il male consiste nello svincolarsi da questa volontà. Possiamo quindi immaginare cosa potrebbe accadere se a questa volontà, a questa chiara parola degli dei che lascia all'uomo la libertà di scegliere se rispettarla o meno, dovesse sostituirsi un distaccato silenzio da parte degli dei, un silenzio profondo e sconcertante che getta l'uomo nel dubbio eterno in cui vive il mondo greco, incapace di conciliare la realtà e la divinità. Eschilo, ancora fiducioso nel mondo divino, crede negli dei solo ammettendo che la colpa sia trasmissibile di padre in figlio; Sofocle invece, pur non disconoscendo l'esistenza di un progetto divino (cosa che invece fa Euripide), dichiara esplicitamente che si tratta di un disegno incomprensibile all'uomo. L'idea di Dal Corno è che non bisogna indagare razionalmente l'*Edipo re* perché da una simile analisi trarremmo soltanto sconforto e annulleremmo il senso stesso della tragedia che è quello di presentare la condizione umana in cui tutti viviamo, dominata da una mescolanza di gioie e dolori, un mistero insondabile che l'uomo non è in grado di cogliere. Dietro al dramma propostoci si cela dunque la forte critica di Sofocle alla filosofia accusata di

indagare razionalmente una realtà misteriosa che non può né deve essere compresa fino in fondo.

L'analisi di Dal Corno prosegue sostenendo che il rapporto tra i vari personaggi dell'*Edipo Re* è fondamentale sotto l'aspetto delle reticenze: Creonte, Tiresia, Giocasta, tutti si rifiutano di dire quello che poi dirà la vicenda stessa.

Nel leggere l'*Edipo* siamo troppo individualisti, il protagonista ci appare circondato da una moltitudine di persone, eppure è solo, il che accentua la distanza presente tra l'eroe tragico e la società. La tragedia, lo abbiamo ricordato più volte, non è insita nella tematica del dolore e della morte, ma nell'insanabile contraddizione che domina la vita dell'uomo, e in ciò Sofocle ed Euripide non possono che trovarsi vicini. Di qui la famosa risposta del Sileno a Mida che, posto di fronte alla contraddizione dell'esistenza, sostiene che è meglio per l'uomo non essere mai nato, ma se è venuto al mondo la cosa migliore è morire presto. Il senso dell'*Edipo* e della tragedia stessa non è tanto nelle traversie che affronta l'individuo, ma nella coesistenza nell'uomo di aspetti opposti e contraddittori: l'uomo ci viene presentato come un individuo dominato da passioni non conciliabili, ma coesistenti. Una volta compreso questo, non possiamo più accettare l'uomo che si sublima nell'*αρετη* omerica, anzi volendo applicare le caratteristiche dell'eroe epico all'eroe sofocleo ci troveremmo di fronte ad un eroe che guardando alle sue gloriose imprese si rende conto che esse non valgono nulla. L'eroe di Sofocle, pur sembrando così libero, è in realtà dominato da un fato superiore che tenta in ogni modo di eludere, anche se ciò si rivelerà impossibile.

Volendo continuare questo confronto con l'eroe omerico non possiamo non fare un accenno al κλέος; di qui è inevitabile rifarci all'*Aiace* di Sofocle (445 a.C.) dove il protagonista, dopo essere stato privato da Odisseo delle armi di Achille, sentendosi umiliato decide di vendicarsi dei compagni, ma questo proposito

lo renderà risibile. Da eroe protagonista che cerca di ricoprirsi di gloria con la vendetta, Aiace diverrà eroe solo costretto dagli dei a ricoprirsi di ridicolo. Di fronte alla sua sconfitta il guerriero, rifiutando la figura di un Aiace umiliato, offeso, disperato, pusillanime, si suicida al fine di ricostituirsi nella propria dignità. Certo una simile decisione ci lascia perplessi dal momento che il suicidio non toglie la macchia, non ripara al misfatto, lo rifiuta soltanto, ma paradossalmente sarà proprio Odisseo con un lungo dialogo a restituire al compagno la dignità perduta e tanto importante nella mentalità omerica. In un certo qual modo Edipo assume lo stesso atteggiamento del suo predecessore, rifiuta la verità, ma diversamente da quest'ultimo decide di salvare la città distruggendo in modo consapevole se stesso.

Seppure è vero che Sofocle non dubita della divinità, è altresì vero che nel dio il tragediografo scorge una vena di malvagità; se può far soffrire l'uomo, lo fa senza nessun rimorso. Gli dei greci non sono buoni, non sono obiettivi, non sono giusti, hanno simpatie e odi reconditi, come qualcuno ha osservato la civiltà greca aveva un credo che non rispecchiava il suo elevato livello culturale e sociale.

7.1 LA FORZA DI VIVERE

Quasi tutti gli approdi delle riflessioni di Euripide sono delineati già nelle sue prime tragedie, ma acquistano compattezza solo grazie ad una maturazione durata circa trent'anni in cui il tragediografo tenta tutte le strade per risolvere il dramma della condizione umana, ma ogni percorso finisce per chiudersi in un vicolo cieco: una volta sarà l'inattualità dei Misteri Eleusini, un'altra la crudeltà del culto di Dioniso, ma la ricerca di Euripide non ha mai fine, ed è proprio dall'assiduità di quest'ultima che si evince la sua grandezza. Aristotele ha detto che una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta, il peggio che possiamo fare è credere di aver risolto ciò che non siamo nemmeno in grado di comprendere. Di qui la morale della *Medea*: l'individuo si trova a dover percorrere una strada già tracciata che tuttavia non corrisponde, e anzi spesso nega, la sua identità.

Eppure anche questo drammatico ragionamento offre una speranza, e la si ritrova nell'*Eracle* (416 a.C.). L'eroe, distrutto dalle circostanze, medita il suicidio percepito come l'unica soluzione al suo dramma, ma si rende conto che la morte non può cambiare nulla, può solo spostare i termini del problema. Ben lontano è lo spirito omerico che costringe gli eroi a dedicare tutta l'esistenza alla ricerca della gloria personale, a morire per questo e a suicidarsi se ciò significa morire in modo non infamante. Anche nell'epica, tuttavia, sono presenti le contraddizioni dell'animo umano: nel momento in cui Achille, dopo che Priamo è entrato nella sua tenda a reclamare il corpo di Ettore, si commuove e, piangendo sinceramente, restituisce ad un vecchio padre le spoglie del figlio, egli contravviene al codice eroico, ma non si cura di questo. Sofocle ci propone un Aiace suicida, ma il suicidio deriva dalla consapevolezza del suo non essere più eroe, del suo essere umiliato e sconfitto. Lo stesso Edipo si acceca nella ribellione di un rifiuto alla realtà, ma in

Sofocle abbiamo eroi che si rivelano tali solo nella loro autodistruzione.

Euripide non propone più dei campioni, ma degli uomini consapevoli dei loro limiti, delle loro contraddizioni, dei loro difetti: che cosa resta all'uomo sconvolto dalla sua stessa miseria, si chiede Eracle. Resta la solidarietà, il vivere con gli altri sino al rendersi conto che la sua dignità è proprio nella sua miseria, la miseria del quotidiano, delle piccole cose, del rapporto con l'altro. Sono questi i valori che si delineano per una nuova società fondata sulla consapevolezza di sé e degli altri, dove la libertà degli uomini consiste nel rispetto della loro e della nostra condizione.

Una società politica come quella classica non era più sufficiente a rispondere a questi problemi; nasce così la "società dell'individuo", che è quella ellenistica prima, tardo romana poi, dove la sfera pubblica perde di significato a vantaggio della sfera privata. Euripide si fa tramite tra i vecchi valori della *polis* e questo inedito modello sociale di cui è precursore, ma non membro.

I principi della responsabilità dell'uomo, del suo rapporto con gli altri, della sua limitatezza, della sua carità, sono i valori di cui si farà portatore quel movimento religioso che è alla base di questa nuova società: il cristianesimo. Di lì a poco la libertà stessa diverrà un fatto del tutto interiore, specie in Seneca, che ricerca in se stesso la ragione del proprio essere, dedicandosi ad una meditazione intima che lo costringe ad allontanarsi dagli altri. Il crescente bisogno di operare una riflessione interiore è una vera e propria rivoluzione per un uomo le cui radici affondano in un mondo, quello romano, dove per lungo tempo la cultura era stata bandita perché considerata occupazione che precludeva all'individuo quelle relazioni interpersonali garantite invece dalla politica. A questo proposito scrive Alfonso Traina che "*Seneca è un individuo perennemente oscillante tra la cella*

e il pulpito”, infatti pur essendo votato all’intima riflessione, ritiene ancora che il valore dello studio consista nell’insegnare agli altri qualcosa che possa tornare loro utile, trovandosi in questo modo di fronte a due esigenze entrambe necessarie, ma non conciliabili. Osserva, ancora, Traina che lo spezzarsi delle frasi di Seneca coincide con il frammentarsi della sua coscienza: egli è combattuto tra il dubbio di doversi ritirare in una meditazione interiore escludendo gli altri e il desiderio-dovere di condividere con gli altri il proprio sapere. Seneca non trova risposta a questo dilemma, che resterà insoluto sino a che Agostino di Ippona lo scioglierà affermando che: “*In interiore homine habitat veritas*”; nelle *Confessiones* (398 d.C.) egli si rende infatti conto che la meditazione interiore più profonda consiste in realtà nel dialogo (di qui il titolo dell’opera).

Attendeva però ancora una risposta altrettanto risolutiva il problema della felicità.

La tradizione materialistica antica, di cui Orazio è celebre esponente, aveva liquidato tale questione facendo coincidere la felicità con la serenità del possedere indipendentemente dalle relazioni sociali intessute. La vita, in Orazio come in Epicuro, è intesa come una navigazione il cui unico scopo è quello di raggiungere l’approdo, senza curarsi del fatto che lo si raggiunga da soli o con altri. A questo proposito anche un ateo come Antonio La Penna deve riconoscere la suggestione della risposta cristiana che identifica nella solidarietà la chiave della felicità dell’individuo (valore ripreso anche da autori successivi quali Giacomo Leopardi ne *La Ginestra* – 1836 e Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi* – 1840, nonché declinato in chiave politica da Karl Marx ne *Il Capitale* – 1867) a discapito dell’immagine di uomo irrimediabilmente solo tinteggiata con angoscia da Sofocle e con consapevolezza da Euripide.

* * *

