



L'ARTE DELLA DOMANDA NEL MITO E NELLE TRAGEDIE GRECHE

Marco Tibaldi¹

Abstract

Una didattica efficace si fonda sulla capacità di suscitare domande nei propri interlocutori a partire dai testi che vengono presentati. In chiave interdisciplinare qui si propone una riflessione che analizza il fenomeno del mito e delle tragedie classiche, per mettere in evidenza le domande antropologiche di senso che essi implicano. In questo modo si crea un interessante ponte verso i temi e i temi posti dalla tradizione biblica.

Parole chiave: mito, tragedia, cultura, interdisciplinarietà, domanda

Introduzione

Una delle caratteristiche fondamentali di un buon educatore è la capacità di saper suscitare le domande nei propri interlocutori. Spesso infatti c'è il rischio di dire o di organizzare interi percorsi formativi che però non agganciano le domande reali dei nostri destinatari. Il mito e la tragedia antica sono un fertile ambiente per far emergere importanti domande antropologiche attorno a cui poi costruire itinerari di senso.

1. La tragedia come forma di interrogazione

Quando si pensa alle domande fondamentali dell'uomo, il pensiero va quasi naturalmente alle grandi questioni affrontate dalla filosofia: da dove veniamo, dove andiamo, il senso del dolore, il rapporto tra la nostra parte spirituale e quella corporea, la vita sociale dell'uomo. L'orizzonte filosofico si configura come caratterizzato da universalità e necessità, poiché indaga la vita degli uomini prevalentemente attraverso il *logos*. C'è però una forma più originaria di interrogazione che ha una diversa metodologia e una diversa capacità di intercettare l'animo umano. Stiamo parlando del mondo del mito² e della tragedia.³ Come vedremo, soprattutto la seconda ha la capacità di interpellare tutta l'esistenza di coloro che la vivono o che vi assistono. È una riserva antropologica di primaria importanza. Innanzitutto per il metodo che rifugge dalle generalizzazioni e per questo ben si adatta ai nostri tempi

¹ Docente di Teologia sistematica presso UNIBO e ISSR "Vitale e Agricola" della FTER.

² Il potere rivelatore dei miti è stato efficacemente messo in luce da A. Cavarero quando commentando il dialogo tra Edipo e la Sfinge, fa notare come la risposta filosofica esatta che questi crede di dare al mostro che lo interrogava su chi fosse quell'essere che al mattino si muove a quattro gambe, a mezzogiorno con due e alla sera con tre – l'uomo- in realtà sta ignorando chi sia lui veramente cosa che gli sarà svelata solo dal racconto completo e non dalle speculazioni astratte della filosofia. Cf. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Castelvecchi, Roma 2022, 13-25.

³ Per le considerazioni che seguono cf. R. OTTONE, *Il tragico come domanda. Una chiave di volta della cultura occidentale*, Glossa, Milano 1998.

frantumati. In secondo luogo, perché le domande della tragedia mettono a tema la singolarità di ciascun individuo nella sua irrepetibilità. Proprio percorrendo questa via è possibile rintracciare un percorso che sia universale pur partendo dal particolare. Per metterlo in luce ora prenderemo in esame le trame delle principali tragedie che il genio greco ha messo in campo. Le tragedie sono drammi, azioni teatrali, l'arte che più di ogni altra si avvicina alla rappresentazione della vita.⁴ Anche questo è un tratto particolarmente adatto alla nostra epoca caratterizzata dal goethiano «in principio era l'azione»⁵ e poi così segnata dal fare e meno dal pensare. Non è un caso infine che il tragico oggi sia rappresentato più nelle serie televisive e nel cinema⁶ che nel teatro, in virtù della maggior fruibilità dei new media rispetto allo spettacolo in presenza.

2. Dal mito alla tragedia

La prima forma radicale di interrogazione antropologica viene dal mito, che è anche la culla entro cui è germinata la tragedia greca. Il mito fondatore per così dire del mondo culturale greco è quello di Dioniso, che occorre riscattare dalle precomprensioni dovute al successo della filosofia nicceana che ne ha fatto il contraltare di Apollo. R. Ottone nel suo ottimo studio, appoggiandosi anche ad altri eminenti studiosi del mondo greco, ha mostrato come in realtà le due figure non siano così opposte come si è pensato, e che per certi versi il mito di Dioniso ingloba anche molti degli attributi normalmente riferiti ad Apollo. A Dioniso infatti viene attribuita una forma particolare di sapienza acquisibile non senza sofferenza,⁷ per questo viene definito «cacciatore» come nelle *Baccanti* di Euripide in cui Agave, madre e omicida inconsapevole del figlio, Penteo, che si era rifiutato di dare onore a Dioniso, afferma che: «(Agave) Bacco che guida la muta dei cani, sapiente che sapientemente incalzò le menadi/ (coro) il Signore è infatti cacciatore».⁸ Qual è la ricerca, la caccia, messa in atto da Dioniso? È il senso globale della vita che include anche la contraddizione massima della morte. Non a caso, è un dio o un semidio che muore e rinasce: «Possiamo dire che Dioniso è il dio della contraddizione, o meglio, è il dio di tutto ciò che, espresso attraverso parole, appare contraddittorio: poiché Dioniso è ad un tempo vita e morte, gioia e dolore,

⁴ Molto affine allo spirito della tragedia e della commedia è il fenomeno del gioco, per la sua capacità di esplorare con animo aperto possibilità che la sola ragione scarterebbe perché poco serie. Su questi temi cf. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 2002; C. S., PEIRCE, «Un argomento trascurato per la realtà di Dio», in Id., *Pragmatismo e oltre*, introduzione e traduzione di Giovanni Maddalena, Bompiani Milano 2000, 127-173.

⁵ J.W. GOETHE, *Faust*, Gulliver, Santacargelo di Romagna (RN), 1996, 29.

⁶ A. GRASSO, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano 2007.

⁷ J.-P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 2001, 223-254, anche Nietzsche nel suo *La nascita della tragedia*, 118, deve ammettere che questa fu la scoperta dell'ultimo Euripide. Una ripresa in senso filosofico del potere conoscitivo del dionisiaco si trova nella riflessione di Balthasar in relazione allo scandaglio dell'anima tedesca cf., R. SALA, *Dialettica dell'antropocentrismo. La filosofia dell'epoca e l'antropologia cristiana nella ricerca di H.U. von Balthasar: premesse e compimenti*, Glossa, Milano 2002, 279-403; D. D'ALESSIO, *Ecce homo. Il dramma dell'umanesimo cristiano*, Glossa, Milano 1999, 148-150. In relazione specificatamente alla teologia: V. SONCINI, «Dioniso contro il crocifisso». *Ricostruzione critica della filosofia di F. Nietzsche. Provocazione per la Teologia?* Glossa Milano 2001. In relazione alle origini stesse della filosofia greca: G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, 11-22.

⁸ EURIPIDE, *Baccanti*, 1189-1192.

bontà e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, bramosia e distacco, pacatezza e violenza; tutto nell'immediatezza».⁹ Nel creare il mito di Dioniso, ci si è voluti avvicinare alle sorgenti della vita e al suo tramonto, all'essere come dei e come animali, tensioni che l'uomo sperimenta in sé e che lo rendono un tutto complesso, una creatura di mezzo, un centauro metà uomo e metà animale. Dioniso è portatore di una follia che genera sapienza perché per rispondere alle questioni che lui vuole affrontare occorre andare oltre gli schemi. Per questo motivo, nel culto di Dioniso trova posto tutto ciò che è eccentrico: le orge, la danza, la musica, il gioco, la vita beata, esperienze mistiche, visioni estatiche del mondo ed anche una forma di controllo delle emozioni.¹⁰ In definitiva, la vera sapienza si raggiunge solo attraversando il mare delle contraddizioni, entro cui si dibatte la vita dell'uomo e che la tragedia metterà a tema.

Apollo d'altro canto possiede la sapienza in modo esplicito e chiaro. La razionalità che lo segna però non è frutto di una sola indagine razionale ma affonda le sue radici nel divino come afferma lo stesso Aristotele: «Il principio del discorso razionale non è un discorso, ma qualcosa di più forte. Che mai, all'infuori del dio, potrà essere più forte sia della scienza sia dell'intuizione?».¹¹ Così sia nella prospettiva di Aristotele come già di Platone, la sapienza umana affonda le sue radici in un rapporto particolare con il divino accessibile attraverso la via divinatoria della follia. Platone parlando della sapienza che viene elargita a Delfi, al santuario dedicato proprio ad Apollo, afferma che «ora invece i più grandi beni giungono a noi attraverso la follia (*manias*), che è concessa per un dono divino. Infatti proprio alla profetessa di Delfi e le sacerdotesse di Dodona, in quanto possedute dalla follia, hanno procurato alla Grecia molte belle cose, sia agli individui sia alla comunità; in quanto invece padrone di sé poche cose».¹²

All'interno della comune origine, permangono comunque delle differenze tra i due miti. Apollo ad esempio agisce sempre indirettamente come segnalano le frecce e le parole di cui si serve per comunicare con gli uomini. Egli resta, per così dire, ad una distanza di sicurezza dagli uomini, inoltre i suoi oracoli sono sempre enigmatici e per questo necessitano di un interprete. Di fronte a questa situazione, emerge la domanda decisiva: è il dio che si nasconde o la domanda è enigmatica perché per rispondervi l'uomo deve consegnare tutto sé stesso al dio che lo interroga?¹³

Il labirinto

All'origine del culto di Dioniso sembra ci sia il mito del labirinto, come attesta il racconto cretese della «Signora del labirinto», denominazione originaria di Arianna. Nel mito originario, testimoniato da Omero, Arianna viene rapita da Teseo che voleva portarla ad Atene, ma Artemide la uccide su indicazione di Dioniso,¹⁴ prima che vi possa arrivare. Lo stesso accade in un'altra versione del mito, in cui Arianna viene abbandonata da Teseo

⁹ R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, op.cit., 231.

¹⁰ Citazioni in R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, op.cit., 232.

¹¹ ARISTOTELE, *Etica Eudemia*, 1248 a 26-29.

¹² PLATONE, *Fedro*, 244a; cfr. 265 b.

¹³ Una dinamica simile si può osservare nel dialogo tra Gesù e il giovane/ un tale ricco (Mc 10,17-27). Questi pensa di completare la sua visione della vita eterna con un buon consiglio di Gesù, che invece ribalta completamente la sua prospettiva, proponendogli un cambiamento totale di sistema di riferimento.

¹⁴ OMERO, *Odissea*, XI, 324- 325.

sull'isola di Nesso e qui raccolta da Dioniso che poi la sposa. In tutti i casi vediamo la doppia natura di Arianna come Dioniso: ora è una donna, ora una dea, muore e rinasce a causa di Dioniso che in un mito la fa uccidere, in un altro poi la sposa, inducendo Zeus a renderla immortale.¹⁵ Antiche tradizioni riferiscono che il labirinto, termine di cui è ancora incerta l'etimologia,¹⁶ fosse la sede per le danze di Arianna.¹⁷ Un'altra tradizione lo lega alla figura del re Minosse e del Minotauro. Secondo questo mito, Poseidone diede in dono a Minosse re di Creta un bellissimo toro perché lo sacrificasse in suo onore, ma il re quando lo vide così bello decise di tenerselo, allora Poseidone per vendicarsi fece innamorare sua moglie, Pasifae, del toro e da quella unione nacque il Minotauro metà uomo e metà toro, per nascondere il quale Minosse fece costruire il labirinto da Dedalo a Cnosso. Il Minotauro richiama Dioniso nelle cui feste ci sono uomini travestiti da animali e da tori che rappresenta il lato mostruoso dell'umanità, ma anche il suo essere indifeso in quanto può essere ucciso.

Il labirinto è il luogo in cui non si sa uscire né entrare, la situazione per Heidegger¹⁸ di ogni autentico domandare. Il labirinto si trova poi in un luogo sotterraneo che evoca gli inferi, il luogo della morte. Al suo centro si trova il mostro dio, il Dioniso Minotauro. Il segreto della vita sta in un luogo oscuro al centro del labirinto e non bisogna avere paura discendervi. Per cogliere il senso della vita, occorre scendere negli inferi e da lì risalire come dice anche il mito di Demetra e Core.¹⁹

Il Labirinto dall'Eden alla rete

Il labirinto è un simbolo molto potente per indicare la condizione dell'uomo e lo ritroviamo in molte culture²⁰ e soprattutto in epoche di passaggio. Per alcuni autori il primo labirinto è l'Eden il giardino in cui Dio ha posto l'uomo, pieno di tutti gli alberi belli e buoni che lui, per esplicito comando divino, deve mangiare.²¹ Sempre per rimanere nell'ambito biblico, Babele è il prototipo della confusione che nasce dal non rispettare i limiti creaturali.

¹⁵ ESIODO, *Teogonia*, 947. Per le varianti del mito, cfr. R. GRAVES, *I miti greci, Dei ed eroi in Omero*, vol.1 Il Giornale-Longanesi, Milano 1963, 306-318.

¹⁶ Alcune identificazioni proposte da P. E. Pecorella (voce «labirinto» in *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma 1910, 436,) con termini non greci delle zone anatoliche lo associano a «pietra», «ascia» o «ambra» ma nessuna in modo convincente. Cfr. P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti*, (con prefazione di U. Eco), Frassinelli, Milano 1984, 35-38.

¹⁷ OMERO, *Iliade* XVIII, 590-592.

¹⁸ M. HEIDEGGER, *Domande fondamentali della filosofia*, p. 108 cit. in R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, 225.

¹⁹ Core (Persefone Proserpina) era la figlia di Demetra, «Madre Terra» sorella di Giove, di lei si invaghì Ade e la rapi per portarla nel suo regno, Demetra disperata la cercò in ogni dove senza trovarla e allora venne una grande carestia su tutta la terra. Zeus decise di liberarla, per rendere di nuovo feconda la terra e abitabile per gli umani, ma dandole come regola che durante il viaggio dagli inferi non potesse mangiare nessun frutto. Ade le diede una melograna di cui lei mangiò un chicco così lei per punizione dovette rimanere sei mesi all'anno, tutti gli anni, sotto terra e sei mesi fuori. L'incontro con la madre avviene ad Eleusi.

²⁰ P. SANTARCANGELI. *Il libro dei labirinti* op.cit.

²¹ In relazione alla ripresa medievale ne *Il nome della rosa* di U. Eco del labirinto della biblioteca del convento così afferma Cardini: «Il labirinto è simbolicamente affine al giardino, e ogni giardino fa risalire all'archetipo dell'Eden. Ebbene nell'oscuro Eden di questo universo monastico, nel falso Eden labirintico che è la biblioteca, il secondo libro della Poetica è l'Albero della conoscenza del Bene e del Male; e se Jorge ne è l'antiserpente che ne impedisce il godimento dei frutti, o il serpente che tali frutti avvelena, o meglio ancora il Cherubino (ma nella tradizione ebraica i *Cherubim* sono, appunto, serpenti) dalla spada fiammeggiante che monta la guardia, Guglielmo da Beskerville è da parte sua un nuovo Adamo stanco dolorante, che china il capo a una nuova

Nel mondo greco, il labirinto come quello di Cnosso è *unicursale*, perché una volta entrati non si può che raggiungere il centro e da lì ritornare all'uscita. Se srotolato questo tipo di labirinto sarebbe una linea retta, il famoso filo di Arianna che in fondo coincide con il labirinto stesso. Il secondo tipo è l'*Irrweg*, un percorso fatto di bivi discontinui con un solo percorso che porta al centro. Se srotolato diventa una sorta di diagramma di flusso. Infine abbiamo il labirinto a rete: «una rete non può essere srotolata. Anche perché, mentre i labirinti dei primi due tipi hanno un interno (il loro proprio intrico) e un esterno, da cui si entra e verso cui si esce, il labirinto del terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha esterno né interno».²² Un labirinto di questo tipo è oggi il *world wide web*, estensibile potenzialmente all'infinito, poiché in esso ogni nodo si apre indefinitamente su altri alberi che generano a loro volta altri nodi in una sorta di semiosi continua²³ e illimitata. Il passaggio dall'*Arbor porphyryana*²⁴ alla rete è avvenuto grazie alla rivoluzione copernicana che ha squadernato l'ordinato e simmetrico mondo classico medievale, facendo vedere come la terra e l'uomo in essa non sono più al centro, ma alla periferia di un universo costituito da infiniti mondi (Bruno), intersecantesi e spesso anche collidendo tra loro, generando le cusaniane *coincidentiae oppositorum*.

All'interno di questo mondo potenzialmente infinito l'uomo però, grazie alla tecnologia, ha scoperto la possibilità di un nuovo protagonismo che lo rende simile ad un attore, come evidenziato dal fenomeno di quella che Paolo Benanti,²⁵ definisce cultura pop (olare).²⁶ Accanto alla cultura alta trasmessa nelle istituzioni formative come patrimonio di valori e conoscenze del passato da trasmettere alle nuove generazioni, negli ultimi decenni è cresciuta a dismisura la capacità per tutti coloro che hanno un dispositivo elettronico, dal computer al telefonino, di diventare protagonisti attivi nell'elaborazione di una forma di cultura popolare, che nasce dal basso e che ha però la capacità di diventare altamente pervasiva e influente. Il fenomeno non è privo di ambiguità, perché comunque nasce dall'interazione con i grandi player commerciali e con gli algoritmi che governano la rete, però nello stesso tempo ha dato all'utente qualsiasi un forte potere decisionale e culturale, come ricorda Benanti: «I poteri industriali e commerciali dominanti, compresi i giganti del

intuizione; un nuovo Teseo che ripercorre il labirinto della sua scienza umana e della sua francescana e baconiana fiducia - nonostante tutto - nell'uomo. Ma chi riuscirà vincitore e chi sarà vinto nell'*ekpirosis* finale?» F. CARDINI in "Clericus in labirintho", in R. GIOVANNOLI (ed.), *Saggi su Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1985, 30.

²² U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, 59.

²³ Sul concetto di semiosi illimitata di C. S. Peirce: U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, 104-107.

²⁴ Con questa espressione si intende il sistema di classificazione introdotto dal filosofo neoplatonico Porfirio che commentando gli *Analitici* di Aristotele nella sua opera *Isagoge* ha costruito uno schema ad albero per raggiungere tramite cinque categorie di base - genere, specie, differenza, proprio e accidente - , una definizione che colga l'essenza del definito. Per i problemi sollevati da questo tipo di classificazione che porta alla costruzione delle definizioni a forma di dizionario cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, 14-27.

²⁵ P. BENANTI, *Digital age: Teoria del cambio d'epoca. Persona, famiglia e società*, San Paolo Edizioni, Kindle 2020.

²⁶ Benanti riprende le definizioni di cultura popolare date dallo studioso dei media del Regno Unito John Storey, nel suo *Cultural Theory and Popular Culture* (Routledge, New York 2018), per il quale con questo termine si intende una cultura che ha una diffusione di massa, che è diversa dalla cultura "ufficiale", che nasce da una interazione a volte acritica ma sempre più spesso consapevole critica con le grandi agenzie commerciali della nostra epoca che si servono di essa per veicolare i propri prodotti. P. BENANTI, *Digital age*, op.cit., posizione 173. Su questi temi cf. M. TIBALDI, "La teologia e le sfide del digitale" in «Catechetica ed Educazione» 8 (2023) 3, 85-96.

digitale, possono creare cultura; ma sono i consumatori dei prodotti culturali, anche se subordinati, che decidono cosa diviene parte della cultura pop e cosa viene scartato. Infine per Storey non possiamo capire la cultura pop se non ci rendiamo conto che nella nostra contemporaneità la distinzione tra “autentico” e “commerciale” è sfocata. Oggi nella cultura pop i consumatori, e in particolare nel digitale gli utenti, sono liberi di abbracciare alcuni contenuti, modificarli per il proprio uso o rifiutarli completamente, o ancora creare contenuti propri che hanno la forza di plasmare a loro volta la cultura».²⁷ A questo si somma, con anche tutto il carico di problemi che questo comporta la capacità offerta soprattutto dai social di inventarsi identità digitali per interpretare nella relazione via web ruoli diversi dalla propria identità reale.

3. Il potere euristico della tragedia

La capacità del teatro di essere un ambiente antropologico che consente di rivelare l'uomo a sé stesso con tutte le sue contraddizioni raggiunge un vertice nell'esperienza della tragedia greca. Più affine ai riti religiosi che alla rappresentazione, ha avuto una funzione importante nella formazione dell'animo greco e dell'uomo occidentale. Seguendo Ottone, ripercorriamo alcuni temi delle principali tragedie, osservando le domande che esse sono state capaci di suscitare. Per ottenere questo risultato, occorre ascoltare soprattutto le riflessioni del coro che, all'interno della rappresentazione teatrale assume programmaticamente il ruolo dell'osservatore della vicenda narrata, ovvero il punto di vista del destinatario.

Eschilo

Eschilo, originario di Eleusi, un luogo carico di misticismo per i misteri che vi venivano celebrati, desume proprio da questi riti la forma della sua produzione drammaturgica. Nei *Persiani* si parla della sconfitta che i greci hanno inflitto al grande re Serse. Questa disfatta è da attribuire alla sua imperizia, al suo essere troppo impulsivo e non ancora maturo, al voler emulare i successi del padre e in definitiva al suo desiderio di emergere, alla sua *hybris* (superbia, tracotanza) che gli ha impedito di dare ascolto all'oracolo divino che lo invitava a desistere da quell'impresa. La tragedia mette a tema la sconfitta di questo uomo e pone la domanda se sia possibile imparare attraverso il dolore (*páthei máthos*) causato dalle proprie sconfitte: «La possibilità di una nuova risposta dopo che la prima si era dimostrata “malata”, ecco il senso di fondo della tragedia! Il prezzo pagato però è molto alto. È forse questo il

²⁷ P. BENANTI, *Digital age*, op.cit., posizione 174-175. Anche Ferraris ricorda che gli utenti dei social network sono in realtà dei lavoratori non retribuiti, poiché forniscono attraverso i loro dati tutta una serie di informazioni che vengono documentate e rivendute, senza coinvolgimento di coloro che le hanno generate, alle grandi industrie: «Le piattaforme danno a un utente informazioni che valgono 1 (dov'è il ristorante più vicino) e ricevono informazioni che valgono 10 (chi cerca il ristorante, quando, cosa ha cercato prima...), poi 1000 (incrociando i documenti della sua ricerca con quella di tutti coloro che hanno fatto una ricerca simile), poi 100.000 (incrociando i documenti sui ristoranti con quelli delle partite di calcio e delle funzioni religiose), poi 1.000.000, rivendendo i documenti come qualunque altro bene ad altre piattaforme, agenzie, o a privati che aspirano a diventare presidenti degli Stati Uniti o del Lussemburgo (credo che ci sia una differenza di prezzo)» M. FERRARIS *Documanità*, Editori Laterza, Bari 2021.

motivo che ha spinto Eschilo a presentare la vicenda dal punto di vista dei vinti: chi vince è poco disposto a pensare alla propria possibile sconfitta. La domanda emergente dalla tragedia rischiava però di non essere riconosciuta dagli Ateniesi che vi assistevano per lo stesso motivo che aveva accecato Serse».²⁸

Nella stessa linea, troviamo la trilogia dedicata a *Prometeo* (dal verbo greco *mantano* «sapere, apprendere, avere in mente» e la particella *pro* che vuol dire «prima» da cui il nome come «colui che prevede il futuro»). Questi propriamente non è un umano ma una divinità. È infatti uno dei Titani, divinità precedenti alla comparsa della compagnia olimpica. Le sue caratteristiche originarie per Esiodo sono la furbizia e la filantropia.²⁹

Eschilo modifica il racconto originario. Nel primo pannello della trilogia, *Pyrphóros*, a noi non pervenuto e ricostruito attraverso citazioni implicite, Prometeo non è più un ladro truffatore, ma colui che vuole aiutare gli uomini a realizzare sé stessi contro la volontà di Zeus che non è più onnisciente. Nel *Prometeo incatenato* (ca 469 a. C.) vengono avanti altri temi, come quello della colpa per aver comunque rubato il fuoco e quello della giustizia di Giove che punisce troppo duramente il benefattore dell'umanità e contro cui si scaglia la rabbia di Prometeo. Il conflitto sembra dunque spostarsi sul rapporto con il nuovo signore degli dei, che Prometeo è invitato ad accettare come gli dice anche Oceano, un altro dei titani entrato in scena, che lo invita alla moderazione e al contenimento della sua *hybris*, accettando i suoi limiti, in nome del principio fondamentale della antropologia greca: «impara a conoscere te stesso».³⁰ Nonostante sia in catene infatti Prometeo non accetta la sua situazione e preferisce continuare a soffrire, consolandosi con il pensiero della caduta di Zeus, di cui conosce la causa e il possibile rimedio, come viene raccontato nel *Prometeo liberato* di cui possediamo solo alcuni frammenti. Prometeo infatti conosce il segreto che potrebbe far cadere il potere di Zeus, ovvero il fatto che se lui si unirà a Teti gli nascerà un figlio che poi lo spodesterà. In questa opera, probabilmente si arriva ad una soluzione conciliante. Entra in scena infatti Eracle che uccide il rapace che tortura il Titano, il quale probabilmente svela il segreto a Zeus. Così conclude Ottone: «L'intera trilogia ruota attorno a un genere di domanda che riguarda il rapporto tra Prometeo e il dio supremo. Prometeo ha commesso una colpa, non tanto quella di aver aiutato gli uomini, quanto piuttosto quella di volersi autodeterminare in assoluto. La punizione appare tuttavia decisamente sproporzionata rispetto all'entità della colpa; qui sta la radice dell'accusa di Prometeo: Zeus

²⁸ R. Ottone, Il tragico come domanda, op.cit., 269. Si ritrova questo tema anche nella Lettera agli Ebrei a proposito della passione di Gesù: «Imparò l'obbedienza dalle cose che patì» (Eb 5,8). Cf. anche il concetto di «esperienza» in H. U. VON BALTHASAR, *Gloria, Un'estetica teologica. I. La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1975.

²⁹ Per Esiodo, Prometeo era stato chiamato come arbitrio in una contesa su quali parti dei tori che venivano sacrificati agli dei dovessero essere date a questi e quali invece potevano essere trattenute dagli uomini. Prometeo organizzò l'inganno verso il giudice supremo Zeus. Scuoiò un animale e mise nella parte più scadente della pelle la carne migliore, mentre invece rivestì le ossa con grasso e pelle buona. Zeus, pur sapendo dell'inganno, decise di cadere nel tranello, scelse per gli dei la parte più scadente, lasciando agli uomini la carne migliore, punendoli però togliendo dalla terra il fuoco così che gli uomini avrebbero dovuto mangiare la carne cruda. Allora Prometeo rubò dal carro del sole una scintilla del fuoco e lo riportò sulla terra. Zeus per tutta vendetta mandò Pandora con il vaso colmo di ogni male e legò Prometeo ad una colonna con un'aquila che ogni giorno gli mangiava il fegato. Essendo una creatura divina, tutte le notti il fegato ricresceva prolungando così il supplizio all'infinito. Cf., *Teogonia* 508-616.

³⁰ «Impara a conoscere te stesso/ e modifica il tuo atteggiamento di nuovo/ nuovo infatti è anche il sovrano tra gli dèi» (309-310) ripresa del celebre motto delfico.

è ingiusto (*ekdikos*). Prometeo sceglie dunque la strada della lotta, ma alla fine, dopo una lunga ed estenuante esperienza di dolore, egli giunge alla riconciliazione con sé stesso e con Zeus».³¹

Per Ottone comunque sono possibili tre interpretazioni della vicenda della trilogia che divengono a loro volta domande poste a coloro che assistono alla rappresentazione: a) il dolore di Prometeo è segno della tirannia di Zeus e quindi l'esito positivo sarebbe stato estorto con la tortura b) il dolore è stato inflitto da Zeus con intento educativo per far riconoscere al Titano la verità su se stesso c) il peso del dolore nasce dal fatto che Prometeo non vuole accettare che Zeus stia dalla sua parte, ovvero lui è in lotta contro una falsa immagine degli dei che si è fatta.³²

Un'altra serie di tre tragedie, l'*Oresteia* (458) approfondisce il tema del rapporto tra l'uomo e il divino soprattutto in relazione al riconoscimento e alle conseguenze delle proprie colpe. Il primo pannello della trilogia è l'*Agamennone* che, vittorioso a Troia, ritorna nella sua Argo per essere ucciso dalla moglie Clitemnestra e dal suo mante Egisto: La consorte non aveva perdonato Agamennone per aver sacrificato, per volere di Artemide, la figlia Ifigenia,³³ sacrificio richiesto dalla dea per propiziare il viaggio verso Troia. Anche Egisto aveva un motivo per vendicarsi di Agamennone in quanto il padre di questi, Atreo, per vendicarsi a sua volta del tradimento della moglie con il padre di Egisto, Tieste, durante un pranzo gli diede come cibo il corpo dei suoi figli che aveva fatto uccidere brutalmente. La catena delle vendette prosegue con Orfeo figlio di Agamennone che vuole vendicare il padre e nel dialogo con la madre afferma:

O: *Ucciso il padre, tu con me vuoi vivere?*

C: *In questo, o figlio, Moira fu partecipe*

O: *Allora anche la morte tua disposta l'ha* (Coefore 909-911)

Dopo aver ucciso la madre, Oreste si reca nel santuario di Apollo per invocare il perdono. È questo il tema della terza tragedia: le *Eumenidi*. In essa si tratta delle Erinni che da divinità volte al castigo dei mali divengono «benevoli» (*Eumenidi*) accettando il mutamento proposto loro da Atena, evitando così di castigare Oreste: «La trilogia si conclude rivelando che non si deve più pensare a un principio divino volto soltanto alla vendetta o a recare la punizione: il castigo va riconosciuto come un mezzo di quella pedagogia del dolore (*patei mathos*) che mira alla crescita e alla formazione dell'uomo, non alla sua distruzione. Il mondo divino chiamato in causa in questa trilogia non si è sottratto alle questioni che riguardano la sua natura; ad esse è stato dato un responso preciso: non è sufficiente la legge antica del “sangue per sangue”. In base a tale principio non ci sarebbe mai un limite alla catena dei delitti. La vera giustizia si afferma in base ad una legge più elevata che non può essere applicata in base all'arbitrio del singolo, ma che richiede sia svolto un processo al quale il divino garantisce al sua assistenza».³⁴

³¹ R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, 273. Questo è anche il parere di J.-P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due*, 88.

³² Viene in mente la lotta tra Giacobbe e Dio allo Jabbok (Gen 32,23-33): anche in questa vicenda Dio da sempre è dalla sua parte ma lui non lo sa e lo può scoprire solo nella lotta e nel dolore della ferita al femore.

³³ Cf. in parallelo la vicenda del giudice lefte in Gdc 11.

³⁴ R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, op.cit., 284.

Restano comunque aperti degli interrogativi relativi all'agire del divino: come mai Agamennone è rimasto vittima della legge delle Erinni mentre Oreste è stato risparmiato, quando dietro ad entrambi c'erano i voleri di alcune divinità?

Sofocle

Sofocle abbandona lo stile triadico di Eschilo e concentra la sua produzione su singole tragedie in cui approfondisce maggiormente le dinamiche interiori dei personaggi. Nell'*Aiace*, l'eroe impazzito perché non aveva ricevuto in dono le armi di Achille trafugate da Odisseo e accecato da Atena aveva sfogato la sua ira sulle mandrie e sui mandriani. Una volta rinsavito, deve lottare contro il proposito del suicidio, che alla fine compirà, per lavare l'onta del ridicolo in cui era caduto. Ancora una volta però vuole risolvere da solo la questione senza affidarsi alla divinità. La domanda che pone la sua tragedia e che resta aperta è relativa proprio a come interpretare il suo atto estremo: siamo ancora di fronte alla chiusura nei confronti del divino o il suo cedere alla debolezza che lo porta al suicidio è un inno alla pedagogia divina che lo educa attraverso la sofferenza? È questa la domanda che viene consegnata agli spettatori.

Che la divinità guidi condizionandolo l'agire degli uomini è al centro anche delle *Trachinie* (c. 436 a.C.) in cui si tratta di come sia la bellezza sia la forza siano inutili. Eracle secondo il mito aveva raggiunto l'immortalità tramite la morte attraverso una fiamma purificatrice. La tragedia sofoclea lo presenta marito della bella Deianira, che vuole riconquistare il favore del marito, che sa di essersi invaghito di una donna più giovane di lei. Ricorre così ad un filtro ricevuto in dono dal centauro Nesso prima di morire. Il filtro si scopre però essere un veleno con cui lei uccide, senza volerlo, il marito, per poi a sua volta suicidarsi per il rimorso. Il loro figlio si chiede e pone così la domanda agli spettatori che senso abbia la vita se tutto è dominato dai capricci degli dei. Per Sofocle esiste però un senso più profondo e vero della giustizia di cui proprio le divinità si fanno garanti, anche se questo non è sempre evidente agli uomini. Il tema del rapporto con il divino si approfondisce anche nell'*Elettra* (412 o 409) e nel *Filottete* (409).³⁵ Al termine della sua analisi delle opere di Sofocle, Ottone afferma che «dire che il divino è all'origine della domanda equivale allora a dire che l'uomo non è costretto a rispondere a richieste arbitrarie. Per questo la domanda autentica non impone mai all'uomo un atto contro la propria natura; ciò, tuttavia, non elimina, ma semmai rende possibile il dramma implicito nell'atto del rispondere: lo vedremo emblematicamente rappresentato nella vicenda di Antigone».³⁶

Euripide

Euripide tra gli altri ha avuto il merito di dare voce alle qualità interiori e psicologiche delle donne sia nel bene come in *Alcesti* (438) sia nel male come in *Medea* (431). Di nuovo si ripropone il confronto tra le scelte degli uomini e quelle delle divinità. Così è nell'*ppolito* (428) in cui il giovane devoto di Artemide suscita l'invidia di Afrodite, che infiamma di passione per lui la matrigna Fedra, seconda moglie di suo padre Teseo. Essendo il giovane

³⁵ Per l'analisi di queste opere cf.: R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, op.cit., 292-296.

³⁶ *Ivi*, 298.

fedele ai voti di castità e purezza rifiuta la passione smodata di Fedra che, sotto pena di giuramento di segretezza, gli era stata comunicata dalla nutrice, che aveva a sua volta convinto Fedra ad assecondare l'insana passione.³⁷ Lui però non cede, lei muore ma prima di spirare accusa Ippolito davanti al padre di averla violentata. Questi vuole vendicarsi del figlio attraverso Poseidone, ma alla fine interviene Artemide che spiega le ragioni vere del diniego di Ippolito, che ha così salva la vita: «alla conclusione della tragedia rimangono comunque aperti alcuni interrogativi: fino a che punto Fedra è colpevole delle sue azioni? Perché il mondo divino non è in grado di garantirle il compiersi della giustizia su questa terra?»³⁸

Tralasciando molte altre opere, ci concentriamo su due tragedie entrambe considerate due vertici della produzione euripidea. La prima è le *Baccanti*. In essa viene celebrato Dioniso che ora si trova sotto mentite spoglie missionario a Tebe: «ho mutato la mia forma in natura di uomo» (54; cfr. 4-5) per restaurare l'onore del dio e di sua madre Semele³⁹ accusata dalle sorelle Agave, Ino e Autonoe di non aver dato alla luce Dioniso da Zeus. Dioniso viene imprigionato dal re di Tebe Penteo che non vuole onorare il dio. Così una volta liberatosi dalle catene, Dioniso convince Penteo ad andare, travestito da donna, sulle montagne dove si trova sua madre Agave con le altre donne. Questa in preda alla divina mania, lo scambia per un leone e lo uccide, staccandogli la testa mentre il corpo viene dilaniato dalle altre donne. Una volta scesa in città, sarà il vecchio Cadmo che le svelerà l'orribile segreto. Penteo rappresenta una certa razionalità che intende reprimere e incarcere la presunta irrazionalità di Dioniso. Questa parte dell'uomo non può al contrario essere negata o soppressa, anche se non è descrivibile con gli strumenti della sola razionalità: «A partire da ciò si comprende come l'agire del dio non si basi su un arbitrio, ma sul suo farsi garante della natura complessa dell'uomo. In questo senso si può dire che chiunque pensasse di vivere cancellando un elemento essenziale della propria personalità, finirebbe col rimanere dilaniato da sé stesso; le altre persone, poi, in tanto in quanto richiamassero in lui quella parte insopprimibile, apparirebbero ai suoi occhi come la causa della sua rovina. Ma la realtà è diversa: non si può mentire alla vera sapienza senza pagarne le conseguenze!»⁴⁰

Conclusioni

Proviamo a raccogliere alcuni elementi di sintesi sull'analisi della tragedia in ordine alla sua capacità di porre gli interrogativi essenziali dell'esistenza. La domanda nasce all'interno di una relazione con un altro: «ciò che rende possibile l'apertura della domanda è sempre una forma di alterità, sia essa rappresentata da un'altra persona in quanto portatrice di un

³⁷ La Fedra di Euripide in polemica con la morale intellettualistica di Socrate afferma di avere la conoscenza del bene ma anche l'incapacità di compierlo (Ippolito 380-381), così anche in Medea (1078-1080), il tutto molto tempo prima delle contraddizioni segnalate da San Paolo in Rm 7,15. 20.

³⁸ *Ivi*, 302.

³⁹ Nel mito originario Semele aveva concepito Dioniso da Zeus apparso sotto spoglie mortali. Lei non credendo alla sua vera identità aveva voluto vederlo nella sua natura divina cosa che però le costò la morte poiché lo splendore di Zeus l'aveva annientata. Ermete aveva però fatto in tempo a salvare il bambino nascosto in a coscia di Zeus. Siccome le sorelle non avevano creduto alla vicenda Dioniso le aveva spedite sui monti da invasate per poterle purificare.

⁴⁰ *Ivi*, 337.

appello, sia essa il divino stesso in quanto Altro per antonomasia, sia essa quell'alterità che si manifesta nel sé di ognuno».⁴¹ Il luogo in cui insorge la domanda è la coscienza di ciascuno, un luogo che per definizione è assolutamente singolare e che non può ricadere sotto leggi generali. Per questo motivo, Ottone assume, per sviluppare la sua indagine sul tragico, un *metodo* che definisce *negativo* e *aperto* al tempo stesso: «Un simile metodo, applicato ai testi delle tragedie, si basa quindi sul dirsi della coscienza dei protagonisti attraverso l'azione e il racconto; più concretamente, si tratta di mettere in luce i problemi concreti che costituiscono il conflitto tragico, per poi cercare di risalire negativamente alla domanda originaria. Si cercherà quindi di lasciare che la tragedia riveli da sé stessa il proprio contenuto positivo. Lo scopo ultimo è quello di sviluppare una intelligenza in grado di articolare, nei limiti del possibile, tutti questi elementi».⁴² A giudizio di Ottone, in questo modo si rende possibile l'accesso a ciò che di veramente universale c'è all'interno di ogni vicenda tragica, che non consiste tanto nel comprendere il senso dell'agire dell'eroe, ma piuttosto di far emergere quella domanda da cui è partita l'azione tragica, una domanda che la tragedia pone allo spettatore di sempre, che lo coinvolge totalmente.

Ottone analizza poi con questo metodo sei tragedie. La prima è l'*Antigone* di Sofocle (422). Il problema che essa pone è il conflitto tra due doveri relativi: è più importante seguire le leggi della polis impersonate dal sovrano Creonte che ha vietato la sepoltura del fratello di Antigone, Polinice, morto durante un tentativo di ribellione per soppiantare il fratello Eteocle alla guida di Tebe, oppure occorre seguire la legge non scritta degli dei, che impongono la scelta pietosa del seppellimento del defunto, al di là di quello che ha fatto? La domanda che emerge in questo problema è l'assoluzza della verità, che si manifesta nel relativo della contingenza storica. La verità incarnata dalla scelta di Antigone non è una verità parziale, ma è assoluta come dimostra il fatto che solo la scelta della giovane salva sia la pietà per il fratello, sia l'importanza delle leggi della polis, qui male interpretate dalla *hybris* di Creonte.⁴³ Emerge così il valore simbolico del tragico che da un fatto particolare sa far emergere una domanda assoluta, che interpella però non tanto la ragione dello spettatore ma la sua libertà.

Nella *Medea* di Euripide assistiamo invece al possibile smarrimento della domanda. Medea è dilaniata dal desiderio di vendetta verso il marito Giasone, che ha deciso di ripudiarla per sposare la figlia di Creonte. Lei medita la sua vendetta: uccidere il re e sua figlia e poi uccidere i figli avuti da Giasone, per far sì che il suo rimorso e il suo dolore siano totali. La situazione in cui si trova pone delle domande: è lecito a Giasone abbandonare la moglie per opportunismo? E la sua decisione di vendetta è lecita? Ma in quali proporzioni? L'assoluzza della domanda consiste nel proporre il tema della giustizia. Il contrasto interno alla sua natura gliela fanno però smarrire. L'istinto di vendetta è tale che la porta a uccidere con i figli amati anche il suo essere madre, in un silenzio assordante della divinità che, al pari della polis, non si cura delle donne ripudiate. Medea vive in sé quel contrasto tra il vedere il bene e l'incapacità di compierlo che sarà poi descritto magistralmente anche da Paolo di Tarso (Rm 7,15.20).

⁴¹ *Ivi*, 347.

⁴² *Ivi*, 353.

⁴³ È questo ad esempio anche il giudizio di Goethe che a proposito del comportamento di Creonte afferma: «Una simile condotta, offensiva per gli uomini e per gli dèi, non era affatto una virtù per lo stato, ma piuttosto un delitto verso lo stato» GOETHE, *Lettera a Eckermann*, 28 marzo 1827 cit., in *Ibid.*, 366.

Anche nell' *Agamennone* di Eschilo assistiamo allo smarrimento della domanda. Clitemnestra dice di agire per vendicare la figlia, mentre in realtà vuol coprire e legittimare la sua unione adulterina con Egisto. Lo stesso Agamennone, che inizialmente sembra dover agire per volere degli dei, in realtà conduce una guerra sanguinosa per un futile motivo, la fuga di Elena con Paride. Il coro gli ricorda che «gli dèi non dimenticano gli assassini dei popoli» (462). In seguito lui stesso potrebbe recedere dalla decisione presa ma non lo fa perché decide di sottoporsi lui stesso alla necessità di non smentire la sua fama di grande guerriero, anche a costo del sacrificio della figlia. Nel contesto culturale dell'epoca, Agamennone rappresenta l'uomo che deve scegliere tra due beni. La scelta diventa negativa perché, non ascoltando la sua coscienza che gli suggerisce di recedere dall'impresa sconsiderata di una guerra per beghe famigliari, lui stesso si sottopone ad una necessità che era evitabile. In questa scelta, lui rifiuta sia la paternità verso sua figlia sia la paternità verso i suoi soldati, che dovrebbe custodire anziché esporre ad un inutile conflitto. I lunghi anni della guerra però a poco a poco lo faranno rinsavire e al suo ritorno in patria riconoscerà la sua colpa (cfr. 799-809; 830-831) cosa che il coro attribuisce alla sapienza di Zeus il sommo tra gli dei:

*[È Zeus] che ha condotto l'uomo ad essere saggio,
stabilendo che avesse valore l'apprendere attraverso la sofferenza.
Stilla nel sonno dinanzi al cuore l'angoscia memore del suo male:
e anche presso quelli che non vogliono giunge il momento di capire:
dono violento degli dei che seggono nel trono maestoso (176-183).*

Nell' *Edipo re* (430) di Sofocle si vede invece la forza della ricerca della verità e una volta scoperta dell'assunzione di una colpa che non nasce da una scelta consapevole. Tebe è afflitta dalla pestilenzia e il re Edipo vuole conoscere la causa. L'oracolo gli svelerà che è per colpa dei suoi delitti, involontari ma reali, che gli dei stanno punendo la città. Edipo che ha voluto conoscere a tutti i costi la verità se ne assume poi anche la responsabilità, decidendo di punirsi per atti che non ha compiuto volontariamente, come l'uccisione del padre e l'unione con la madre. In lui si vede una vera e propria azione tragica, anticipazione di quanto farà Gesù che si assumerà la responsabilità di una colpa non sua.⁴⁴ Vent'anni dopo, Sofocle ormai novantenne sente il bisogno di completare la riflessione su Edipo scrivendo l'*Edipo a Colono*. Qui il problema è dato dalla domanda se sia lecito ospitare in città un uomo che è stato maledetto dagli dei. La soluzione viene data dalla fede di Edipo che per amore della sua città ha accettato di subire una punizione ingiusta. Ora Apollo gli svela il senso di tutta la sua vicenda e al tempo stesso rivela la fiducia che Edipo ha avuto nella divinità, una fiducia che non si fondava sull'evidenza della promessa, ma solo sull'affidabilità della guida:

*È stato Apollo, amici miei, Apollo
che ha dato compimento a questi miei mali crudeli, a queste mie sofferenze.
Poiché egli [Apollo] mi predisse sì un giorno quei mali innumerevoli,
ma aggiunse che dopo lungo tempo avrei avuto riposo (Edipo a Colono 87-89.)*

⁴⁴ H. U. von Balthasar ricorda che per Calderon tutti questi personaggi sono anticipazioni di Cristo, il vero Edipo, Agamennone ecc. cfr. Id., *Teodrammatica I. Introduzione al dramma*, Jaca book, Milano 1980.

La stessa esperienza farà Gesù che in croce sperimenta l'abbandono del Padre, pur affidandosi totalmente a lui riconosciuto sempre e comunque come Abbà.

Forti assonanze con la vicenda di Gesù si trovano anche nel dramma satiresco dell'Alcesti (438) di Euripide. Qui troviamo la meschinità di suo marito Admeto che deve morire a meno che non trovi nella sua casa uno disposto a morire al posto suo. La tragica sostituzione viene rifiutata dai genitori, ma non dalla moglie Alcesti che, spinta solo dal suo amore, decide di sacrificarsi e di morire al posto del marito. Unica condizione che gli pone è una sorta di morte simbolica del matrimonio perché gli chiede di rinunciare a nuove nozze. Questa morte simbolica accettata da Admeto è la condizione che permetterà a lui di riavere la moglie, cosa che accade per intercessione di Eracle che, saputa la vicenda, scenderà nell'Ade per strappare Alcesti dalle grinfie della morte. Solo dopo aver visto che anche Admeto è fedele al voto fatto alla moglie, sarà possibile il felice riconoscimento e il ricongiungimento della coppia.⁴⁵

La tragedia pone sul tavolo una delle leggi fondamentali dell'esistenza: «lo sforzo di "trattenere" la vita per sé è inutile, perché equivale a perderla (Admeto cfr. 940), mentre fare dono della vita significa trovarla e non solo per sé (Alcesti)».⁴⁶ mirabile anticipazione del detto evangelico: «Chi avrà trovato la sua vita, la perderà: e chi avrà perduto la sua vita per causa mia, la troverà» (Mt 10,39).

⁴⁵ Lo stesso era accaduto a Giuseppe con i suoi fratelli: solo dopo aver visto che Giuda era disposto a sacrificarsi al posto di Beniamino (Gen 44), Giuseppe capisce che l'animo dei suoi fratelli era profondamente mutato rispetto a quando avevano deciso di ucciderlo.

⁴⁶ R. OTTONE, *Il tragico come domanda*, op.cit., 414.