

Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero.

Fabrizio Vona

1. *Il mito tra epos, lirica e arte drammatica*

L'*epos* ha sempre inteso narrare un antico e glorioso passato, quel lontano passato che arriva fino alle origini dell'universo quando dal caos emergeranno le divinità che daranno senso e forma al mondo. Da qui, come naturale conseguenza, verrà celebrata e cantata anche la figura dell'eroe, «uno dei tipi più perfetti che l'umanità e l'arte abbiano espresso. Uno dei più completi, soprattutto: cioè, forse, l'essere che sia mai stato in maggiore armonia con la vita del suo tempo. Tanto perfetto quanto ignaro della sua perfezione»¹. Questa perfezione, tuttavia, si esprimerà attraverso una morale eroica talmente totalizzante da non consentire all'eroe epico di sviluppare una vera e propria «coscienza morale». Il mondo mitologico, infatti, non aveva moralità né preoccupazioni morali, di conseguenza, fino a quando l'uomo era guidato da quell'antica saggezza, non aveva bisogno di una *coscienza etica*. L'eroe epico non avendo ancora conflitti interiori non aveva nemmeno bisogno di scegliere quale etica seguire e questo non perché fosse libero di compiere il male ma perché, al contrario, la sua *morale* era oggettiva, semplice, naturale, non conflittuale. Afferma acutamente il Cantarella: «Se si voglia, attraverso tutte le divergenze dei singoli esemplari, coglierne il carattere più comune e profondo, noi diremmo che l'eroe, l'uomo epico, è colui che non ha conflitti interiori. La sua psicologia è semplice, lineare, cristallina»². Gli fa eco Bruno Snell quando afferma che in Omero «quello che l'uomo compie di particolare, non nasce dal suo carattere individuale o dal suo particolare talento, ma lo invade come forza divina. Volendo esprimere questo pensiero con una formula si potrebbe dire: esistono destini individuali, ma non azioni indi-

¹ R. Cantarella, *I Primordi della tragedia greca*, Salerno, Linotipografia M. Spadafora, 1936, p. 8.

² Ivi, p. 7.

viduali»³. In altri termini possiamo affermare che nell'*epos* non emerge ancora la *personale individualità* o, per dirla hegelianamente, «nell'*epos* si è espressa la coscienza ingenua di un popolo»⁴ in quanto la soggettività non era ancora caratterizzata⁵. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, dunque, non possiamo certamente parlare né di individualità né di interiorità. Achille potrebbe in tal senso offrirci un esempio appropriato: egli, pur presagendo che uccidendo Ettore andrà incontro al suo destino di morte, compirà ugualmente la scelta fatale e questo perché le sue *azioni*, come quelle di tutti gli eroi omerici, obbediscono all'*anánkē* imposta dagli dèi e non ancora ai propri impulsi volitivi. In tal caso, dunque, non possiamo certamente pensare all'idea di un «Io individuale», ma sarebbe più corretto parlare di un «Io corale» attraverso il quale le *azioni* vengono compiute seguendo un'*oggettiva* morale eroica: «l'Io di Achille sembra sommerso nell'Io collettivo e tribale; per Achille la vita non permette scelte od opzioni sulle quali esercitare un giudizio raziocinante»⁶. È per questo che l'elemento mitico ha potuto trovare la sua espressione più autentica proprio nella narrazione la quale, altresì, era pertinente ad una società ancora economicamente e politicamente elementare.

Quando l'uomo inizia a sentire che il fondamento del mito, un tempo ritenuto saldo ed oggettivo, non può più essere soddisfacente, allora emergeranno nuove espressioni poetiche capaci di superare la *staticità* della narrazione. Il fatto poi che l'evoluzione di questi momenti creativi si sia compiuta attraverso il passaggio dall'*epos* alla *lirica* e da quest'ultima alla *poesia drammatica* non è affatto casuale⁷. Certamente va sottolineato che il processo di emancipazione dal mito inizierà con la nascita della filosofia quando l'essere umano, per la prima

³ B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. V. D. Alberti, Torino, Einaudi, 1951, p. 93.

⁴ G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, trad. it. P. D'Angelo, Bari - Roma, Laterza, 2000, p. 283.

⁵ Sull'evoluzione della poesia in Hegel, si veda in particolare, Id. *Lezioni di estetica* cit., pp. 262-302.

⁶ M. Piccolomini, *Introduzione*, in Eric A. Havelock, *Dike, La nascita della coscienza*, trad. it. M. Piccolomini, Bari - Roma, Laterza, 1983, p. IX.

⁷ Interessante sul punto l'analisi di Bruno Snell: «A noi sembra naturale il fatto che nella letteratura dell'Occidente esistano diversi generi di poesia: l'epica, la lirica e il dramma. Ma presso i Greci, che diedero vita a queste diverse forme della poesia, portandole all'espressione più alta, e sotto la cui diretta o indiretta influenza esse si sono sviluppate tra i diversi popoli d'Europa, esse non fiorirono contemporaneamente, bensì l'una dopo l'altra. Si spegneva il canto dell'epica quando sorse la lirica, e quando la lirica volgeva al tramonto ecco nascere il dramma» cit. in Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* cit., p. 71.

_____ Fabrizio Vona, Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero _____

volta, si metterà in tensione proprio con quelle che un tempo erano considerate oggettive *verità*⁸. In un certo senso però possiamo intravedere un elemento originario comune tra la nascita e lo sviluppo della filosofia e la nascita e lo sviluppo della tragedia greca, ed è l'emergere della *personale individualità*: attraverso il suo manifestarsi possiamo notare che *come il Logos lentamente si sostituisce al mito, così il Teatro si sostituisce al rito*. Il sorgere dell'individualità, della personalità umana, ha segnato dunque le tappe fondamentali sia per la storia della filosofia sia per la storia del teatro. E tuttavia, è solo indagando le evoluzioni delle espressioni poetiche ed in particolar modo la *poesia drammatica*, che possiamo cogliere alcuni aspetti inediti e per certi versi inauditi. Già con il passaggio dalla poesia *epica* a quella *lyrica* emergeranno chiaramente quelli che possiamo chiamare sentimenti individuali: nella lirica, infatti, per la prima volta i poeti ci fanno conoscere la loro individualità, «ci dicono il loro nome, parlano di sé e si fanno conoscere come individui» mentre ancora immerso nell'incertezza «ci appare invece il nome di Omero!»⁹. In fondo, se ci pensiamo bene, gli stessi componimenti lirici passeranno dall'essere puramente celebrativi all'esprimere sentimenti individuali e soprattutto si evolveranno dal verso cantato al verso *parlato*. E tuttavia nei poeti lirici ancora non è chiaro che l'azione umana è attività propria dell'individuo perché la consapevolezza della *personale individualità* porta ancora con sé un sentimento di impotenza. Ancora i moti violenti dell'animo sono per i lirici prodotti dall'intervento delle divinità e «il campo della volontà e dell'azione non si è ancora dischiuso»¹⁰. È solo con la nascita del *theatron*, e dunque della tragedia, che si raggiungerà una tappa fondamentale di questo lungo percorso evolutivo, tappa che come vedremo rappresenterà un momento culminante.

Certamente il mito e la saga eroica continueranno ad essere imprescindibili e ad offrire la loro antica saggezza, ma con la nascita della tragedia apparirà una straordinaria novità: la neonata *arte drammatica*, sussumerà questo antico sapere ad una profonda rielaborazione critica e così facendo, al tempo stesso, se ne emanciperà; rielaborazione critica ed emancipazione che, beninteso, non hanno mai tentato di

⁸ Afferma Emanuele Severino, «Per la prima volta nella storia dell'uomo, i primi pensatori greci escono dall'esistenza guidata dal mito e la guardano in faccia. Nel loro sguardo c'è qualcosa di assolutamente nuovo. Appare cioè l'idea di un sapere che sia innegabile» cit. in E. Severino, *La Filosofia dai greci al nostro tempo*, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 21-22.

⁹ Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* cit., p. 72.

¹⁰ Ivi, p. 101.

ripudiare la tradizione mitica anzi, al contrario, ne hanno valorizzato il contenuto attraverso la ricerca e l'apertura di nuovi concentrati di senso¹¹. Non solo. Va altresì sottolineato che questa stessa espressione artistica, che possiamo intendere nietzschianamente come la più alta e la più gloriosa, è la sola forma d'arte capace di produrre *catarsi*¹². È con la *catarsi* che, non soltanto si svela l'unicità e l'originalità del tipo di emancipazione che dal mito si raggiunge con la tragedia greca, ma si inaugurano anche nuove forme di sapere. Si parla di *catarsi*, perché con l'*arte drammatica* la leggenda eroica si rende visibile, si manifesta, si offre alla rappresentazione. Quella *catarsi* che, grazie alla neonata capacità «interpretante/rispondente», soltanto nel *theatron*, in quanto luogo della visione e della contemplazione consapevole¹³, può produrre i suoi effetti. Per la prima volta nella storia, il mito e la saga eroica vengono *agiti* e conseguentemente rappresentati e questo segnerà uno snodo cruciale. Per questo possiamo parlare di novità assoluta e di-

¹¹ Per un approfondimento si veda, tra gli altri, W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999.

¹² Sul significato di *katharsis* si discute da secoli soprattutto a partire dal significato e dall'impiego che ne fa Aristotele. Oltre che nel celebre passo della *Poetica* (1449 b 24-28), Aristotele ne parla nei capitoli 6 e 7 del libro VIII della *Politica*. Per un approfondimento sulle diverse letture e interpretazioni del termine si veda, tra numerosi altri, G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Ist. Italiano Studi Filosofici Press, Napoli, 2020. Nel presente scritto, pur partendo dall'idea nietzschiana dell'impossibilità di uno scioglimento della condizione tragica da parte dell'uomo, colleghiamo il termine *katharsis* con i termini *contemplazione e festa* (Sul punto rimandiamo all'esautiva ricostruzione di Mario Untersteiner in Id. *Le Origini della tragedia e del tragico, dalla preistoria a Eschilo*, Milano, Cisalpino, 1984, pp. 101-137). Entrambi i concetti hanno a che fare con l'idea della *visione*, del disvelamento delle originarie forme e contraddizioni dell'essere che verranno percepiti anche come *problemi esistenziali*. Tale disvelamento che, come vedremo, è stato originato dall'apparire della figura dell'*hypokrites*, consente non soltanto la possibilità di aprire nuove forme di sapere ma anche il superamento (*katharsis* appunto), inteso come rielaborazione, momentaneo ma ripetibile, delle stesse originarie contraddizioni.

¹³ Sul punto la letteratura è molto cospicua. Oltre la già citata opera di Mario Untersteiner nella nota precedente, ci limitiamo a menzionare alcuni scritti che ci sembrano pertinenti ai fini della nostra indagine: V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena, la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 363-367; M. Pohlenz, *La tragedia greca*, trad. it. M. Bellincioni, Brescia, Paideia, 1961, in particolare Vol. I, pp. 19-48 e pp. 273-335; G.B. Roggia, *Le religioni dell'Oriente antico*, Milano, Ist. Editoriale Galileo, 1953, p. 11. In particolare, sull'attitudine filosofica di Eschilo, si veda M. Untersteiner, *Il mondo di Eschilo*, in «Dioniso. Trimestrale di studi sul Teatro Antico», XXXIV, n. 1, 2, 3, 4, 1960, pp. 10-37. Sulla capacità dei tre grandi tragici greci di avviare l'indagine della dimensione psicologica dei personaggi si veda, tra gli altri, A. Lesky, *La poesia tragica dei greci*, Trad. It. Pietro Rosa, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 227; V. Höslé, *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle, Osservazioni storico-estetiche sulla struttura della tragedia antica*, trad. it. A. Gargano, Napoli, Ist. Italiano Studi Filosofici Press, 1983; E. Paratore, *Considerazioni in anteprima*, in «Dioniso. Trimestrale di studi sul Teatro Antico», XXXIV, n. 1, 2, 3, 4, 1960, pp. 78-91.

_____ Fabrizio Vona, Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero _____

rompente quando parliamo di tragedia greca: come è stato acutamente osservato da Raffaele Cantarella «l'apparizione della tragedia ateniese segna, per la storia del mondo, il principio di un'epoca nuova»¹⁴. E tuttavia sul punto è necessaria una riflessione che merita un'attenzione particolare: possiamo cogliere la profondità di questi accadimenti in tutta la loro portata soltanto se consideriamo la tragedia greca come uno straordinario *evento* che, pur essendone certamente la prima e forse irripetibile espressione, va valutato come parte integrante di quella più ampia espressione artistica che in sé la contiene, ossia il *theatron*¹⁵. È proprio in quanto *theatron*, in quanto *luogo dello sguardo*, che la tragedia greca, essendo già all'atto della sua origine arte drammatica¹⁶, si è nettamente distinta dall'epos e dalla lirica. Solo in quanto non scindibile dall'essere *theatron*, ha potuto incarnare quella rielaborazione critica del mito rendendola, per la prima volta, oggetto della *visione*, rendendola dunque una «problematica presenza». Con l'epifania del *theatron*, che corrisponde al tempo stesso al momento aurorale della nascita della tragedia, non abbiamo più narrazione, ma *azione*, che come vedremo, intendiamo come azione interpretante. L'*azione* rende visibile, *nel luogo dello sguardo*, quella reinterpretazione del mito intrecciata con il sorgere della personalità umana e dell'individuo libero¹⁷. Sarà proprio l'esercizio e il dispiegarsi di questa liber-

¹⁴ Cantarella, *I Primordi della tragedia greca* cit., p. 85.

¹⁵ La tragedia greca va considerata come parte integrante di tutta la storia del teatro e non va intesa, come spesso si è fatto, come una creazione a sé stante, scissa e in un certo senso astorica. Tutti gli elementi già presenti nelle tragedie più antiche che ci sono pervenute li ritroviamo in ogni momento successivo della storia del teatro, nessuno escluso. In tal senso potremmo riflettere sul fatto che si è spesso rimasti legati ad indagini eccessivamente appiattite sul metodo sincronico e poche sono state le indagini che hanno riflettuto sulla tragedia greca attraverso una più ampia prospettiva diacronica. Un'interessante analisi sul punto è offerta da Jose Gonzales, Professore di Studi Classici alla Duke University, in J. Gonzalez, *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington, Hellenic Studies Series 47, DC: Center for Hellenic Studies, 2013.

¹⁶ La poesia tragica non è pensabile se non come poesia drammatica. Va dunque considerato che i poeti tragici nel momento in cui si accingevano a creare le loro tragedie le pensavano sin da subito come opere atte ad essere rappresentate e dunque atte per offrirsi alla *visione*.

¹⁷ Sul tema della libera volontà si vedano, tra gli altri: J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976, pp. 29-63. Il Vernant sottolinea come l'agente tragico è «combattuto fra due direzioni contrarie: ora aifios, causa responsabile dei suoi atti in quanto esprime il suo carattere di uomo; ora semplice fantoccio nelle mani degli dèi, vittima di un destino che può attaccarsi a lui come un daímōn», si veda Vernant, Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* cit., p. 61. Secondo Albin Lesky esisterebbe una *doppia motivazione* che in un certo senso influenzerebbe la condotta dell'eroe: da una parte l'impulso oggettivo della divinità e dall'altra la spinta in-

tà, di questa neonata autoconsapevolezza, e dunque dell'*azione* reinterpretativa del mito, ad aprire la strada alla «coscienza tragica».

2. *Hypokrites: il sorgere della personalità umana.* *La reinterpretazione del mito*

Alla luce di quanto detto finora occorre domandarsi qual è l'*evento* che ha segnato la tappa decisiva all'interno dell'evoluzione dei generi poetici e che in un certo senso è stato anche simbolicamente illuminante: questo *evento* è stato il porsi-dinanzi (al coro) da parte dell'*Hypokrites*. Vista l'importanza che ha assunto non soltanto per l'intera storia del teatro in quanto suo atto fondativo, ma anche in quanto accadimento dal quale si è originato quel processo di corpo-reizzazione interpretante della saggezza del mito, dobbiamo riflettere in maniera approfondita sulla questione. Per far questo occorre porsi alcune domande proprio sul significato originario del termine *Hypokrites* e conseguentemente sull'autentico significato del suo *agire*. Certo non è questa la sede per affrontare la questione attraverso una spinosa indagine filologica sul verbo ὑποκρίνομαι (*hypokrinomai*) e sul *nomen agentis* ὑποκριτής, (*Hypokrites*, l'*attore*) e per questo rimandiamo, tra gli altri, ad un nostro precedente lavoro¹⁸, e tuttavia alcune sintetiche osservazioni preliminari che qui verranno riprese sono indispensabili per meglio chiarire le riflessioni che con il presente scritto si intendono proporre. Nonostante il fatto che il verbo ὑποκρίνομαι (*hypokrinomai*), dal quale proviene il sostantivo ὑποκριτής, (*Hypokrites*),

teriore. Entrambi gli aspetti sono legati indissolubilmente in modo tale che l'eroe si appropria della necessità e facendola pienamente sua la sottopone contestualmente al suo volere, si veda, A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, Winter, 1961. Il Lesky ritorna sulla questione nel 1966 con lo scritto *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, in «Journal of Hellenic Studies», 1966, pp. 78-85. B. Snell pone l'accento sulla possibilità decisionale del soggetto, sulla sua libertà e dunque sulla responsabilità; si veda Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* cit., pp. 141-165. Contrario è André Rivier, il quale mette in evidenza l'influenza di forze sovraumane che operano nella tragedia e che proprio il loro operare rende *tragica* la tragedia. Secondo il Rivier è la *necessità*, in quanto *anánkē* imposta dagli dèi, che determina le decisioni e dunque lo sviluppo della trama; si veda A. Rivier, *Remarques sur le «nécessaire» et la «nécessité» chez Eschyle*, in «Revue des études grecques», 81, 1968, pp. 5-39. Per un ulteriore approfondimento sul punto si veda L. A. Manfreda, *L'intimo e l'estraneo. Scrittura e scomposizione del sé*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 65-96.

¹⁸ Per un approfondimento si veda F. Vona, *Teatro e Hypokrites. Manifestazione della coscienza tragica*, in, «Arts & Savoires», n. 1, 2023, in corso di stampa.

venga usato già in Omero in due diversi modi, «interpretare» e «rispondere»¹⁹ e nonostante il fatto che la critica sul punto si sia costantemente divisa e continui a dividersi²⁰, ad avviso di chi scrive l'affermazione di Bruno Zucchelli, secondo il quale l'uso del verbo ὑποκρίνομαι «per indicare il “rispondere, replicare” puro e semplice non è ancora documentato in Omero»²¹, ci appare corretta. Anche nel *Grande Lessico del Nuovo Testamento*²², del resto, si sottolinea il fatto che con molta probabilità il significato originario, che dura fino all'età ellenistica, del verbo ὑποκρίνομαι, va inteso come «interpretare» e non come «rispondere»²³. Del resto, anche andando al di là dell'uso più antico del termine e riflettendo sull'evoluzione che ha compiuto la figura dell'*Hypokrites* durante l'intera storia del teatro, fin dalle sue origini, difficilmente lo si può considerare come un semplice «risponditore». Riflettendo ad esempio sulle straordinarie e complesse figure di Agamennone, Edipo o Clitennestra, solo per citarne alcuni, ci appare subito evidente il fatto che l'*Hypokrites* non ha mai esaurito la sua azione solo nell'atto del «rispondere». Già nelle tragedie più antiche, infatti, emergono dei momenti in cui i personaggi dimostrano una sor-

¹⁹ Accenniamo ad esempio al fatto che in *Iliade*, XII, v. 228, in *Odissea* XIX, v. 535 e v. 555 e in *Odissea*, XV, v. 170, è inteso come «interpretare», mentre in *Iliade*, VII, v. 407, in *Odissea*, II, v. 111 è inteso come «rispondere». In tal senso è inteso anche nell'*Inno ad Apollo*, v. 171.

²⁰ Tra coloro che intendono il termine con «rispondere», tra gli altri, G. F. Else, *Hypokritēs*, in «Wiener Studien», LXXII, 1959, pp. 75-107; Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico* cit., pp. 268-276; si vedano anche C. Curtius, *Über die Bedeutung des Wortes ὑποκριτής*, in «Rhein. Mus.», N.F. XXIII, 1868; W. Schmid, in *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, München, 1934, p. 58, n. 3, lo intende come «colui che risponde al poeta».

Tra coloro che intendono il termine con «interpretare», tra gli altri, H. Koller, *Hypokrisis und Hypokrites*, in «Museum Helveticum», LIV, 1957, pp. 100-107. Favorevole all'interpretazione del termine *Hypokrites* come «interprete» (del rituale misterico), tra gli altri, anche George Thomson, *Eschilo e Atene*, trad. it. L. Fuà, Torino, Einaudi, 1949, pp. 260-262. Esprimono dubbi sull'attribuire semplicemente il significato di «colui che risponde» e pretendono per attribuire all'*Hypokrites* il significato di «spiegare/interpretare» anche Di Benedetto-Medda in *La Tragedia sulla scena, la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale* cit., pp. 172-173. Così anche A. W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould e D. M. Lewis, trad. it. A. Blasina, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996; B. Zucchelli, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ, Origine e storia del termine*, Brescia, La Nuova Cartografica, 1962; A. Lesky, *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 469-476.

²¹ Zucchelli, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ, Origine e storia del termine* cit., p. 14.

²² U. Wilckens, lemma *Hypokrinomai et aliūl*, in *Grande Lessico Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia, 1984, p. 670.

²³ Il lessico NT fa infatti riferimento, tra gli altri, oltre che ai passi di Omero citati poc'anzi (*Iliade*, XII, v. 228, in *Odissea* XIX, v. 535 e v. 555 e in *Odissea*, XV, v. 170), anche ad Aristofane (*Vespe*, v. 53) e a Filostrato (*Vita Apoll.*, 2, 37).

prendente e straordinaria capacità interpretativa. Si pensi ad esempio, tra i molti possibili, all'*Agamennone* di Eschilo ed in particolare al momento in cui lo stesso dopo esser tornato trionfante nella sua dimora e dopo aver ricevuto gli onori del coro, viene accolto da Clitemestra (Ag. vs 783, 974). Quest'ultima chiede all'eroe di scendere dal suo cocchio per far ingresso nella casa camminando sulle sacre porpore adeguatamente stese per l'occasione. Se leggiamo attentamente questi versi non possiamo che rimanere colpiti dalla profondità interpretativa dei personaggi ed in particolare da Clitemestra, la quale, come sappiamo, ha già meditato, preparato e organizzato il terribile atto che verrà in effetti compiuto di lì a poco. Dirà infatti quest'ultima successivamente nel corso del quinto episodio (vs. 1373, 1377): «Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che prima ho detto perché lo richiedeva la circostanza: altrimenti chi trama mali contro i suoi nemici che sembrano amici come potrebbe tendere le reti della sciagura a un'altezza superiore a quella del salto?»²⁴. Clitemestra ci parla di una menzogna necessaria con una consapevolezza di sé sorprendente. Ciò che colpisce è la sua abile capacità dissimulatoria, il suo *sottotesto*, come si direbbe nel gergo teatrale contemporaneo, la sua straordinaria e profonda capacità intenzionale che nulla ha da invidiare ai grandi personaggi della scena moderna e contemporanea. Come accennato, di questi esempi se ne potrebbero fare molti altri ma quello poc'anzi citato dovrebbe essere sufficiente per far apparire decisamente più corretta la traduzione che attribuisce al verbo *hypokrinomai* il significato di «interpretare» e far nostra così l'affermazione del Pickard-Cambridge secondo il quale pur senza essere arrivati «a una conclusione certa: le probabilità sembrano pendere dalla parte del senso» di «interpretare», «spiegare»²⁵. Albin Lesky pur avvicinandosi a tale conclusione la approfondisce ulteriormente proponendo un'acuta riflessione. Egli, nel suo lavoro intitolato proprio *Hypokrites*²⁶, riprendendo la tesi espressa da E. Schwyzer e A. Debrunner²⁷ e facendo a sua volta leva sul valore del pre-verbo ὑπό, intende il verbo ὑποκρίνομαι come «Seine Meinung aus der Herzentiefe, aus der Verborgenheit hervorgeben», che possiamo tradurre come «Esprimere la propria opinione dal profondo del cuore, dal na-

²⁴ Eschilo, *Agamennone*, trad. it. E. Medda, Milano, Rizzoli, 2012, p. 113.

²⁵ Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene* cit., p. 178, n. 5.

²⁶ Lesky, *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli* cit., pp. 469-476.

²⁷ E. Schwyzer, A. Debrunner, *Griechische Grammatik II*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1950, p. 525.

_____ Fabrizio Vona, Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero _____

scondimento». Anche questa definizione, tuttavia, pur essendo fondamentale, non ci sembra esaustiva e per questo si richiede un ulteriore approfondimento; ancora un passo in avanti è necessario a nostro avviso per cogliere il nucleo centrale della questione. Occorre riflettere sul fatto che i due termini, «interpretare» e «rispondere», pur con la propeudeutica considerazione che l'atto di «interpretare» va inteso come momento originario e predominante, si implicano vicendevolmente. Certamente tale vicendevole implicarsi è già stato evidenziato²⁸, ma dobbiamo considerare il conseguenziale atto del «rispondere» compiuto dall'*Hypokrites*, non soltanto come una inevitabile derivazione, non semplicemente come la fatale condotta di colui che si è ritrovato prima dinanzi e in rapporto con il coro e poi dinanzi e in rapporto con altri attori, ma come il costitutivo e disvelante momento conclusivo attraverso il quale si realizza e si completa la rivoluzionaria *azione* compiuta dallo stesso. Per essere più chiari, se da una parte è giusto considerare l'attore come colui che, per la prima volta in assoluto, vivifica le parole del poeta «interpretandole», cioè «esprimendo la propria opinione dal profondo del cuore, dal nascondimento», va necessariamente aggiunto che tale espressione si esplica e può trovare il suo virtuoso accimento soltanto con l'atto del «rispondere», o, detto in altri termini, soltanto in quella specifica dimensione dialogante che ontologicamente determina l'*arte drammatica*, dove, proprio in quanto tale, ogni interiorità per conoscersi ed esprimersi necessita di essere riconosciuta-riconoscendo. Per questo definiamo l'*Hypokrites* come colui che *esprimendo la propria opinione dal profondo, risponde*.

Possiamo ora meglio chiarire anche il significato autentico di un altro termine centrale per la tragedia greca e per l'intera storia del teatro: il termine *azione*. L'*azione* a cui ci si deve riferire quando si parla di *theatron*, quella che viene compiuta dall'*Hypokrites*, non va intesa solo come azione materiale, come azione fisica, ma come un agire nella volontà, nella coscienza, come quella attività interpretante che si rende indispensabile per l'espressione della propria personalità²⁹. Come osserva giustamente Max Pohlenz, quando parliamo di *azione* non parliamo solamente di un movimento esteriore, perché «l'«azione» non implica necessariamente dei fatti esteriori; la parola *πρᾶξις*, che noi

²⁸ A. Lesky, «Hypokrites», in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli* cit., pp. 472-476.; dello stesso avviso B. Zucchelli, in *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ, Origine e storia del termine* cit. p. 9;

²⁹ R. Cantarella, *Alcune considerazioni sul Teatro Greco*, in «Dioniso, Trimestrale di studi sul teatro antico», XXXVII, n. 1, 2, 1963, pp. 46-62.

rendiamo, in Aristotele, con “azione”, definisce anche l’atteggiamento interiore che l’uomo assume nei confronti del mondo esteriore³⁰. Sarà proprio questa *azione*, che in tal senso chiamiamo azione interpretante, che differenzierà l’arte drammatica dall’epica e dalla lirica rendendola unica. È *interpretante* perché rende manifesto l’*agire* di colui che «esprimendo la propria opinione dal profondo, risponde». Lette con questa proposta interpretativa anche le famose affermazioni aristoteliche, «Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta [...] di persone che agiscono e non tramite una narrazione» (*Poet.* 1449b 24-27, trad. it. D. Lanza), possono svelarci qualcosa in più. Ciò che prima era *solo* una narrazione della leggenda mitica ora viene *visto* e per la prima volta «per opera della rievocazione scenica, acquista l’intima evidenza di cosa reale, di storia che si concreta e si realizza nel tempo e si fa vita attuale»³¹. La tradizione mitica per la prima volta si cala nella corporeità della rappresentazione e al tempo stesso, proprio in quanto rappresentazione, si offre allo sguardo attraverso la *catartica* sublimazione artistica prodotta dalla neonata azione interpretante. È così che il mito diventa dramma ed è così che l’eroe «diviene sulla scena del teatro l’oggetto di un dibattito»³².

Quando lo spettatore greco si rende consapevole di poter esprimere un giudizio critico nei confronti dell’eroe del mito che fino a poco tempo prima rappresentava il simbolo di una condotta quasi prestabilita, si rende anche conto, tragicamente, di poter percepire le problematiche conflittuali che caratterizzano il suo esistere. Ma questa tragicità è percepita proprio in quanto oggetto della *visione* e, al tempo stesso, essendo oggetto della *visione* proprio in quanto *agita* e dunque contemplata, lascia emergere contestualmente alla «coscienza tragica» anche la possibilità di sublimarla attraverso la *catarsi*. Per questo il porsidanziano (al coro) da parte dell’*Hypokrites* va considerato come uno snodo fondamentale: dal predominio del coro l’individuo attore «si viene a fatica staccando, verso l’acquisto di una personale individualità»³³, personalità che ha avuto la sua epifania proprio nel mo-

³⁰ Pohlenz, *La tragedia greca* cit., p. 164.

³¹ Ivi, p. 96.

³² J. P. Vernant, *Mito e tragedia due*, trad. it. C. Pavanello e A. Fo, Torino, Einaudi, 1991, p. 8.

³³ Cantarella, *I Primordi della tragedia greca*, cit., p. 92. Mario Untersteiner nella sua opera *Le Origini della tragedia e del tragico* cit., a pagina 269 afferma che fra i meriti del primo attore, che per Untersteiner è rappresentato da Tespi, «il primo è appunto questo: la liberazione ancor timida della personalità umana». Sul rapporto tra tragedia greca, autodeterminazione e guerre

_____ Fabrizio Vona, Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero _____

mento in cui si è parallelamente costituita come atto fondativo dell'*arte drammatica*.

3. *L'imprescindibile rielaborazione della saggezza del mito*

Ora dovrebbero apparire più chiare sia le riflessioni proposte nella prima parte del presente lavoro sia che cosa intendiamo quando sosteniamo che la neonata *arte drammatica*, pur accogliendo i contenuti del mito, al tempo stesso li assoggetta ad una profonda rielaborazione critica e così facendo se ne emancipa. Ma, si badi, quando parliamo di rielaborazione critica, non dobbiamo interpretarla come una critica fondata esclusivamente sul *logos*, ma deve essere più correttamente intesa come una rielaborazione che trova il suo virtuoso dispiegarsi in una pluralità di processi creativi. Certamente il *logos* è stato indispensabile per la loro completa rivelazione ma, essendo la tragedia greca innanzitutto e per lo più una grandiosa forma d'arte, in questo discorso il *logos* va considerato *soltanto* come un necessario strumento attraverso il quale hanno trovato espressione una serie di atti creativi plurimi: la creazione drammaturgica del poeta, il lavoro del coro, l'interpretazione dell'attore, l'embrionale lavoro di «messa in scena». Proprio per questo, quando parliamo dell'originario momento dialettico della tragedia greca, di quel momento che spesso in maniera superficiale viene definito *razionalizzante*, occorre fare una doverosa precisazione: esso non va considerato come il sintomo di un'involuzione decadente rispetto ad un indecifrato e non meglio precisato archetipo aurorale e irripetibile della tragedia, ma come il suo perfetto contrario, ossia come l'inizio dell'evoluzione dell'*arte drammatica*. In particolare, riteniamo che le radicali critiche fatte da Nietzsche alla dimensione dialogica e dialettica non siano pienamente condivisibili³⁴. Del resto, è

persiane si veda Cantarella, *I Primordi della tragedia greca* cit. p. 85; sul rapporto tra tragedia greca, autodeterminazione e regime democratico si vedano, tra gli altri, U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Cos'è una tragedia attica?*, trad. it. G. Ugolini, Brescia, La Scuola, 2013, p. 81; Pohlenz, *La tragedia greca* cit., p. 38.

³⁴ Sul punto esiste una vasta letteratura. Ci limitiamo a menzionare direttamente alcuni scritti nietzschiani dove la suddetta critica emerge più chiaramente: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. S. Mati, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 103-116; Id., «Socrate e la tragedia», in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, trad. it. G. Colli, Milano, Adelphi, 1991, pp. 40-45; Id., «Il dramma musicale greco», in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* cit., pp. 16-24.

la stessa evoluzione della storia del teatro che le ha in un certo senso confutate: se infatti provocatoriamente le seguissimo fino in fondo, fino alle sue più radicali conseguenze, dovremmo pensare che per l'autore della *Geburt der Tragödie*, la storia del teatro sia una storia di decadenza³⁵. Al di là degli ulteriori approfondimenti che queste argomentazioni meriterebbero, sicuramente questa riflessione ci permette di affrontare una questione centrale relativa alla qualità e alla diversità che il *parlato dell'arte drammatica* deve assumere rispetto a quello convenzionale: il parlare dell'attore, la sua vocalità, i sensi profondi delle parole pronunciate dai personaggi, non devono seguire le leggi del linguaggio quotidiano, ma, per rendersi capaci di far *esprimere la propria opinione dal profondo del cuore, dal nascondimento*, devono attingere e portare ad espressione la vissuta e vivente interiorità. Non è un caso che gran parte dei *metodi* e delle teorie di recitazione che sono state ideate dopo la rivoluzione teatrale della seconda metà dell'Ottocento, quando in un certo senso la manifestazione del mondo interiore dei personaggi aveva raggiunto il suo apice, andranno proprio in questa direzione³⁶.

La tragedia greca, essendo la prima e irripetibile espressione dell'*arte drammatica*, essendo la prima e irripetibile espressione del *theatron*, ha inaugurato, seppur ancora in fase embrionale, proprio questa capacità di interpretare e dare espressione al mondo interiore dei personaggi, alle sue forze vitali, ai suoi impulsi distruttivi, alle componenti irrazionali, al *dionisiaco*, ai conflitti interiori che scaturiscono dalla tragica condizione di *gettatezza* del nostro esistere. L'uomo tragico pone la domanda, si interroga, tenta le risposte. Siamo dinanzi alla più grande evoluzione del rito, alla sua più grande trasformazione. Nel rito religioso i partecipanti evocano la divinità, la invocano, e con essa

³⁵ Nietzsche individua il momento più alto della tragedia in una *Urtragödie* idealizzata dove non esisteva «altro se non un grande canto del coro», (in Nietzsche, «Il dramma musicale greco», in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* cit., p. 16.) e di cui tuttavia non vengono menzionate testimonianze. Come osservano giustamente Carlo Gentili e Gianluca Garelli i colpevoli principali di questa decadenza sembrerebbero, almeno ad una lettura superficiale, Socrate ed Euripide, ma «in realtà, leggendo con attenzione le sue parole, è facile constatare come egli coinvolga nella sua condanna tutta la tragedia a noi pervenutaci»; si veda C. Gentili, G. Garelli, *Il tragico*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 27. Sulla condanna di Nietzsche al linguaggio si vedano, tra gli altri, Gentili e Garelli, *Il tragico* cit., pp. 19-28; Manfreda, *L'intimo e l'estraneo* cit., pp. 53-65.

³⁶ Citiamo per brevità, tra numerose altre espressioni, solo l'emblematico *sistema* ideato e teorizzato da K. Stanislavskij; si vedano K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. E. Pavoleo, Bari-Roma, Laterza, 1996 e K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. it. A Morpurgo, Bari-Roma, Laterza, 2008.

glorificano la vita e sperano, attraverso l'offerta e il sacrificio, che le potenze oggettive che governano il mondo possano dimostrarsi benevole. Con il *theatron*, invece, assistiamo per la prima volta alla celebrazione di un rito interrogante: l'uomo offre sé stesso in sacrificio scegliendo e determinando le proprie *azioni* all'interno di una dimensione di *alterità*. L'eroe tragico è tragico proprio perché si è fatto «interpretante/rispondente» e così facendo, non solo non ha più potuto farsi guidare dalla saggezza del mito, ma ha preteso, in un certo senso, di processarla³⁷. Solo così il mito poteva ancora parlargli, solo così quell'antica saggezza poteva offrirgli nuovi sensi. L'essere umano smette di essere un ingranaggio passivo e inconsapevolmente costretto ad obbedire all'*anánkē* imposta degli dèi, ma, seppur parzialmente, si rende protagonista del suo destino. Nel campo ideale e «sacro» del *theatron* la neonata personalità umana «interpretante/rispondente», attraverso il suo *agire*, svela ciò che era nascosto nella sua interiorità e indirettamente in quella dello spettatore. Entrambi ora contemplano, ognuno nel suo dominio (l'attore contempla attraverso «l'interpretazione-rispondente», il pubblico attraverso *lo sguardo* nel rappresentato) ciò che con la rappresentazione si rende *visibile*, ossia il tragico, quel tragico che proprio nell'atto di mostrarsi ci libera *catarticamente* della tragedia. Attraverso questa costitutiva funzione *catartica* del *theatron*, il mito e i suoi archetipi hanno avuto uno slancio totalmente nuovo grazie al quale ancora oggi, ogni volta che celebriamo questo laico rito, la loro inesauribile saggezza, certamente all'interno di un continuo processo evolutivo, può continuare a disvelarci nuove forme del sapere e rivelarci qualcosa in più del nostro essere e del nostro esistere. Tutto questo ha reso e rende il mito, ancora una volta, imprescindibile; mito tuttavia che, come abbiamo visto, ha attraversato una tappa decisiva proprio nel momento in cui è stato reinterpretato con quell'arte che chiamiamo *theatron*. Quel *theatron* che sin dalle sue prime manifestazioni, proprio in virtù dei suoi elementi costitutivi, si è dimostrato capace di offrire la possibilità di glorificarsi, di sublimarsi, di interrompere il meccanico tempo quotidiano dando spazio ad un tempo nuovo, al tempo della rappresentazione, che è e rimane un tempo rituale, sospeso. Un tempo dove il disperato e nobile tentativo dell'essere umano di cogliere i sensi del proprio esistere, di indagare il proprio enigma, di aspirare ad un sé stesso migliore, di lasciarsi ispirare

³⁷ Per un approfondimento, si veda tra gli altri, G. Carchia, *Orfismo e tragedia, il mito trasfigurato*, Milano, Celuc, 1979.

re dalla propria *scintilla*, possono trovare ascolto. Ancora oggi, come duemilacinquecento anni fa, questo rito festoso, consente ad una comunità di ritrovarsi, di ascoltarsi, di rappresentarsi, e così facendo continua ad offrire nuove possibilità di conoscenza, nuovi momenti di confronto critico e nuove aperture di senso. Anche e soprattutto per questo lo abbiamo chiamato, lo chiamiamo e lo chiameremo ancora il *luogo dello sguardo*, il *theatron*.

Abstract

Le tragedie attiche non possono certamente essere considerate alla stregua dei miti anche se come sappiamo proprio il mito, tranne rarissime eccezioni, ne ha totalmente caratterizzato il contenuto. Con l'epifania dell'arte drammatica, tuttavia, tale contenuto mitico non è stato, come avvenuto per molti secoli e in un certo senso finanche nella poesia lirica, accolto per poi essere, sia pur all'interno di un processo evolutivo, sostanzialmente tramandato, ma per la prima volta è stato fatto oggetto di una profonda reinterpretazione: quel mito che per lungo tempo ha guidato l'esistenza e tracciato la via, è stato sottoposto a un processo di problematizzazione che è poi virtuosamente sfociato in catartica visione critica. Questa capacità problematizzante, che emerge contestualmente con la nascita del *theatron* e dunque della tragedia greca e che anzi in un certo senso, come vedremo, li ha qualificati ontologicamente, a sua volta si palesa con l'apparire della figura dell'*Hypokrites* il quale, facendosi oggetto e soggetto della rappresentazione, diviene l'elemento fondamentale e fondante di quella dimensione dialogica che sin dalle origini ha caratterizzato la specificità dell'arte drammatica. Proprio nella dimensione dialogica, nata con il porsi-dinanzi al coro dell'*Hypokrites*, l'agire umano, dispiegandosi attraverso la neonata capacità «interpretante/rispondente», aprirà la strada alla coscienza tragica, quella coscienza tragica che a sua volta, proprio nella critica reinterpretazione del mito, troverà le sue ispirazioni originarie. Da qui si rende necessaria la domanda sul come e con quali straordinarie novità la tragedia greca abbia rielaborato quell'antica saggezza, che ora, per la prima volta, viene fatta oggetto della visione: quella visione che grazie all'imprescindibile corporeità dell'attore non rimanda più ad un passato glorioso ma si svela, offrendosi nella rappresentazione, come «problematica presenza».

_____ Fabrizio Vona, Mito e Tragedia: il sorgere dell'individuo libero _____

The Attic tragedies certainly cannot be considered in the same way as myths, although, as we know precisely, myth, with very rare exceptions, totally characterized their content. With the epiphany of dramatic art, however, that mythic content, was not, as happened for many centuries and in a certain sense even in lyric poetry, accepted to be then, albeit within an evolutionary process, substantially handed down, but for the first time was made the subject of a profound reinterpretation: that myth, which for a long time guided existence and traced the way, was subjected to a process of problematization that then virtuously resulted in cathartic critical vision. This problematizing ability, which emerges contextually with the birth of the theatron and thus of Greek tragedy and which indeed in a certain sense, as we shall see, qualified them ontologically, in turn becomes apparent with the appearance of the figure of the Hypokrites who, by becoming the object and subject of representation, becomes the fundamental and foundational element of that dialogical dimension that has characterized the specificity of dramatic art from its origins. It is precisely in the dialogical dimension, born with the placing of the Hypokrites in front of the chorus, that human action, unfolding itself through the newly born «interpreting/responding» capacity, will pave the way for tragic consciousness, that tragic consciousness which in turn, precisely in the critical reinterpretation of myth, will find its original inspirations. Hence the question arises as to how and with what extraordinary novelties Greek tragedy reworked that ancient wisdom, which now, for the first time, is made the subject of vision: that vision which, thanks to the unavoidable corporeity of the actor, no longer refers back to a glorious past but reveals itself, offering itself in representation, as a «problematic presence».

Parole chiave: Hypokrites, theatron, reinterpretazione, individualità umana, mito, tragedia.

Keywords: Hypokrites, theatron, reinterpretation, human individuality, myth, tragedy.