LA TRAGEDIA GRECA INSEGNA A QUEL "CAVALIERE INESISTENTE" CHE È L'UOMO

Data: 15 Gennaio 2021 - Di Sandra Santoro

Rubrica: Letture

Recensione a
S. Critchley, *A lezione dagli antichi. Comprendere il mondo in cui viviamo attraverso la tragedia greca*
Mondadori, Milano 2020, pp. 336, €22,00.

Accecamento, colpa, sofferenza, disobbedienza, tracotanza, conflitto, sentimenti lesi, dolore lancinante, squilibri, vaticini oscuri, città-stato, autodeterminazione, necessità, fato, volontà, *phtònos theòn,* legge naturale, legge divina, libertà, vergogna, deplorazione, lacerazione dell'io: un diorama vasto e policromo, che riconduce ad un unico proscenio, la cui ribalta riflette il senso del tragico. Il mondo tragico oltrepassa l'auralità tipica della produzione letteraria dell'età arcaica, in cui l'assenza dell'elemento visivo comporta la rielaborazione immaginativa, da parte del destinatario, della materia ascoltata durante un'esecuzione aedica. Se ancora il poema didascalico esiodeo necessita di tutti gli accorgimenti cari al poeta per agire sull'attenzione del suo uditorio, in quanto ancora vincolato ad una trasmissione orale dei testi, sarà la lirica, con l'inserimento del movimento corale, a fare da contraltare alle precedenti manifestazioni artistiche, fino a culminare in una forma spettacolare che comprende tre momenti in uno: visivo, immaginativo e riflessivo-gnomico. Il teatro greco si appropria della materia mitica e la assolutizza nel suo valore

etico, religioso e civile in seno alla *polis*. Ma cosa ha significato per gli antichi e, poi, per i moderni, l'affermarsi di un genere letterario, considerato già da Aristotele, il più nobile di tutti, addirittura superiore all'*epos*? In cosa consiste la "rivoluzione" tragica? Quale profondità concettuale, che si estende sino ai nostri tempi, nasconde la messa in scena di una saga eroica?

Per tentare di rispondere a tali quesiti, è necessario, in primo luogo, affrancarsi dalla diffidenza platonica verso l'arte e verso la tragedia in particolare, per gli effetti perniciosi delle emozioni da essa indotte. Critchley propone di difendere la tragedia dalla filosofia, se, da Platone in poi, quest'ultima «è votata all'idea e all'ideale di una vita psicologica esente da contraddizioni» (p. 12). La tragedia esula dalla prospettiva platonica ed accoglie quella sofistica, più specificamente quella gorgiana, che coglie nello spettacolo tragico un inganno (*apàte*) che tinge di saggezza e sapienza chi si abbandona ad esso. L'effetto di questo "*apàte*" incide sul valore didascalico della tragedia stessa: essa svela l'inconciliabilità tra volontà e necessità, la collusione obbligatoria tra azione umana e fato, i limiti del *logos* nel compimento degli atti di più crudele efferatezza, una giustizia soggettivamente interpretata e origine di conflitto tra due parti (Antigone-Creonte), la debolezza anche della più persuasiva argomentazione razionale dinanzi alla violenza o all'arbitrio decisionale del singolo (Menelao-Ecuba, nelle *Troiane*).

Ciò che caratterizza maggiormente il fenomeno tragico è la sua "ambiguità morale": tutto si dissolve nella doppiezza, manca persino un ideale perentorio e definitivo della *dìke* (giustizia), al punto che lo spettatore viene disorientato dalle argomentazioni sostenute sulla scena, talora completamente opposte ma tutte logicamente valide. A ciò si aggiunge la complessità di chi promuove l'azione tragica, l'eroe, che assume una nuova identità rispetto a quello dell'*epos*, invece, dal temperamento intrepido ed ambizioso esecutore di grandi gesta in nome dell'onore e del riconoscimento pubblico, anche a costo del sacrificio della propria vita. La tragedia sovverte la tradizionale concezione

dell'eroe come "realtà stabile" e ne genera una problematica e riflessiva nell'agire. L'inquietudine del nuovo eroe prorompe nella frequenza con la quale egli interroga se stesso sulla liceità del suo progetto ("cosa devo fare?", "cosa dovrò fare?" sono le formule più ricorrenti pronunciate dai personaggi tragici!). Il flusso di interrogativi che investe l'agente deriva da una consapevolezza più profonda: «da un lato è chiamato a soppesare i pro e i contro di una certa linea di azione, dall'altro ad avventurarsi in un territorio assolutamente sconosciuto e incomprensibile perché disegnato dagli dei. La tragedia opera simultaneamente su entrambi i livelli» (p. 68).

Si affaccia la riflessione sul senso di autonomia dell'uomo, su una volontà che spesso viene ostacolata o stroncata dal sinistro intervento di incontrollabili forze, identificate con le divinità del pantheon olimpico. Superando la tesi "evolutiva" di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, che spiegano la fragilità dell'eroe tragico con l'assenza in quest'ultimo di un'adeguata autonomia e coerenza per essere del tutto autosufficiente, l'autore condivide la posizione di Bernard Williams e riconosce proprio in questo io diviso, dipendente da fattori esterni (dei/necessità) e privo di "*autàrcheia*", la cifra spirituale di un senso del tragico che non differisce molto da quello che connoterà i capolavori dei tragediografi successivi, da Seneca fino a Shakespeare. Quella categoria della volontà che, secondo gli studiosi francesi, inizia solo lentamente a sbocciare nel mondo greco, in realtà per Critchley, in linea con Williams, ha compiuto il suo percorso evolutivo già nei drammi più antichi; l'individuo, nonostante avverta l'ineluttabilità del destino, non diserta mai il suo cammino, anela alla libertà fino alla fine e sposa sempre una decisione. Lo slancio di tale insanabile dissidio è retto da un linguaggio composto da espressioni ambivalenti o antitetiche, derivanti dall'insegnamento sofistico. Esso influenza l'uso delle *antiloghìai*, soprattutto in Euripide (ad esempio, nelle *Troiane*), che manifestano l'importanza della retorica come arte della persuasione subordinata alla politica nell'Atene democratica del V. sec. a. C. ed il suo valore strumentale rispetto alla tragedia stessa, che in sé è anche fenomeno politico e, come tale, legittima il pensiero

per antitesi.

L'andamento dialettico del pensiero promosso dai sofisti accende la riluttanza di Platone sia verso la tragedia sia verso la democrazia, in quanto entrambe spianano la strada a licenziose ed eccessive rivendicazioni di libertà, che alimentano ambizioni private a danno del bene pubblico. Il pericolo riguarda la naturale degenerazione della democrazia in tirannide, nella quale si afferma la figura del demagogo che manipola ed asseconda i desideri della massa per soddisfare la sua sete di potere. Nella *Repubblica* Platone affida le redini dello stato ai filosofi-custodi, unici garanti di giustizia, in quanto conoscitori dell'idea del bene e ignari di ogni sentimento di avidità. Ai filosofi deve essere impartita un'educazione degna di questa missione, ove l'*areté* (virtù) coincide con la rettitudine, foriera, a sua volta, di beatitudine. I miti greci, filtrati dalla reinvenzione del poeta epico e tragico, distorcono il profilo degli dei e dell'eroe, infondono il timore della morte ed incoraggiano ad una condotta effeminata con le lamentazioni; dunque eludono ogni principio di temperanza o autocontrollo *(sofrosyne).*

Il criterio di fondo che spinge Platone a tessere la sua requisitoria contro la *mìmesis* poetica è intrinsecamente morale e politico, nasce da una filosofia che mira alla "moderazione degli affetti" e alla costruzione di uno stato giusto. Forse la devastazione morale e politica di cui parla Platone è da riconsiderare criticamente, se si osserva la tragedia secondo il principio aristotelico della *kàtharsis*. Aristotele, filosofo e naturalista, riconduce l'esperienza tragica ad un momento in cui l'animo dello spettatore viene elevato ora a pietà ora a terrore: una volta giunti alla loro massima tensione, tali sentimenti si dissolvono, dopodiché si riconciliano in un sano equilibrio: «forse la catarsi tragica va pensata sul modello dello scarico fisiologico, come un processo naturale, una semplice espulsione di quelli che in epoca molto più tarda Galeno chiamerà umori morbosi del corpo. Più che una specie di rito religioso o un momento di edificazione morale, forse andare a teatro è come andare in bagno» (p. 206). Tra l'altro, la *mìmesis* è un atteggiamento *katà physin*, secondo natura,

spontaneo, perché l'apprendimento e l'evoluzione delle specie, in ogni tempo, si svolgono per imitazione.

In un'età in cui l'imperialismo ateniese dà luce ai più grandi fenomeni artistici della storia della cultura occidentale, il cittadino greco, alla maniera di un eroe-personaggio di qualsivoglia trilogia tragica, ricerca il senso di un'esistenza che va oltre i diritti e i doveri della politica, indaga con un soffio di straordinaria lucidità sulla precarietà della sua condizione, decomprime tutti quegli slanci emotivi estranei al *logos.* È la voce che rompe il silenzio sul labile confine tra felicità ed infelicità, è la scoperta del tradimento inatteso della vita, è la responsabilità di prendere parte ad un destino indeterminato ed impenetrabile, che insegna l'attaccamento alla vita con la fruizione del *kairòs*, quell'occasione propizia che va "acciuffata" pienamente, perché irripetibile. Il comune denominatore tra passato e presente consiste nella sensibilità di lasciarsi attraversare dai dolori altrui, nell'empatizzare con essi e nel riconoscerli come propri. La tragedia ha insegnato all'individuo di ogni tempo a concepirsi, alla maniera calviniana, un po' come un "cavaliere inesistente" che sperimenta l'azione per trovarsi e determinarsi.