

Silvio Paolini Merlo

MITO E IRONIA  
Considerazioni sulla tragedia  
e sul significato utopico della mascherazione scenica

È cresciuta in silenzio come l'erba  
come la luce avanti il mezzodì  
la figlia che non piange.  
V. SERENI, *Stella variabile*

1. *L'idea poetica della "maschera" nel teatro greco.*

Il mito è *eironeia*. Il risultato di un pretesto, di una surrealtà ipotetica mai del tutto storica, mai del tutto favolosa: surreale non è l'irreale, ma tutto quello che esemplifica utopicamente la realtà. Prescindendo dall'insieme di evoluzioni, di trasposizioni e interpretazioni che esso ha comportato e suggerito, la più grande conquista – invero la sola – che l'uomo abbia compiuto attraverso di esso è stata quella di riconoscersi escluso da ogni realtà compiuta, e visceralmente legato, invece, a una del tutto irrisolta, precaria e fugace.

Il mito non è propriamente la creazione di una *nuova* realtà dell'umano, ma la dissoluzione di un'altra precedente ad essa. Il mito, cioè, ipotizza il reale ma non lo dichiara; esso è pura ritrattazione, separazione, distacco. Varrà quindi la pena soffermarsi in via preliminare sulle condizioni di fondo che hanno sorretto e caratterizzato in alcuni suoi momenti cruciali un

tale fenomeno, ciò visto che proprio da esso, per più di due millenni, ha attinto ininterrottamente tutta l'arte occidentale, teatrale e non.

Jean-Pierre Vernant, in uno dei suoi studi più celebri sullo sviluppo della tragedia nella Grecia antica, ha parlato della maschera tragica come «cosa del tutto diversa da un travestimento religioso»<sup>1</sup>. Ciò che si modifica sono infatti non tanto le modalità di quel travestimento, ma la sua natura più interiore, quella cioè che conduce alla necessità (pressoché fatale) di quel travestimento. La maschera teatrale, sia la tragica che la comica, è difatti, diversamente dall'Oracolo, una sovralfunzione (assai specifica come funzione ma alquanto generalizzata come soggettività) di *tutto* l'umano. È "in-somma" un ritorno-recupero a quelle che sono le esigenze collettive della società con cui si interagisce. Le due realtà della *maschera* e della *mascherazione*, correlate in maniera assai stretta fra loro, ma nettamente distinte come propositi, non devono pertanto venire confuse. La prima è una realtà *etno-culturale*, e, come tale, ci parla di una pratica artigianale e di un meccanismo comunicativo legato al puro impiego di un supporto, chiaramente definito e preposizionato. La seconda è, invece, una realtà di tipo *poetico* e *poietico*, ossia linguistica e dialogica da una parte, intenzionale e propositiva dall'altra. Ebbene, precisamente in quest'ultima realtà risiede, a nostro avviso, l'idea più originale e innovativa dell'assunzione mitologica da parte dei greci. Il teatro occidentale nasce nel momento in cui, rispetto all'individualità dell'uomo, la realtà come divenire sussistente non basta più, quando la sussistenza del cosmo si possibilizza come una celia, come una *indifferenza* per il "sé". A questo punto il teatro diventa la rivendicazione di questa indifferenza, diviene un'indifferenza come *espediente linguistico*: diviene *maschera*. Contemporaneamente a questo, l'uomo sparisce come individuo per recuperarsi come generico soggetto\* posto al di qua della maschera.

Tuttavia, i tragediografi greci della fine del VI secolo non pongono in essere le ragioni della tragedia attraverso la semplice sagoma di una maschera, come cioè nuda trasposizione e riproposizione di quel culto per gli eroi omerici che veniva stancamente trapiantandosi nella nuova religiosità civile: il greco codifica la *mascherazione utopica*, dà vita all'*ironia*. La

---

<sup>1</sup> J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, F. Maspero, Paris 1972, tr. it. di M. Rettori, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, "Einaudi Paperbacks", 74, Torino, Einaudi, 1976, p.3.

\* Intendo per "soggetto" non, aristotelicamente, quella realtà di cui si può affermare o negare un predi-cato, ma la sola *individualità immediata* che la coscienza del "sé" si attribuisce.

rappresentazione diviene, perciò, il recupero di una tradizione che non ha più senso, che si consolida proprio in quanto, da ora, non verrà più condotta, come avvenuto per l'epica, nei termini di una grandiosa armonizzazione (parzialmente passiva) dell'eroe alle forze di natura, in gran parte umane esse stesse, ma nei termini di una frattura definitiva, di una presa di distanza coscienziale, di un'ipotesi non solo utopica ma apertamente conflittuale. Attraverso questo conflitto non è la realtà di natura che viene a dilaniare l'uomo, ma l'uomo che, poco a poco, inizia a demolire quella realtà di natura che gli è più vicina, allo scopo di liberarsi da essa. L'uomo tragico, pensando a una realtà di natura come a una perpetua dissoluzione (il pensiero della morte e del ritorno a uno stato di natura perfettamente passivo), tenta, attraverso la sua oggettivazione scenica, un ipotetico annientamento della natura. Un annientamento, però, che, di per sé, non vale affatto come *negazione*, bensì come *potenziamento* della propria identità.

L'attore-soggetto, quindi, non è nulla: è fantoccio, è precarietà assoluta, è l'*hypocrites*. Il soggetto-attore, invece, è tutto, è mediazione illimitata di ogni realtà, di quella data e di quella possibile, ma sempre e solo come "maschera", come "ironia". Al momento della mediazione egli è vitale come non mai, eppure decide di rinunciare alla propria individualità e scagliarsi nel fatalmente possibile, che pertanto non ha luogo, non ha tempo e non ha ragioni conseguenti o discorsive. Le tre unità aristoteliche sono dunque un estremo, emblematicissimo esempio di questo conflitto intestino che corrode l'eroe tragico. L'eroe viene, così, svuotato dei propri caratteri e reso ogni volta negazione di qualcosa, qualcosa di se stesso: negazione del candore (Ippolito), dell'autorità (Teseo), dell'auto-coscienza (Edipo) e finanche della propria istintività (Fedra, Medea, Deianira etc.). L'eroe tragico è insomma un anti-eroe resosi prometeico e titanico, in quanto privato del "sé". Non è questa una rinuncia alla libertà del soggetto, ma ribellione aperta e radicale a tutte quelle false libertà che la propria natura gli ha concesso e inflitto (candore, giustizia, autorità, coscienza, istinto etc.). Da ciò, specie sulla scorta del concetto di "maschera tragica", si può ricavare una prima idea poetica complessiva che i greci ebbero del mito. Un'idea, questa, legata a uno dei procedimenti più ambigui e incoerenti dell'intera storia delle tradizioni popolari e religiose, legato com'è, da una parte, a una forma di predeterminismo alienante (il "fatalismo" di Euripide, l'"inesorabile" di Sofocle) non solo della natura sull'uomo ma dell'uomo stesso sulla propria identità, e, al contempo, a una surrealtà ipotetica, relativistica e inafferrabile, che è quella del satiro, quella del *phatos* dionisiaco, quella del capro (il "*tragos*") ferito a morte, folle e capriccioso, che non vive la realtà

ma vuole trapassarla. La “maschera” è, invece, qualcosa di più. Essa, propriamente, non ha alcun bisogno del personaggio, non sente affatto la necessità di inverarlo o di attuarlo in qualche misura. Essa lo *tras*-pone come pretesto allegorico, come improvvisa provocazione. Il soggetto che maschera – è evidente – si fa riconoscere perché agisce, perché parla canta e danza, ma il suo obiettivo non è quello di ricavarsi una realtà autonoma di sé che possa stimolare un’immedesimazione totale e passiva da parte dello spettatore, ma di sintetizzare il discontinuo di una realtà collettiva che si è completamente dissociata dalla realtà sociale. Trasponendo l’ipotesi del personaggio (la realtà puramente possibile di una generica figura), la “maschera” non avrà pertanto alcuna necessità di legittimarlo, ovvero di riconoscersi solidale con esso. Gli si unirà come potrebbe farlo un complice, senza aderirvi né per approvazione né per recusazione. La realtà proposta dalla “maschera” non riguarda, infatti, una qualche *realtà caratteriale* dell’individuo che la traspone o di quello che la fruisce, ma una realtà completamente sussistente, caratteristica del solo *soggetto-maschera*, e dunque assolutamente onnicomprensiva, svincolata da ogni identità particolare e indifferentemente connessa all’essenza di ogni soggettività possibile. Il teatro tragico è, per l’appunto, questo: un dramma corale e totale. Questa coralità e totalità del dramma tragico non implica però una *trasgressione*, la quale agisce quasi sempre in modo dialettico e strettamente funzionale alla logica della narrazione o della rappresentazione. Implica, invece, una *digressione* intesa come allontanamento, come disgiunzione, come opposizione subitanea e permanente dall’intero contesto del narrato. Se la maschera tragica fosse una trasgressione, difatti, non potrebbe provocare alcuna suggestione mitica, ma si contrarrebbe e ridimensionerebbe, come qualunque specie di caricatura. Non si nega che la mascherazione includa un processo caricaturante, tuttavia si esclude che essa possa ottenere il tono preciso di una caricatura. Quest’ultima è per suo conto sempre innocua, perché esalta tratti o umori della figura caricaturata senza ritrattare praticamente nulla della sua realtà intrinseca. Essa, nella migliore delle ipotesi, la elude, ma non può mai ritrattarla. Così facendo, però, essa rimane abbarbicata in quella realtà senza poterne uscire, mentre la “maschera” vuole proprio liberarsi di essa. In altri termini: la “caricatura” suggerisce il senso di una *precarietà reale*, mentre la “mascheratura” quello di una *realtà precaria*, ovvero dell’apparente certezza che un reale ha acquisito.

Assai più che non per Omero o per Esiodo, la saga degli eroi diviene adesso oggetto di culto, espletandosi finanche all’interno della rappresentazione scenica mediante la presenza “riflessiva” del coro, il quale, facen-

dosi portavoce dei giudizi e dei sentimenti di una intera collettività, li contestualizza a loro volta nel vivo nucleo del linguaggio poetico. La rappresentazione diviene al contempo *rivisitazione critica* (nell'accezione, ben s'intende, più ampia e lirica della parola); questo perché l'Olimpo non è più visto come paradigma coeterno al mondo, ma viene sempre più fortemente riassorbito dal mondo. L'eroe non è più "reale", come Vico ipotizzerà a proposito delle primissime genti mute, ma è diventato un quesito. Stimolo più diretto della tragedia e del tragediografo non è più il sogno della saga o della divagazione sovrastorica, ma piuttosto

il pensiero sociale proprio della città del V secolo, con le tensioni, le contraddizioni che vi sorgono quando l'avvento del diritto e le istituzioni della vita politica mettono in causa, sul piano religioso e morale, gli antichi valori tradizionali: quegli stessi che la leggenda eroica esaltava, da cui la tragedia attinge i suoi temi e i suoi personaggi, non più per glorificarli, come faceva ancora la poesia lirica, ma per metterli in discussione pubblicamente, in nome del nuovo ideale civico, davanti a quella specie di assemblea o di tribunale popolari costituiti da un teatro greco<sup>2</sup>.

Ecco dunque come il "mitico" assuma l'aspetto di un mondo possibile incluso nella precarietà del mondo reale, e si confonda perciò via via con il precario e l'inconcluso, e di più ancora con la surrealtà ipotetica dell'ironia: il mito si eterna perché non si realizza, e si conserva come tale nella memoria della civiltà occidentale in quanto, sin dal suo nascere e protendersi al sovraumano, come ci mostra la sua stessa genesi storica, esso non ha potuto rimanere in vita in altro modo. Uscita dal trauma dell'invasione persiana, la Grecia di Pericle e di Socrate comincia a elabo-

---

<sup>2</sup> J. P. VERNANT, *Edipo senza complesso*, in J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, cit., p.67. Notevolmente significativa, a questo riguardo, la lettura in chiave sociologica dell'*Antigone* tentata da Giovanni Cerri, peraltro sulla scia di Gernet, Jung, Kerényi e altri, in G. CERRI, *Legislazione orale e tragedia greca: studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, "Forme materiali e ideologie del mondo antico", Napoli, Liguori, 1979. Qui si evince, fra l'altro, quanto nella tragedia sofoclea il dissidio deflagrante tra leggi scritte (quelle della comunità, che vietano la sepoltura ai traditori e che precludono loro il sonno eterno) e leggi divine (non scritte, che parlano unicamente all'onore e agli affetti) potrebbe rinviare a una conflittualità ideologica e culturale tra un sistema politico aristocratico e uno democratico. Il sottrarsi e venir meno alle convenzioni e ai meccanismi della legislazione civile è dunque rimando polemico del mito a se stesso, ovvero all'autonomia dell'identità umana e, attraverso questa, alla morale religiosa. Per non avere rispettato la legge dell'uomo (impostale dalla sua natura di *zoon politikón*, di essere umano collettivo) Antigone perde la propria libertà come individuo, mentre nel non poter rispettare la volontà del dio (con cui essa tenta di liberarsi in ispirito) essa dovrà rinunciare a se stessa anche come soggettività, annullando le barriere della natura e della storia.

rare la nozione di “auto-coscienza” e di “responsabilità”, per cui i crimini “volontari” vengono per la prima volta distinti da quelli “scusabili”<sup>3</sup>, e le azioni umane sempre meno assoggettate alla *Moirà* e alle potenze sovrumane. In una simile prospettiva il mito tragico acquisisce l’aspetto di una tardiva e fulminea presa di coscienza dell’insieme di quei limiti che ogni libertà puramente umana conduce con sé. Nasce, si consolida e scompare quasi nello stesso tempo, cristallizzandosi nel giro di un secolo. Ciò, appunto, dal momento che esso non scaturisce dalle certezze di una civiltà che nasce ma dall’eternizzarsi di un’altra che invece muore e si perde.

Recupero quanto mai suggestivo e prezioso di questo dissidio, emblema suggellante l’intero messaggio ironico-tragico del mito greco, è stato compiuto in epoca tardoromantica da Friedrich Nietzsche con gli studi su *La nascita della tragedia, ovvero greco e pessimismo*, scritto negli anni della guerra franco-prussiana ma pubblicato nel 1876, e su *La filosofia nell’età tragica dei greci*, lasciato incompiuto e pubblicato postumo<sup>4</sup>. Nietzsche considera principalmente la funzione interattiva e creativa scaturente nel pensiero greco antico grazie alla contrapposizione tra visione “apollinea” del mondo, che anima l’arte tragica, apocalittica, dove la bellezza nasce dalla privazione e dalla sofferenza, e visione “dionisiaca”, da cui sorge quella comica, orgiastica, istrionica<sup>5</sup>. Queste non sono propriamente delle categorie estetiche, ma vere e proprie disposizioni di vita spirituale. Due di numero, esse coesistono tra loro senza sussistere ognuna per sé, non possedendo alcuna ragione d’essere se non attraverso l’attiva possibilità operativa che l’una conferisce all’altra. “Apollineo” è tutto ciò che in un evento creativo si realizza attraverso un processo compiuto e unitario. La sua espressione è quella dell’armonia e del buon equilibrio, il suo dominio quello della “forma”, la sua finalità prevalente quella di una conciliazione con lo stato di natura della materia nella quale il processo viene realizzato. All’apollineo appartengono pertanto tutte le arti plastiche, e in genere tutti quei fenomeni espressivi che necessitano di linearismo e di proporzione

<sup>3</sup> J. P. VERNANT, cit., *ibidem*.

<sup>4</sup> Del primo lavoro, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, si considera la versione di Sossio Giametta per l’edizione italiana delle «Opere di F. N.» diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, in “Piccola Biblioteca Adelphi”, 48, con una nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1990<sup>12</sup>, edizione che in seguito indicheremo con NIETZSCHE; del secondo, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, ristretto in prevalenza intorno al pensiero presofistico e di cui non ci occuperemo direttamente, si ricorda quella curata da Ferruccio Masini, “Collana Studium Sapientiae”, Padova, Liviana, 1970.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, pp.7-9.

strutturale. "Dionisiaco" è, invece, il rovescio di questo principio (si badi, *non* il suo opposto inteso dicotomicamente); esso è cioè lo stesso che l'apollineo, ma a un più primigenio grado di realtà. Esso è quindi l'espressione di quell'esigenza originaria e ingovernabile che l'uomo greco evince in se stesso nell'atto di superare i limiti impostigli dalla natura. Un equilibrio esso stesso, ma in perenne mutamento, raggiunto non più per mezzo di realtà estranee da plasmare, ma direttamente attraverso la propria fisicità, attraverso il transitorio di un'apparenza corporea. Dissidio truce, violentissimo, vitale, quello posto in essere dai due principi, ma senza contrapposizione dualistica. Lo spirito apollineo è forma di uno spirito dionisiaco, che a sua volta viene formato da uno apollineo e così via. Il dissidio tragico che rende ironica l'utopia del mito è dunque per Nietzsche da ricercare nella progressiva dissociazione che in esso viene operata tra dionisiaco e apollineo, intravedibile in via latente nel pessimismo religioso di Eschilo e di Sofocle e in maniera più esplicita nel decadente antropomorfismo dissacratorio di Euripide, in cui l'esigenza vitale (dionisiaca) ricompare a totale discapito della forma (apollinea) della struttura linguistica, che qui diviene di colpo quasi colloquiale. In Euripide possono, dunque, venire ricercate molte delle principali novità introdotte dalla commedia attica nuova, come la restrizione e la progressiva scomparsa del coro o come la caratterizzazione sempre più puntuale delle maschere. Dai suoi modelli attingono a piene mani Seneca e tutti i principali drammaturghi rinascimentali, eppure è con Euripide che la tragedia giunge al proprio epilogo. Già morente, essa «muore suicida»<sup>6</sup>. Conducendo lo spettatore sulla scena, Euripide ha di fatto quotidianizzato l'ipoteticità del mito, proseguendo ciò che in poesia era già avvenuto con il "soggettivismo" archilocheo. Egli ha così ottenuto di riportare alla realistica più spoglia e impietosa quella gioiosa ebbrezza vitale che, invece, avrebbe potuto sopravvivere solo in una costellazione fatata di pure, geometriche immagini apollinee. "Ingenui" sono dunque, a detta di Nietzsche, tutti quegli artisti-artigiani che, come Omero o Raffaello, hanno tentato un recupero della tradizione e dell'indistinto apollineo/dionisiaco assumendo a ideale estetico quello della Grecia ellenistica, credendo così di poterlo ritrapiantare nella sua più essenziale genuinità. Diversamente, esso può ricavarsi solo da una visione complessiva di quella civiltà, giacché solamente attraverso di essa è possibile ottenere il vero senso del mito. Raffaello è allora "ingenuo" perché va alla ricerca di un indistinto là dove indistinto non c'è. Attraverso la perfezione architetto-

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, p.75.

nica con cui i polifonisti fiamminghi prima, i clavicembalisti barocchi dopo e i classici austro-tedeschi infine avevano tentato l'arduo sforzo di rendere oggettivamente l'arte per tramite della sola forza di ragione, sforzo nel quale è lo spirito apollineo a predominare, si giunge all'età "malata": il romanticismo.

Si giunge a Wagner. Se nei due scritti citati Nietzsche dimostra ancora la massima adesione e condivisione sia per l'uomo che per la sua visione "totale" dell'arte, negli scritti maturi, a partire cioè dalla *Gaia scienza* sino agli appunti postumi, egli non vi vedrà altro che involuzione e illusione menzognera. E qui entra in campo l'idea centrale che determinerà tutto il pensiero nicciano degli ultimi anni, senza peraltro condurlo a nessun esito preciso: la "volontà di potenza". Questa è, nelle sue intenzioni, la prima virtù dell'*oltre-uomo*: la volontà di giustificare esteticamente l'esistenza attraverso il travalicamento di tutti i valori codificati dalla società. Essa varrebbe come *tragos*, come codice di un'etica sovraculturale incentrata sul ritorno all'uomo-fanciullo, al satiro greco, al "sé" rigenerato che potrebbe operare il miracolo di una *ri-nascita* della tragedia. In Wagner, come del resto in tutta la tradizione del melodramma romantico, la volontà di potenza si è trasfigurata in "volontà di menzogna"<sup>7</sup>. L'eroe wagneriano non possiede più alcuna maschera, vuole essere "dramma" di se stesso e di tutto il mondo, pretende di poter recuperare tutto quello che per i greci era sacro e insondabile. Pretende la tragedia, ma di essa non possiede più l'ironia, la quale per il greco era un'esigenza scettica oggettiva, e pertanto vitale. Wagner è artista sostanzialmente cristiano, artista cioè per cui nulla v'è più da scoprire o da vivificare, l'artista di una verità che si è già completamente "rivelata", e di una rivelazione che è non solo verità, ma luce, mondo, via e vita, ossia dotata di una realtà perfettamente autonoma e non accrescibile dall'uomo. Il più grave danno della musica di Wagner consiste nel suo mantenersi, nonostante tutto l'apparato tragico-poetico-mitologico, sublimamente ottimistica, e dunque incapace di ironia, di tragicità, di spirito vitale. Tutta la realtà dell'azione e dei caratteri rappresentativi si dissolve, anziché rinvigorirsi, in una reboante effusione sonora. Il conformismo

---

<sup>7</sup> Va tuttavia ricordato che Nietzsche, nel secondo poscritto al *Caso Wagner*, accusa di decadenza lo stesso classicismo di Brahms: «Egli, scrive Nietzsche, ha la melanconia dell'impotenza: egli *non* crea per pienezza; egli è *assetato* di pienezza. Se si esclude quel che imita; quel che prende a prestito dalle grandi forme stilistiche antiche o esotico-moderne - è maestro nella copia - la sua massima peculiarità resta il *desiderio*... È questo che indovinano i nostalgici, gli insoddisfatti» (cfr. F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, "Piccola Biblioteca Adelphi", 80, Milano, Adelphi, 1982<sup>2</sup>, p.201).

wagneriano non consiste, però, in questa sua paradossalità estetizzante, ma nella pretesa costante di giustificare la propria paradossalità. Ciò che rimane è farsa, semplice caricatura, fede "socratica" per il passionale razionale, illusoria allo stesso modo della "mistica negativa" che a Lukács parrà l'essenza dell'eroe epico di Goethe e Schiller<sup>8</sup>.

È la più grande umiliazione possibile per la visione estetica di Nietzsche, giacché nel *Musikdrama* wagneriano, apparentemente, vi è tutto quello che egli ha richiesto a condizione della nuova arte tragica: spirito apollineo della forma nel proprio originarsi dall'operismo di Weber e dal sinfonismo di Beethoven; spirito dionisiaco dell'ebbrezza e della fecondità nell'amplificazione sinfonica dell'aulo orfico, del suono incantatorio. Ciò che manca è tuttavia l'elemento intrinseco e fondamentale che possa ricongiungere i due spiriti. Manca, per l'appunto, la severità sovramorale dell'ironia. L'inganno non era forse dei più imprevedibili: s'è parlato di un cristianesimo wagneriano, che certo non riguarda solo il caso del *Parsifal*. Ma Wagner vuol dire anche Schopenhauer, quello Schopenhauer che descrive la "disposizione lirica" come una compenetrazione tra il volere, «l'interesse personale dello scopo», e la «pura contemplazione della natura»<sup>9</sup>. E da qui si potrebbe risalire, ad esempio, a quella rivalutazione "mistica" dei miti, per Nietzsche del tutto inconcepibile, operata da Hegel e dal discepolo Vischer, e, per certi versi, all'"accidentalità" schellinghiana della poesia e dell'opera d'arte, la quale, nondimeno, a opinione di Schelling, vi si troverebbe "risollevata" (*aufheben*) nel suo «contenuto eterno e necessario»<sup>10</sup>, senza più necessitare di divagazioni allegoriche. Comprendiamo

---

<sup>8</sup> Scrive Lukács che «l'ironia del romanziere è la mistica negativa delle età senza dei», e che pertanto essa è non solo ciò che fonda - hegelianamente - l'oggettività del romanzo, ma «la più alta libertà possibile in un mondo senza dio» (cfr. G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin. P. Cassirer, 1920, tr. it. di A. Liberi, *Teoria del romanzo: saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, intr. di A. Asor Rosa, "Saggistica", 23, La Spezia, Club del Libro, 1981, pp.110-113, *passim*). Molto diversa è invece l'*eironeia* greca cui allude Nietzsche, che non è mistica ma tragica, non contemplativa ma superativa, e che non si configura in termini di assunzione progressiva ma come digressione infinita.

<sup>9</sup> Vedi il passo tratto da *Il mondo come volontà e rappresentazione* in NIETZSCHE, p.44.

<sup>10</sup> Il riferimento è alla schellinghiana *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Sechster Hauptband, "Schriften zur Religions-Philosophie", 1841-1854, München, E. H. Beck'sche Verlag, 1959. Cfr. in G. DORFLES, *L'estetica del mito da Vico a Wittgenstein*, "Grande Universale Mursia", Nuova serie, 174, Milano, Mursia, 1967-1990, pp.39-44, *passim*. Sulla visione schellinghiana della tragedia come luogo d'incontro e di conciliazione tra finito e infinito, e sulle origini neoplatoniche di questo concetto, si veda in F. W. J. SCHEL-

dunque con quale costernazione Nietzsche, quello stesso che quindici anni prima aveva giurato la sua fede all'arte come al compito più alto e alla sola vera «attività metafisica di questa vita»<sup>11</sup>, denunci ora la scomparsa del mito e il tramonto dell'auspicato ritorno-recupero di una nuova figura d'artista: quella che, simile al satiro greco, sappia ridere di sé e gioire del mondo. Il mondo ritenuto "vero" dalla cultura occidentale post-ellenica, è in realtà un mondo "falso", "vero" solo nel suo "essere falso". Ogni aspetto di essa, non solo la scienza ma la religione, la morale, la metafisica, vengono a porsi come elementi di un unico immenso inganno di cui l'uomo ha bisogno per propria viltà e incapacità di vita. L'artista è perciò colui che "smaschera" questa condizione dell'uomo nel mondo, colui che la isola e la pone in modo "scientificamente" oggettivo. Egli esprime infatti l'uomo come un mentitore, come un essere che finge un'identità che non possiede, che s'illude di cercare un essere che non c'è: «metafisica, morale, scienza, sono nient'altro che creature della sua volontà d'arte»<sup>12</sup>. L'arte vera è, come tale, l'arte che non salva e non redime ma che, al contrario, strappa l'uomo alla propria illusione.

È piuttosto chiaro, allora, come tutto il processo di dissoluzione metafisica nicciano consista in una *sconfessione di cattiva coscienza della morale borghese*. È unicamente ad essa che Nietzsche pensa mentre scrive e alla quale è del resto oramai sostanzialmente costretto a rivolgersi. Egli spera, in questo modo, di rivoltarle contro il problema, per il tanto da porla in una autoriflessione di se stessa che possa sufficientemente rammentarle tutta la falsità (di cui, in realtà, è pienamente consapevole) nella quale è sprofondata. Ora, negli ultimi scritti, l'arte non viene separata in senso proprio dalla "volontà di potenza", né del resto quest'ultima, come si è prima mostrato, sta a rappresentare per Nietzsche un'involuzione barbarica dell'umano. Allora da cosa scaturisce la sua menzogna? La sua menzogna è il suo dissidio irrisolto: è l'involuzione cristiano-borghese per cui l'arte, e la stessa volontà di potenza, sono state ridotte a una *volontà di conservazione* anziché, come invece Nietzsche auspica, rinsaldarsi in un'autentica e pienamente tragica *volontà superativa*. La volontà, illusoria, di conservare ed eternizzare i prodotti dell'arte proviene infatti dalla progressiva scomposizione e

---

LING, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, "La filosofia classica tedesca - Testi e studi" / "Istituto Italiano per gli Studi Filosofici", 4, Napoli, Prismi, 1986.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, p.20.

<sup>12</sup> F. NIETZSCHE, *Frammento postumo*, ed. Colli-Montinari, 11 [415], VIII, 2, 396-97, in G. VATTIMO, *Introduzione a Nietzsche*, "I Filosofi", 41, Roma-Bari, Laterza, 1986<sup>2</sup>, p.105.

ripartizione delle varie sfere del sapere umano, per cui la metafisica, la morale, la religione, la scienza, l'arte stessa, sono destinate a svilirsi e inaridire, perdendo il loro legame originario. Se quindi Nietzsche parla dell'arte come "volontà d'illusione" e come "menzogna", è perché egli è ormai convinto di non poter più parlare di arte, ma solo della "volontà (borghese) di potenza" che ha corrotto la natura dell'arte.

In sintesi: il mito non può costituirsi che per un'umanità che sappia costantemente evolversi oltre se stessa. Il mito deve, cioè, farsi mito di tutto ciò che *non è ancora* mito, e che mai potrebbe rimanerle una volta esserlo divenuto. Il mito, perciò, *non esiste nel soggetto* (in quanto realtà coscienziale di natura), *non esiste nel personaggio* (che è apparenza) e *non esiste neppure nella maschera* (che è solo un "supporto" per la mediazione rappresentativa vera e propria). *Il mito scaturisce dalla sola mascherazione utopica* (intenzionale, progettuale) *di un personaggio-idea da parte del soggetto*. Esso si conserva, invece, poiché, attraverso una simile "mascherazione", tanto il soggetto proponente quanto quello ricevente si ricongiungono in una immagine del tutto possibile (qual è il personaggio), senza però mai identificarsi. Questa immagine possiede infatti, sul momento, una ben precisa identità, ossia dei caratteri distintivi e inalterabili, ma non possiede soggettività. L'uomo, viceversa, *ha* soggettività ma si trova costretto a evolvere continuamente i propri caratteri in funzione del mondo, e di un'aggregazione rituale assai complessa, quale è quella posta dalla coesistenza storica. Il mito, perciò, è una sfida che l'uomo lancia alle barriere del tempo e della vita, una sfida tuttavia che, rinnegando l'esistenza, afferma con forza la totalità della dimensione esistenziale.

## 2. *Struttura e funzioni retoriche della tragedia euripidea.*

Per cercare di comprendere come Euripide strutturi e finalizzi le figure mitiche e i procedimenti linguistici delle proprie tragedie, è opportuno riferirsi preliminarmente alla *Poetica* di Aristotele. Contrastando le modalità ontologiche (più che quelle etiche) presenti nel pensiero di Platone, Parmenide, Damone e altri, Aristotele non rifiuta ma anzi riprende l'antica concezione pitagorica dell'arte come imitazione (*mimesis*), rivalutandola sia come agente indispensabile a una corretta formulazione teoretica ed educativa della persona (la *paideia*) che come trastullo (*otium*) rinfrancatore dei sensi e dell'animo. In sostanza, egli crede fermamente che la finzione poetica, resa scenicamente, debba insegnarci qualcosa oltre che darci dilet-

to. E questo è già il problema del mito. La *mimesis*, chiarisce in proposito Aristotele, deve disporre di *mezzi*, quali la lingua e la musica, ma anche di *oggetti*, quali i “caratteri”, il “pensiero” e il “racconto”<sup>13</sup>. Si vede da sé come questi oggetti siano al contempo delle pure forme e dei progetti (pro-oggetti), ossia delle significanze che, se non sono *stricto sensu* teleologiche, quanto meno si intenzionano a qualcosa, parlando un linguaggio loro proprio che è anteriore al linguaggio recitato e mimato. La mimesi poetica, infatti, rimanda sempre a un’astrazione scenica come “modo”, attraverso di cui i pensieri divengono caratteri e i caratteri narrazioni conseguenti. Aristotele, come noto, rifiuta la sostanza e universalità del mondo ideale platonico, sostenendo al contrario un processo nel quale il passaggio tra l’idea e la realtà sensibile è ininterrotto. Se il senso del mondo, perciò, risiede nella continua pluriformità dei suoi processi, il teatro, per conseguenza, acquisisce uno scopo e un valore solo perché, sospendendosi dal mondo, ne ricrea un altro, in tutto e per tutto simile, ma infinitamente più chiaro ed essenziale. In altre parole, lo ricrea *ipoteticamente*. La prima parte del racconto tragico è la *peripezia*, ovvero quel posizionamento degli avvenimenti che inaspettatamente situa i caratteri l’uno accanto all’altro e nello stesso tempo pro-pone (pro-oggettivizza) un problema insolubile e fortemente contraddittorio, riscontrabile in modo immediato e tangibile nel meccanismo di attesa che è del pubblico. La seconda parte è quella del *riconoscimento*, quando da oggettivo il problema si rende soggettivo, prendendo direttamente parte all’azione dei personaggi, e quando, perciò, diviene personaggio – e dunque richiesta linguistica – a sua volta. Infine abbiamo la *sciagura*<sup>14</sup>, la dissoluzione, intesa come mancata soluzione, mediante la quale il problema, da oggettivo e poi inter-soggettivo, diviene presenza assoluta, messaggio cosmico, voto sacrificale. In ogni caso, malgrado l’impiego di artifici linguistici tipicamente razionali, dialogici, propri del divenire discorsivo, l’obiettivo della tragedia rimane immutato, ed è la sospensione e il superamento del mondo storico. Aristotele, pertanto, non si pone il problema di cosa sia più reale tra fatto certo e fatto proposto; ciò che conta è la sola possibilità che un determinato reale possa attualizzarsi per l’uomo che lo riconosce. Da qui la *catarsi*, termine di origine medica che indica “purgazione”<sup>15</sup>, propria della suggestione mimetica ottenuta

<sup>13</sup> ARISTOTELE, *Dell’arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano-Vicenza, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1987<sup>5</sup>, 6, §5, p.21.

<sup>14</sup> Ivi, 10-11, pp.35-39.

<sup>15</sup> Cfr. S. D’AMICO, *Storia del teatro drammatico*, “Biblioteca di cultura”, 230, Vol.I,

sull'animo, processo che altro non indica se non l'effetto esorcizzante dovuto a un coinvolgimento emotivo quanto mai reale e tutt'altro che ipotizzato. È, insomma, il bisogno di oggettivarsi in una realtà che non sia analogica o artificiosa, ma potentemente evocatrice: quella del rito e del culto pagano. In una parola, nella realtà del *possibile*. L'arte tragica, dunque, in quanto ripresa di un possibile è *allegorica*; in quanto messa in questione di questo possibile è invece *ironica*. Nel primo caso abbiamo il *satiro*, nel secondo la *maschera*. Non può sorprendere allora che a questo riguardo Aristotele giunga a dire che la tragedia, fra tutte le arti "poetiche" producenti un piacere (*edoné*) e un soddisfacimento vitale (*diagoghé*), sia quella che più si avvicina alle scienze teoretiche. Essa, più di altri generi d'imitazione, possiede il *logos*, possiede, cioè, il grande vantaggio di essere sempre esplicita quanto a intenzioni, e pertanto di poter perfettamente regolare ogni manifestazione dell'uomo *dianoetico*, o *etico-razionale*, in quanto uomo "sociale". Il grande primato che la tragedia detiene sull'epica è tutto qui. Quest'ultima è pluriforme nell'apparenza (scomponde l'azione nell'intreccio di più vicende) ma rigidamente monodica nella struttura (possiede un metro unico), mentre la tragedia non ha alcuna apparenza come struttura linguistica (nulla è/deve essere più reale del suo fatalismo), pur poggiando sull'incertezza del divenire. L'epica apre squarci immensi, sembra abbracciare tutto, ma è quasi sempre "menzione" senza vita, enarrazione senza realistica. La tragedia è, invece, tutt'altro genere di cosa: è azione, e un'azione necessitante, vincolante, precipitante. In sé appare compiuta e irripetibile, ma ciò che suggerisce è un'apertura a tutto quell'indefinitamente possibile che non si è reso possibile<sup>16</sup>. L'attore greco, a teatro, non tenta di raggiungere una libertà ideale; egli sa benissimo di essere soggetto alla natura, di costituire solo una pallida e fuggevole espressione di essa (Protagora stesso, evidentemente, non è ancora Cartesio). Dualismi da conciliare non ve ne sono, oggetti da reinventare con l'imitazione neppure. L'oggetto che si imita nella tragedia è sempre e comunque natura, una natura mai del tutto reale ma che in ogni modo è natura. Ecco perché, pur sentendosi parte di essa, l'attore greco tenta continuamente di fuggire via dalla realtà naturale, di eludere la sua stessa possibilità di costituirsi come

---

Roma, Bulzoni, 1982, p.27.

<sup>16</sup> ARISTOTELE, cit., 24, §§3-10, pp.93-99. In questo senso deve essere intesa l'affermazione aristotelica che assegna alla tragedia il compito di trasformare gli uomini in eroi, esseri che appaiano più di quello che sono, indicandovi una delle fondamentali differenze fra tragedia e commedia (ivi, 2, p.7).

tale, stabilmente e compiutamente. Aristotele, in questo senso, ammette nella tragedia l'illogico e l'impossibile non perché innaturali, ma al contrario perché *più-che-naturali*, ovvero perché di gran lunga più naturali (e reali) di ciò che, rendendosi possibile fattualmente, si scinde dall'uomo e lo esclude. Il greco che si reca a teatro, viceversa, vuole vivere l'esperienza di se stesso trasferendosi in una negazione di se stesso. Risultato che si ottiene non con il "vero", che è un reale esistente solo per sé e di per sé, ma con ciò che si assoggetta al vero per assomigliargli, appartenendogli senza esaurirlo. È ciò che Aristotele chiama il *verosimile*, e che, associato al concatenamento necessario dell'allestimento scenico, conduce a un poter-essere che è anche un *dover-essere*. Conduce al mito, ma a un mito inteso non come fantasma illusorio, bensì quale travalicamento vitalistico e liberatorio di ogni sorta d'illusione. Quel che di tragico si verifica, perciò, sta nel fatto che un simile travalicamento, introdotto e attuato sul piano evocatorio-rappresentativo della *skené*, costituisce solo un'ipotesi, una pura possibilità dell'esistenza. Ebbene, è assai probabile che, suggerendo questo, Aristotele stia precisamente pensando al teatro di Euripide, nel quale per la prima volta viene introdotta la categoria linguistico-retorica della *realisticità* e della *verosimiglianza*. Ciò che tuttavia, pronunciato in un contesto fatalistico ma antiescatologico come è quello della drammaturgia greca, comporta la totale perdita di ogni principio di realtà, e, di più ancora, una presa di coscienza critica di questa perdita. Comporta insomma la sfera propria del filosofare, il primo stadio involutivo di quella scissione tra l'apollineo e il dionisiaco che ha definitivamente portato, a partire dal teatro greco, alla dissoluzione del mito, quella stessa dissoluzione che, ai barlumi del postmoderno, Nietzsche ha profetizzato come "morte di Dio".

Euripide, pertanto, è il più tragico dei tragici perché è la sua stessa poetica ad essere tragedia. Egli non si limita a mediare il reale, perché vuole interpretarlo e indagarlo criticamente. Negando ai propri personaggi l'esistenza di un destino che li assoggetti, egli non rinnega la coerenza globale dell'universo, non rigetta la possibilità della *Moirà*: afferma invece l'assoluta indifferenza del suo agire rispetto al nostro. Qualunque sia la nostra disposizione naturale, essa non ci favorirà né ci condannerà, come sempre si era creduto, ma ci lascerà a noi stessi. Euripide, allora, non è stato l'ultimo dei tragici per il fatto di non avere più riconosciuto il problema del mito, ma, al contrario, per il fatto d'averne compreso l'irreversibile mutamento, e l'enorme particolarissima importanza costituita da questo mutamento. Proclamando l'indipendenza dell'agire umano e dell'infinita capacità d'analisi del suo pensiero, Euripide non ha *negato* il mito in senso

forte (ciò che avrebbe comportato una sua diametrale riaffermazione) ma lo ha *tras-figurato*, riducendolo alle sue componenti umane. Nessuna solennità alla maniera eschilea, dunque, non perché falsa, ma perché non ancora capace di operare quel travalicamento dell'illusione di cui s'è parlato a proposito dell'essenza propria della tragedia. Nessun simbolismo di stampo sofocleo, allo stesso modo, non perché rinviante a un'immagine troppo eroica dell'umanità, ma anzi perché incapace di fornirne una davvero credibile. Euripide non crede all'identificazione dell'uomo con gli dei, qualora essi si tramutino in una futile eccellentizzazione dei suoi progetti, ottenuta senza impegno e senza sforzo perfettivo. Egli persegue piuttosto un'identificazione dell'uomo con la propria realtà di natura, quella realtà che tuttavia, come si è visto, non conduce l'uomo a un'appropriazione di sé, in quanto identità individuale, bensì lontano da sé, in quanto soggettività collettiva, in quanto capacità d'aggregarsi a un nucleo stabile, come è quello familiare, che è più ampio del soggetto, e che a sua volta rimanda a un'entità più vasta e impersonale: la *polis*. Se in precedenza il mito apparteneva all'eroe, adesso "mitico" lo diviene il cittadino greco del V secolo, o meglio quel ceto medio di piccoli imprenditori, artigiani e mercanti, fatti-sì perno dell'economia dopo la riforma dell'Areopago. Mito lo diventa Euripide stesso. Se in precedenza il superamento e il travalicamento del reale in senso utopico era avvenuto per mezzo di generiche figure impersonali, adesso avviene per mezzo di altrettanto generiche figure *personali* (le nuove "umanità" dei personaggi, appunto). Lungi dall'essere un eroe in negativo, l'anti-eroe euripideo non rifiuta la possibilità dell'esistenza, come i disperati caratteri sofoclei, ma al contrario la riconquista per liberarsi definitivamente di essa, ovvero per liberarsi dal *problema* di essa. L'uomo di Euripide accetta la propria fragilità perché sente di potersi ormai facilmente disfare di essa, ovvero di poterla contenere e gestire non più come "limite" ma come una facoltà della ragione capace di liberarsi del limite. Cosa cambia dunque tra un Aiace e un Eracle? Apparentemente nulla. Aiace, tuttavia, è l'eroe che esprime ancora una condizione votiva e sacrificale del mito, Eracle una condizione che di esso è invece già quasi pre-umanistica: «Ora sono circondato da tanti mali – sono le parole che egli pronuncia – ma ho riflettuto che, se fuggo la luce del sole, mi si può accusare di viltà. L'uomo che non sa affrontare la disgrazia, non saprà nemmeno restare fermo di fronte ai colpi del nemico. Resisterò alla morte»<sup>17</sup>. Risolvendo la

---

<sup>17</sup> Si veda l'introduzione di Marina Cavalli in EURIPIDE, *Medea - Ippolito*, tr. it. di R. Cantarella, intr., note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno, "Oscar Classici",

sublimità della tragedia nel suo stesso assurdo sottrarsi alla realtà di un mondo dal quale essa è pur sempre provenuta, Euripide ha così conchiuso la tragedia da una parte e il mondo dall'altra. L'uomo, rimasto solo con se stesso, risolverà e ingabbierà sempre più in se stesso ogni tentativo di superamento, e pertanto, convinto della propria illusione, sentirà sempre meno la necessità del mito.

### 3. Breve analisi dell' "Ippolito coronato" e ripercussioni storiche del mito di Fedra.

L'*Ippolito* a noi pervenuto non è il primo ad essere stato concepito da Euripide, ma la versione riveduta e corretta di una stesura precedente, con ogni probabilità molto più vicina alla *Fedra* di Sofocle, della quale non restano che una ventina di versi. Tuttavia, non è difficile intuire quali siano state le differenziazioni più significative tra i due *Ippolito* e la *Fedra*, valutando non solo le testimonianze di Asclepiade al riguardo, ma soprattutto la successione narrativa e la sbazzatura operata sulle figure nella celebre *Fedra* senechiana, la quale principalmente attinge da Sofocle. La differenza di fondo è che con Euripide il motivo tragico della vicenda non nasce dal desiderio di Fedra, ma dal rifiuto di Ippolito. La tragedia prende dunque il suo nome. Ciò che manca, adesso, è la dichiarazione in prima persona di Fedra al proprio figliastro; ciò che si guadagna, una ben maggiore dignità del tormento che la strazia, una ben maggiore riflessività nella sua ira folle. Fedra è immagine che esprime se stessa come pura "funzione esistenziale", senza mai aver bisogno della parola rivelante. Fedra perciò non dichiara il proprio desiderio, non ha brama di possesso, non accusa e non condanna, poiché tende principalmente alla riconquista della propria umanità, alla serenità liberatoria di un equilibrio spirituale che, sentendo di non poter ottenere né come madre né come moglie (Fedra sostituisce infatti entrambe le funzioni), essa non può raggiungere se non demolendo la propria dimensione corporea. La sua febbrile passionalità la rende pertanto univoca, ma niente affatto mutila. La sua passione è sfrenata, fatale, devastante, ma possiede una sua ragione, una ragione altrettanto realistica e incalzante: il disprezzo di Ippolito. Non è solamente passione, ma, prim'ancora,

---

188, Milano, Mondadori, 1985, p.XXXIV. Osserviamo dunque, anche ora, il carattere ipostatico del destino, nel quale viene a proiettarsi un altro possibile "io". Resistere alla dissoluzione finale è, a sua volta, un rinnovato tentativo di ottenere il superamento vitalistico della realtà e, insieme, dell'illusione.

un'ossessione. Concentrando il dramma su Ippolito, Euripide compie la perfetta realizzazione poetica del suo bisogno di distacco dalla tradizione. Ciò che egli vuole è infatti non un anti-eroe, già tipologicamente affermato in Eracle, ma la "mascherazione" di un eroe ridottosi a maschera di se stesso, ovvero uno svuotamento simbolistico e allegorico di tutto ciò che del mito epico ancora sopravvive negli eroi tragici eschilei e sofoclei. L'*Ippolito*, in questo modo, è rifiuto della "maschera" ottenuto per mezzo della "maschera" stessa. È la piena (ossia pienamente dichiarata) oggettivazione linguistica di quella *mascherazione utopica* che abbiamo visto propria dell'attore greco, e che qui giunge al proprio esito estremo.

A una visione complessiva, dunque, è possibile constatare quale sottile contraddizione Euripide abbia inteso lasciare trasparire dai propri personaggi. Ognuno di essi è posto sulla scena in quanto "mascheratura", ma nessuno di essi riuscirà a mantenersi tale sino alla fine. Come identità e come collocazione sociale, tutti i protagonisti giungeranno a completarsi e umanizzarsi proprio negandosi come identità e come posizione. Una volta conclusa la narrazione scenica, quello che verrà negato sarà infatti precisamente ciò che ha permesso l'esistenza dei personaggi sino a quel momento, ovvero la "maschera". Caduta l'apparenza della sua smorfia contraffatta, l'immagine non è più unicamente ironica, ma simbolica, non è l'apparenza che richiama la verità, reale o presunta, di un carattere o di un personaggio, ma una finzione che si ammette per tale. Ippolito, da principio, è mascherazione della castità e dell'indifferenza, ed è figlio, ed è famiglia. Teseo, da principio, è invece mascherazione della saggezza e dell'ordine, ed è padre, ed è marito, ed è famiglia. Al termine, essi non saranno più nulla di tutto questo. Dovranno perciò rinunciare alla propria mascherazione e ridiventare soltanto degli uomini. Ippolito si vedrà carpita la propria sedicente purezza, da soggetto diverrà oggetto di indifferenza, e non sarà più figlio. L'ordine costituito (quello familiare) lo vedrà escluso e si vanificherà. Teseo, parimenti, rinuncerà al proprio ruolo di padre rinnegando e uccidendo il figlio, al proprio ruolo di marito scoprendosi consorte di una madre che non ha voluto né potuto riconoscersi come tale. Rinuncerà così anche ad essere sovrano, dal momento che proprio il suo potere e la sua equità lo hanno condotto alla rovina e alla disperazione. Anche qui, dunque, l'ordine si infrange e allo stesso tempo si dichiara nella propria apparenza linguistica. La mascherazione si rende al contempo morale e culturale. La funzione assolta dalla figura di Fedra, in un simile contesto, è evidentemente emblematica: per quanto non meno univoca delle altre figure, essa si propone da subito come la più introspettica fra tutte. Essa è ap-

parentemente incestuosa, calunniatrice e ferinamente omicida, eppure Euripide la descrive con tratti del più avvincente lirismo. Questo dipende, a nostro avviso, dal fatto che in Euripide Fedra *non* è una “maschera”, bensì già un’“oltre-maschera”, un ultimo retaggio strategico del mito. E mito di-fatti essa rimane sino alla fine: servendosi della sua furente passionalità, Euripide ottiene precisamente di operare lo smascheramento di tutti i caratteri che la riflettono, giacché, pur fatalmente determinata e vincolata al proprio istinto, essa non si disvela mai, non si lascia afferrare o prevedere. Tutto in lei potrebbe essere come non essere. Osserviamo ancora: il conflitto intestino che, in definitiva, conduce Fedra alla follia è sostanzialmente quello di una moglie che non sa essere madre e di una madre che non sa essere moglie. Il proprio istinto amoroso è infatti violento e controverso, ma in se stesso non ha nulla di ambiguo o di perverso. L’immortale verità che il suo personaggio-mito rappresenta risiede, semmai, nel mostrare che *ogni* madre è innamorata del proprio figlio. L’incestuoso non scaturisce dunque dal bisogno che Fedra sente di ricongiungersi al figlio (bisogno del tutto legittimo), quanto piuttosto dall’incapacità che il figlio dimostra di riconoscerla come madre. Fedra non pronuncia mai la parola “incesto”, ma lascia che siano gli scrupoli della nutrice a farlo. Fedra lo permette semplicemente perché non può smentirlo. Il disprezzo che Ippolito dimostra per l’intero genere femminile non sembra misoginismo (come la sua “maschera” ci indurrebbe a credere), e non ha nulla a che vedere con un’esigenza di purezza o di integrità morale. Tutto il suo odio scaturisce dal rifiuto di riconoscere la femminilità della madre, rifiuto che è nello stesso tempo impossibilità di accettarla come oggetto d’amore. Non è semplice indifferenza, ma vera e propria attrazione repressa. Fedra lascia che egli muoia per permettergli il ricongiungimento liberatorio con la propria natura costitutiva, la stessa che lo ha partorito. La sola colpa che essa sente di dover espia-re, nel lasciarsi morire, è probabilmente quella d’aver goduto per il turbamento del figlio. Da questa “castissima” e selvaggia fascinosa, che essa è in grado di suscitare, deriva quasi certamente la grande fortuna che l’immagine di Fedra ha riscosso in pressoché tutta la cultura occidentale, fortuna assai più grande di quanto non si sospetti, superiore in questo senso anche a quella di Medea. Proprio la Fedra euripidea, infatti, sembra costituire per molti versi l’ultimo esito propriamente “tragico” della mitologia greca. Già con Seneca, infatti, lo scarto è rilevante: l’incerto candore di Fedra si caratterizza in modo piuttosto marcato. Essa si dichiara a Ippolito, come in Sofocle, ma mostrandosi in qualità di moglie anziché di madre:

*È vero, Ippolito: io lo amo il volto di Teseo  
 quel suo volto di un tempo, il volto della sua giovinezza [...]
 era il volto della tua Diana, era il volto del mio Febo, il suo volto:  
 era, piuttosto, il tuo volto: era così, ecco, era così [...]
 ma in te meglio risplende una grazia selvaggia:  
 c'è il tuo padre, in te, tutto: e tuttavia, in te, si aggiunge  
 nuova bellezza, mescolandosi, in parti uguali, per opera della  
 tua madre feroce [...]»<sup>18</sup>.*

In tal modo Fedra istituisce una continuità tra padre e figlio. Amando lui, essa ama ancora il marito che è in lui, dato per disperso agli Inferi. Anziché rinnegare la propria posizione di consorte e di madre, Fedra al contrario la vuole rigenerare. Tenta, in altre parole, un recupero (evolutivo e involutivo a un tempo) attraverso il quale recuperare l'integrità di quell'ordine familiare che invece sempre più si va disperdendo. Tentativo che, sebbene privo della drammaticità euripidea<sup>19</sup>, dovrebbe rivolgersi all'affermazione di un ordine che non è più quello assicurato dalla cultura tradizionale, ma quello vitale e digressivo proprio del più originario spirito dionisiaco.

Unica opera originale del teatro classico francese sul mito di Fedra, a parte quella di Robert Garnier, ricalcante la versione di Seneca, la *Phèdre* di Jean Racine recupera in senso scopertamente cristiano quella, già notata, tendenza caratteristica di Euripide a legittimare introspettivamente le proprie eroine. Operazione che tuttavia si dimostra quanto mai nefasta sul piano poetico. Con Racine ogni figura si caratterizza per via di una valenza duplice, davvero tutta giansenistica, in cui ogni motivazione esecrabile del dramma scaturisce dal suo opposto, ossia da una motivazione che è di decenza morale, interamente passiva rispetto ai personaggi. Ippolito non è sprezzante e indifferente verso la matrigna, è solo innamorato segretamente

<sup>18</sup> L. A. SENECA, *Fedra*, tr. di E. Sanguineti, "Collezione di Teatro", Torino, Einaudi, 1969, p.40.

<sup>19</sup> Sulla «mera e nuda tonalità letteraria di alcune posizioni e atteggiamenti della tragedia senecana», attribuibili alla frequente predilezione di Seneca per il tema della *dinosis* e per certa «esteriore ricerca della drammaticità», è stato posto l'accento in R. GIOMINI, *Saggio sulla "Fedra" di Seneca*, Roma, Signorelli, 1955, pp.12 ss. Si ricordano inoltre, sempre nel solco di questa linea interpretativa, gli studi di Ettore Paratore, a cui il Giomini stesso si ispira: in modo particolare si vedano E. PARATORE, *La Phaedra di Seneca etc.: lezioni per l'anno acc. 1954-55*, Università degli Studi di Roma - Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1955, nonché E. PARATORE, *Seneca e Lucano (nel XIX centenario della morte)*, "Problemi attuali di scienza e di cultura", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1966.

di una nemica di famiglia (Aricia, figlia di Pallante). Fedra rinuncia all'intento di calunniare Ippolito semplicemente perché il suo rango non glielo consente, e se l'accusa mossa dalla nutrice non è di violenza effettivamente subita ma di un'intenzione taciuta da parte di lui, è solo per risparmiare a Teseo il disonore dinanzi alla sua Atene<sup>20</sup>. Rimasta sola, un attimo dopo aver appreso da Teseo della passione di Ippolito per Aricia, Fedra si interroga su cosa le sia rimasto da fare:

*Hyppolite est sensible, et ne sent rien pour moi!  
Aricie a son cœur! Aricie a sa foi!  
Ah, Dieux! Lorsqu'à mes vœux l'ingrat inexorable  
S'armait d'un œil si fier, d'un front si redoutable,  
Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé  
Fût contre tout mon sexe également armé.  
Une autre cependant a fléchi son audace,  
Devant ses yeux cruels una autre a trouvé grâce.  
Peut-être a-t-il un cœur facile à s'attendrir.  
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir;  
Et je me chargerais du soin de le défendre?*<sup>21</sup>

Non è più ira, questa, ma un sentimento che di quello è parecchio meno temerario, e che al confronto è flaccido e prevedibile: quello della gelosia. Quest'ultimo è un movimento dell'animo che dall'oggetto che lo provoca va al soggetto che lo esteriorizza, ma senza altre implicazioni. L'ira, sia pure in una circostanza, come nel caso di Euripide, in cui scaturisce da un sentimento di vendetta, è un umore assai più lirico e appassionato, giacché infinitamente gratuito nella propria fatalità. Esso è un movimento che dal soggetto muove all'oggetto, ma che subito si disgiunge da entrambi, e che pertanto ha evidenti connotati tragici, evocando un pessimismo di ordine cosmico quale è quello dell'*eironeia* e non uno, invece, puramente psicologico. Al contrario, in Racine tutto è finalizzato all'effetto melodrammatico del *con-patire*, tutto è nettamente ostentato e reso miserevole negli affanni e nei dissidi emotivi. Ogni cosa, nella caratterizzazione delle figure, implica un processo di progressivo distanziamento tra pubblico e dramma. Corneille è ormai lontano. La "maschera" solo un cimelio paleontologico. Sull'insistenza crescente di ribadire il carattere incestuoso del legame tra madre e figlio, può vedersi l'ampia progenie di trasposizioni sceniche se-

<sup>20</sup> Si verifichino questi punti nella prefazione dello stesso Racine all'opera, in J. RACINE, *Fedra*, tr. di G. Ungaretti, a cura di A. Capatti, "Oscar Classici", 193, Milano, Mondadori, 1990, pp.40-45.

<sup>21</sup> J. RACINE, cit., Atto quarto, Scena V, vrss. 1203-1213, p.150.

guita alla mediocre *Phèdre et Hippolyte* di Nicolas Pradon. Al mito della principessa cretese viene negata ogni duplicità, ogni spessore, col risultato di esaltarne gli umori sempre più come sinonimo di perversione e di perdizione personali, e sempre meno come emblema d'amore universale. Algernon Charles Swinburne, nel poemetto *Phaedra* del 1866, conduce l'eroina a un tale stato di confusione mentale e di isterismo emotivo da costringerla a implorare Ippolito di straziarla e ucciderla, per poterla guarire dal suo male. Più tardi, D'Annunzio lascerà accompagnare la passionalità della matrigna da una oscura ricerca autodistruttiva e punitiva, dove la morte, crudele e indubitabilmente intrisa di sublimazione sensuale, permette a Fedra un ricongiungimento con Ippolito che è espiante e assieme trionfante. L'esito nichilista appare tuttavia scontato: il nulla, che Fedra invoca e ottiene, è quello stesso nulla che in Ippolito essa ha creduto di vedere materializzato. Ben più intensa e partecipata, semmai, ci sembra la *Fedra* di Miguel de Unamuno<sup>22</sup>, del 1908, di un anno precedente a quella dannunziana, ma la cui trattazione richiederebbe altri spazi.

Echi, peraltro, anche più significativi sono rintracciabili lungo la storia del melodramma italiano ed europeo. Le opere musicali ispirate in forma esplicita, anche se ormai depotenziate sul piano allegorico, sono di fatto particolarmente numerose: tra i casi più noti vanno ricordati quelli di Gluck, Paisiello, Fernando Orlandi, Mayr, Massenet, Pizzetti, Honegger. Abbiamo tuttavia detto in forma esplicita: esistono infatti, assai più numerosi, casi altrettanto emblematici di rappresentazioni musicali per il teatro le quali, senza affatto rifarsi (in modo esplicito quanto implicito) alla tragedia euripidea del mito di Fedra, hanno pur tuttavia costantemente richiamato schemi narrativi ed esigenze poetico-linguistiche del tutto simili a quelle del paradigma greco. Pressoché ogni trama amorosa impostata su di un caso di triangolo conducente a un epilogo controverso e tragicamente liberatorio della protagonista, vivrà permeata dello stesso spirito disperato e tumultuoso che già esiste in Fedra. E quasi sempre con le stesse modalità: passione repressa dell'eroina da parte di un volere patriarcale e conservatore (richiamante sempre, a suo modo, un ordine di famiglia) che non la rende legittima e che a sua volta trascende la propria volontà, motivandola alla

---

<sup>22</sup> La più recente edizione in lingua originale è M. DE UNAMUNO, *Teatro: La esfinge, La Venda, Fedra*, edición, introducción y notas de José Paulino, Madrid, Castalia, 1988. La sola traduzione in lingua italiana è quella di Gilberto Beccari per la collezione "Antichi e moderni in versioni scelte da G. A. Borgese", con introduzione di Ferdinando Carlesi, Lanciano, Carabba, 1922.

menzogna, al tradimento o alla vendetta. La conclusione perciò, puntualmente, è quella della ricongiunzione idilliaca ed espiatrice, per mezzo dell'inevitabile rinuncia alla vita. La differenza consiste, in pratica, in una sempre maggiore tipizzazione caricaturante, imposta alle figure mitiche, e in una sempre minore digressività utopica nella formulazione dei caratteri. Sul come e quanto lo stemperarsi del tragico in sotto-procedimenti narrativi più o meno appetibili, quali la martirizzazione ascetica e il patetismo intimista, abbia lasciato tracce considerevoli nella storia dell'opera, basti qui menzionare la *Luisa Miller* tratta da Schiller o la *Traviata* da Dumas figlio, la *Norma* di Soumet e Belmontet o la *Manon* dell'abate Prévost, nonché, sempre a titolo d'esempio, buona parte delle eroine tragiche del teatro shakespeariano. In quella sua intercessione tanto materna per Cassio, cos'altro è Desdemona se non una Fedra alla quale non si concede più né innocenza né vera impossibilità di scagione? E ancora, la *Lucia di Lammermoor*, la *Lucrezia Borgia*, la *Lakmé*, per giungere sino alle mutazioni-derivazioni più impietose, come nella *Katerina Izmajlova* di Leskov, musicata da Schostakovic, o come nella *Salomè* di Oscar Wilde, violentemente esaltata dalla musica di Richard Strauss, dove il profeta Jokanaan eredita ruolo e sembianze di un Ippolito martire della giustizia divina. O ancora, nella *Lulu* di Alban Berg liberamente tratta da Wedekind, dove, con simulata naturalezza, una donna attua la propria lussuria attraverso un succedersi infinito di matrimoni e di delitti. Mariti che diventano padri, amanti che si sostituiscono ai figli. Gli esempi potrebbero rapidamente moltiplicarsi a proposito del lungo e articolato processo linguistico tipizzante del divismo novecentesco, processo che dagli anni '10-'20 giunge sino ai nostri giorni, e che, come noto, ha origini illuministico-borghesi peculiarmente mediterranee.

Due millenni sono trascorsi dal tempo in cui Euripide componeva la sua tragedia più contraddittoria, eppure tutti i principali avvenimenti artistici legati alla storia dell'occidente, le svolte e le mutazioni culturali intervenute nel processo dell'evocazione scenica dell'umano, hanno costantemente proseguito ciò che lì ha avuto inizio: una progressiva deironizzazione tragica del mito e una corrispondente involuzione iperutopica o, all'opposto, iperrealistica di larga parte del teatro contemporaneo, il quale sempre più ha tentato di farsi mondo senza tentare un oltrepassamento del mondo, oppure di oltrepassarlo senza riflettersi in esso. Nonostante questo, o forse proprio in virtù di questo, il mito non può risorgere né morire, svelarsi o velarsi, ma sottrarsi in senso jaspersiano<sup>23</sup> alle proprie interpretazioni, libe-

<sup>23</sup> K. JASPERS, *Über das Tragische*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1952, tr. it. di I.

rarsi da se stesso. Questo perché esso è parte di tutti noi, la quale si libera e agisce proprio dando poco peso a se stessa. Se anche del mito sparisse ogni traccia, se anche decadesse del tutto dall'essere un mezzo per l'evocazione dell'umano, di esso resisterebbe l'*eironeia*.

E il mito è *eironeia*.